

Melanie Hinz / Jens Roselt (Hg.)

# **Chaos und Konzept**

Proben und Probieren im Theater

Mit der DVD *Der Hexer in Niedernhall*

von Gunther Merz

Alexander Verlag Berlin

Bitte fordern Sie unseren Newsletter an!  
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)

## Inhalt

- 8 Melanie Hinz & Jens Roselt  
**Poetiken des Probierens**  
Vorwort

### *Probe aufs Exempel*

- 16 Jens Roselt  
**Zukunft probieren**

- 38 Bernd Stegemann  
**Die Probe bei Jossi Wrieler und Nicolas Sternann**

- 51 John von Duffel  
**Michael Thalheimer – Das Bauchsystem**  
Ein Essay

### *Poetiken des Probierens*

- 72 Melanie Hinz  
**Vorspiel und Nachahmung auf Probe**

- 97 Clemens Risi  
**Encore! Oper wiederholen**  
Wiederholen als strukturelle und ästhetische Praxis  
der Probe und der Oper

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011  
Alexander Weretka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin  
[info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)  
[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)  
Alle Rechte vorbehalten  
Satz und Gestaltung: Anje Weretka  
Druck und Bindung: Interpress, Ungarn  
Printed in Hungary (April) 2011  
ISBN 978-3-89581-228-6

Melanie Hinz  
VORSPIEL UND NACHAHMUNG AUF  
PROBE

»Die kopiert mich.« Von Models, Mimen und Mimesis

Die kopiert mich! Das ist – unter Topmodels oder solchen, die es werden wollen – seit der vierten Staffel von Heidi Klums *Modelshow Germany's Next Topmodel* (2009) ein Schimpfwort. Gleich in der ersten Sendung stellen die gecaseteren Modelmädel bei ihren beiden Mitkonkurrentinnen Tessa und Ira eine gewisse Ähnlichkeit fest. Psycho-Terror, Zickenkampf mit Verbalattacken und Heulkämpfen brachten Unterhaltungswert, beförderten aber nicht unbedingt die Darstellung von Individualität der Modelanwärterinnen. Die stritten sich stereotyp und klischeehaft weiblich über die Frage: Wer hatte die Frisur zuerst? Eine Randbemerkung: Es handelte sich hierbei um einen Klassiker des Damenhaarschnitts: den Bob. Weder auf dem Kopf noch im mimischen und gestischen Ausdruckserpertoire konnten die beiden Modelmädeln Neuerfindungen bieten, sondern präsentierten sich vielmehr als »Reproduktionen« der Modelkandidatinnen der vorangegangenen Staffeln, die es schon vorgemacht haben und deren Erfolg, Emotionen und Ergebnisse es nachzumachen und vielleicht auch nachzuempfinden galt.

Durchaus kreativ und eigenwillig war jedoch der Sprechakt von Tessa in dieser Sendung: »Die kopiert mich.« Dieser stiftete bei *Germany's Next Topmodel* geradezu kulturwissenschaftliche Diskurse an: So fragte der Modelagent Peyman Amin in der Sendung auch folgerichtig, diskursiv und postmodern: Wer kopiert hier eigentlich wen? Heidi Klum hingegen verlegte das

Problem von Kopie oder Original ganz in den Blick des Betrachters, plädierte somit für eine rezeptionsästhetische Sichtweise. Was sich also vordergründig als dramaturgischer Spannungs- und Unterhaltungsglücksgriff für die Produzenten und Rezipientinnen erwies, macht indirekt auch auf das kulturgeschichtlich sensible Verhältnis von Original und Kopie aufmerksam. Mit diesem sahen sich bereits die Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts konfrontiert und pochten leidenschaftlich auf ihren Erfindungsreichtum. So beschimpfte die Schauspielerin Karoline von Schulze-Kummerfeld ihre Kollegin Sophie Friederike Hensel in ihren Memoiren: »Ja, diese Schauspielerin hat mich kopiert in der ‚Sara‘. Eine Stelle, wo ihr der große Lesing in seiner Dramaturgie so ein großes Kompliment gemacht hat, in der Sterbeszene, ist von mir; Madame Hensel hat mich bestohlen.« (Schulze-Kummerfeld zit. in: Roselt 2009: 34) Bestohlen hatte Sophie Friederike Hensel sie angeblich um eine Geste in der Sterbeszene der *Miss Sara Sampson*, die Lessing wie folgt beschrieb: »[...] ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein wenig erhoben ward und gleich wieder sank.« (Lesing zit. in: ebd.)

Ein Copyright fürs Rockanheben erscheint geradezu paradox. Denn Schauspielkunst basiert seit ihren Ursprüngen auf dem Prinzip von Mimesis<sup>1</sup>. Dies beschreibt in der Theatertheorie das besondere Verhältnis der auf der Bühne dargestellten Phänomene zur Wirklichkeit, beispielsweise der Schauspieler, der eine Figur mit den Mitteln von Bewegung und Sprache nachahmt. Diese Form ästhetischer Mimesis lässt sich auch auf die anderen Künste übertragen. Das Besondere am mimetischen Prozess des Schauspielers ist jedoch, dass er keinen Medienwechsel vornimmt, kann wie eine Schriftstellerin oder ein Maler, sondern Körper- und Handlungspraktiken der Wirklichkeit, also auch seines Alltags, am eigenen Leib und mit diesem neu gestaltet und wiederaufführt. Mimesis ist jedoch nicht nur auf ästhetische Hand-

lungen und künstlerische Rahmungen zu beschränken. Ganz anthropologisch gesagt: Der Mensch an sich ist ein Nachahmer. Er setzt sich in Bezug zu anderen durch Verfahren des Nachahmens und Nachbildens. Diese »soziale Mimesis« betonen Gunter Gebauer und Christoph Wulf, indem sie darauf hinweisen, dass auch soziale Handlungen den Charakter von Aufführungen haben und performativ-schöpferische Akte sind:

»Disziplinieren, Überwachen, Abrichten, Üben, aber auch die produktiven Prozesse, wie das Erzeugen von Fiktionen, von Wünschen und Lüstern, die Selbstrepräsentation, die Ausweitungen des Menschen durch Spiele, die kreative Beherrschung des Körpers – all diese Kulturtechniken entstehen und werden ausgeübt in kleinen, meist unauffälligen Szenen, wie jenen, in denen einer sich von einem anderen abguckt oder ausprobiert, was ihn jemand gezeigt hat, oder sich vor dem Spiegel ankleidet und so fort bis zu komplexen Handlungen. Soziale Mimesis ist kein innerer Prozess, sondern sie äußert sich im Handeln.« (Gebauer/Wulf 2007: 108)

Nachahmen kann also als eine soziale und ästhetische Kulturtechnik beschrieben werden,

«[...] die den künstlerischen Bereich (Sampling, Appropriation Art etc.), die Kulturwissenschaften (Philologie, Gender Studies, Performativitäts-Debatte etc.) und die Naturwissenschaften (Gen-Sampling, Cloning etc.), aber auch die private Nutzung von kulturellen Angeboten (digitale Privatkopie, Filesharing, Peer-to-Peer-Networks etc.) weitreichend bestimmt.« (Fehmann/Linz/Schumacher/Weingart 2004: 7)

Jene künstlerischen Strategien des Covers und Sampelns, Nachahmens und Zitierens bezeichnen die AutorInnen Gisela Fehmann, Erika Linz, Eckhard Schumacher und Brigitte Weingart in ihrem Buch *Originalkopie als »Praktiken des Sekundären«*. Diesen medialen und kulturellen Praktiken ist es eigen, dass sie

reflektiert mit dem Status des Vorgefundenen oder Abgeleiteten ihres Gegenstands umgehen oder ihn gar problematisieren (vgl. ebd.).

Die Topmodels Tessa und Ira wollen jedoch nicht wahrhaben, dass sie bereits in den zirkulären Kreisen des popkulturellen Kopierens gefangen sind. Sie behaupten weiterhin – jedoch ohne ironischen Kommentar – im Sinne des Songs von *Robots in Disguise*: »I've got the style and you can't cheat it. Stop! Don't copy me« – ihr Recht auf Originalität. Damit gehen sie aber der Massenkultur und Schönheitsindustrie als solcher auf den Leim, die über das Begehren der Angleichung funktioniert. Im Zeitalter der technischen und popkulturellen Reproduzierbarkeit verliert die Größe der Originalität und des Genies keineswegs ihre Wertigkeit. Sie verlagert sich vielmehr auf den unmittelbaren Moment von Präsenz und Performance. Auch die Topmodels kämpfen einerseits um die perfekte Nachahmung von Heidis Schritt auf dem Laufsteg. Sie müssen aber neben gekonnter Imitation dessen, was ein Topmodel auszeichnet (schön, schlank, brav, ehrgeizig, charmant sein), und Anpassung an die Spielregeln der Show, andererseits ihre ganz eigene Präsenz und Persönlichkeit auf dem Laufsteg und in den Fotoshootings performen. »Denn nur eine kann *Germany's next Topmodel* werden«, ist Heidi Klums wiederholter Slogan, um die Leistung (Performance) ihrer Modelschülerinnen herauszufordern.

Fürs Modeln wie fürs Schauspielen bilden Praktiken des Nachahmens und Wiederholens also nur die Basis des Darstellens, die es im wiederholten Tun wiederum zu überschreiten gilt. Hajo Kurzenberger bringt dies auf die Formel: »Ohne Wiederholung keine Neuerung.«<sup>2</sup> Bereits Aristoteles betrachtet Nachahmung nicht als einfache Imitation, sondern als ein schöpferischen und kreativen Darstellungsakt, dem Veränderungspotential und Erfindungsreichtum inhärent ist. Mimetische Praktiken ereignen sich in einem Spannungsfeld von Wie-

derholung und Kreation, von Angleichung und Differenz zum Anderen. Diese Dialektik charakterisieren Wulf und Gebauer als grundlegend für Mimesis im sozialen wie ästhetischen Bereich. Die mimetischen Akte unterliegen zwar historischen und kulturellen Normen. Durch ihre Wiederholungsstruktur können sie aber variiert und verändert werden. Besonders in der Schauspielkunst – auf der Probe und in Aufführungen – können Schauspielerinnen und Schauspieler immer wieder neu die transformative Kraft der Nachahmung einsetzen. Jens Roselt stellt in seiner *Anthologie Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater* Nachahmung deshalb auch als eine zentrale Praxis der Schauspielkunst heraus:

»Mimetisches Verhalten birgt damit ein kreatives Potential, das im Theater genutzt werden kann. Schauspielkunst hat immer diese zwei Dimensionen gehabt: Einerseits wiederholen und beständigen Schauspieler tradierte Normen und Konventionen, indem sie Figuren oder Charaktere vorführen, die Zuschauer wiedererkennen können; andererseits kann die so gestiftete Gewissheit und Vertrautheit auch erschüttert werden, wenn Menschenbilder jenseits bekannter Vorstellungen erfahrbar werden.« (Roselt 2005: 64 f.)

Es bedarf aber eines wiederholten Trainings in der Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern, damit sie dieses kreative Potential im Akt der Nachahmung überhaupt freilegen können. Denn immer steht Nachahmung auf Probe: DarstellerInnen müssen erst Handlungen und Gesten für Figuren und Situationen finden, versuchsweise Bekanntes imitieren, nochmals verändern, bestenfalls ihr mimetisches Tun reflektieren und schlussendlich durch Wiederholen einstudieren. Dieser Prozess des Nachahmens findet gemeinhin im Berufsalltag des Schauspielers auf der Theaterprobe statt. Sie markiert jenen Ort, an dem mimetische Prozesse im Spannungsfeld von abgestreckten

zeitlichen, personellen und räumlichen Rahmenbedingungen und ästhetischer Vorgaben wie Text, Rolle oder Konzept passieren. Trotz einer Probenordnung und genauer Planung ereignen sich die künstlerischen Höhenflüge meistens gerade in ihrer Subversion. Paradoxerweise müssen aber die Erfindungen, wohl wissend, dass sie nicht planbar sind, dennoch organisiert werden. Es müssen Parameter für das Handeln der Akteure auf der Probebühne aufgestellt werden, damit sie überhaupt eine Chance haben, szenische Vorgänge zu finden oder gar zu unterlaufen. Der Suche nach Erfindungen kann also nicht mit Chaos, sondern muss durchaus mit Konzept begegnet werden. Doch wie eng dürfen Vorgaben sein? Wie wird Kreativität in Gang gesetzt, wenn die Auswahl dessen, was auf der Probebühne zu tun ist, schon getroffen wurde? Wenn es heißt: »Copy, me, I do this ... and you do it too.«<sup>3</sup>

#### Do it yourself: Der Regisseur als Vorspieler

Es gibt jene Probenmomente, in denen sich der Regisseur von seinem Regieplatz erhebt und in die Rolle des Schauspielers begibt. Darstellungslust, Verzweiflung oder Besserwisseri können den Regisseur zu diesem Schritt antreiben, als Schauspieler dem Schauspieler etwas vorzumachen. Damit betritt der Regisseur aber nicht nur die Bühne, sondern eine Schwelle, in der die verinbaren Dichotomien von Subjekt und Objekt des Blicks sowie geregelte Arbeitsbereiche plötzlich auf Probe stehen. Alle Blicke richten sich auf den Regisseur, der eine heikle Situation der Vorführung geschaffen hat. Möglicherweise (be)trifft nun das Vorspiel des Regisseurs das schlechte Spiel des Darstellers, das er in übertriebener Weise »nachäfft«. Die Wirkung seines Tuns kommt einer Ohrfeige an dem Schauspieler gleich, der zu meist danach erst mal beleidigt ist. Über den destruktiven Moment hinaus, der potentiell immer besteht, wenn sich der Regis-

seur zum Schauspieler erhebt, möchte ich den Blick auf eine spezifische Praxis legen: das Vorspiel. Das Vorspielen kann dem Regisseur als Probemethode dienen, um mittels seines eigenen Körpers zur Findung eines szenischen Vorgangs beizutragen. Es beinhaltet aber auch die Erwartung und Aufforderung an den Schauspieler: »Mache es mir gleich. Ahme mich nach!« Jener schöpferische, göttliche Impetus des Genies oder ganz im Gegenteil das darstellerische Versagen des Regisseurs machen das Vorspiel zu einer Mutprobe. Doch was bedeutet diese Vorahmung für den kreativen Prozess und die soziale Beziehung zwischen RegisseurIn und SchauspielerIn? Anhand dreier Beispiele, in denen es jeweils um die Erarbeitung eines Klassikers des Dramenkanons geht, untersuche ich zunächst die Praktiken des Vorahmens und Nachahmens, die sich im Beziehungsgeflecht Regisseur–SchauspielerIn und Rollenext–Darstellungsübertragung abspielen und die Theaterprobe als Schwellensituation zeigen.

Mit dem Vorspiel beginnt Bertolt Brecht:

«[...] dazu will ich Ihnen schildern, wie Brecht auf einer *Uryfaust*-Probe der Darstellerin der Margarethe diese erste Begegnung mit Faust vorgespielt hat. Brecht trippelte, als Gretchen, leichtfüßig und demütig vorgebeugt (als hätte er eben die Absolution empfangen) aus der Kirche, ließ sich erschreckt mit etwas gestelztem Kopf von Faust ansprechen, drehte unsicher die niedergeschlagenen Augen in ihren Winkeln ganz schräg nach außen und sagte atemlos, sich beinahe verhaspelt, die zwei Zeilen Text auf: ›Bin weder Fräulein, weder schön, kann ungeliebt nach Hause gehen.‹ Dann strebte er, grau und unsehbar huschend, weiter: Aber unmittelbar vor dem Verlassen der Bühne, zögerte Brecht als Gretchen plötzlich und hielt kurz an – so, als ob ein empfangener Blitzstrahl erst jetzt seine Wirkung zeige. Dabei warf er einen kaum merkbaren, verstohlenen Blick auf Faust zurück. Ich habe diese wahrhaft bezaubernde – alles aussagende Idee bei keinem Gretchen jemals mehr gesehen. Natürlich muß ich dazu sagen, daß Brecht mit seiner – oft gespielten – hilflosen

Schüchternheit der entzückendste Frauen-Darsteller beim Regieführen war, den ich jemals beobachtet habe. Und seine Gretchen-Szene blieb mir auch deshalb unauslöschlich im Gedächtnis.« (Lutz 1993: 121 f.)

Brecht stiehlt mit seinem Vorspiel der Margarethe-Darstellerin die Show. Zumindest in den Augen der Schauspielerin Regine Lutz, die der *Uryfaust*-Probe beiwohnt, wird dieses Probenereignis in ihrem Handbuch *Schauspieler – der schönste Beruf* entzückt erinnert. Brecht hat hier nicht einfach eine Bewegung hingeworfen, sondern sie bis ins Detail »der niedergeschlagenen Augen in ihren Winkeln ganz schräg außen« (ebd.) vorgespielt. Von Lutz wird Brecht mit dieser Beschreibung als Meister aller Probenlagen und Rollenspiele stilisiert. Dem Vorspiel des Regisseurs wird mit Demut begegnet. An seinem eigenen Körper materialisiert der Regisseur Brecht seine Vorstellungskraft einer Rolle und Szene bis ins physische Spiel. Er setzt den Maßstab einer »glückenden Darstellung«. Deshalb hat es auch Regine Lutz für Schauspielerinnen und solche, die es werden wollen, notiert.

Doch was macht die eigentliche Margarethe-Schauspielerin, die es Brecht *gleichhin soll?* Wird der arbeitsinterne Rollenaustausch vom Regisseur zum Spieler und von der Schauspielerin zur Beobachterin des szenischen Geschehens produktiv vollzogen? Setzt der Status-Wechsel Kreativität frei oder belastet er das Verhältnis Regie–Schauspielerin, weil Kompetenzbereiche übertragen werden oder Einschüchterung sich einstellt? Wie geht die Schauspielerin mit dem vorgegebenen szenischen Material um – und vor allem mit dem vorprogrammierten Scheitern? Schließlich kann sie Brechts Weiblichkeitsdarstellung sowieso nicht nachtun, steht doch ihr Geschlecht dazwischen. Der Einfall, im Abgang von der Bühne noch »einen kaum merkbaren, verstohlenen Blick auf Faust« zurückzuwerfen, gebührt Brecht. Die

Nachahmung der Schauspielerin, die doch mit diesem Vorspiel initiiert werden sollte, erscheint so sekundär wie die Schauspielerin selbst. In Lutz' Probenanekdote kommt sie nicht vor. Jegliche Reaktionen und Aneignungen der am Prozess Beteiligten werden ausgespart: Dass Käthe Reichel hier die Margarethe probe, Brecht eigentlich nur Co-Regisseur von Egon Monk war und 1953 in einer umstrittenen *Urfant*-Inszenierung am Berliner Ensemble endete, davon steht bei Lutz nichts geschrieben. Lutz' Probenanekdote dient der Huldigung des Regisseurs Brecht: »diese alles aussagende Idee bei keinem Gretchen mehr gesehen« zu haben (ebd.). Wie im eigentlichen Wortsinn ist das Vor-Spiel des Regisseurs eine Demonstration seines Könnens, das über Geschlechter- und Arbeitsgrenzen hinausgeht. Es ist die Demonstration dessen, dass es keine besser kann als er.

Im Prozess des Vor- und Nachmachens wird Autorität aufs Spiel gesetzt und Machtstrukturen werden erneuert, die eben auch kippen können. Für die Analyse von Probenprozessen erscheint mir der Begriff der Mimesis deshalb interessant, weil er eine Brücke schlägt von sozialen Handlungen zu den künstlerischen Darstellungen. Probenprozesse ereignen sich in der Doppelheit von ästhetischer und sozialer Mimesis, die ineinander übergehen und einander bedingen. Im Proben werden nicht nur Darstellungsweisen gesucht, sondern auch »Prozesse kollektiver Kreativität« (vgl. Kurzenberger 2006) mimetisch dargestellt und aufgeführt. Dies lässt sich besonders markant am Phänomen des Vorspiels zeigen, das in der intimen Konstellation von Regisseur und Schauspieler stattfindet. Denn dieses stellt eine ästhetische und zugleich soziale Handlung im Probenprozess dar, sie ist ein Repräsentationsakt, in dem der Regisseur nicht nur seine Ideen, sondern auch seine Autorität und seine Vorbildfunktion vor den anderen aufführen kann und somit zu einer mimetischen Bezugnahme zu ihm auffordert. Insofern kennzeichnet das Vorspiel einen markanten Moment in der Beziehung zwischen

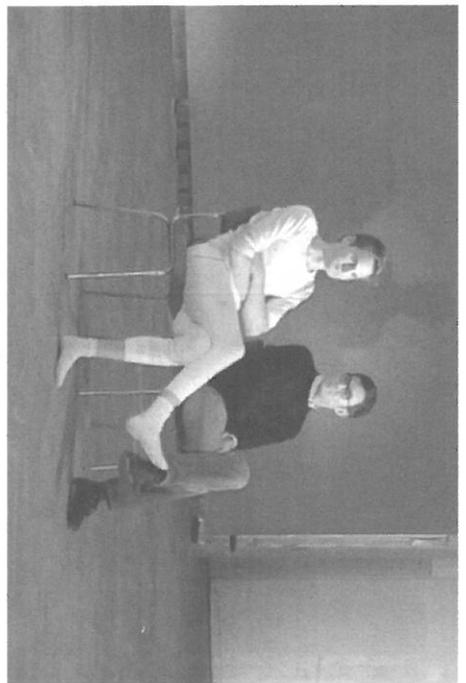
Regie und Schauspielerin, eine Schwellensituation, in der die bestehende Ordnung kurzzeitig aufs Spiel gesetzt und zugleich restauriert werden kann. Eine Darstellung, wie die Brechts, kann den mimetischen Prozess steigern. Sie kann zu Aneignungsmimesis führen, indem die Schauspielerin dem Vorbild nacheifern will. Oder ganz im Gegenteil: Sie lernt aus dem Scheitern oder setzt sich müdig über die Vorgabe hinweg. Das Vorspiel eines Regisseurs auf der Probe ist also zweierlei: eine Aufführung sozialer und ästhetischer Mimesis und ein Nachvollzug eigener Ideen im Medium des eigenen Körpers. Seine Körperlichkeit wird zur ästhetischen Vorlage für die Schauspieler. Dieses körperliche In-Erscheinung-Treten des Regisseurs konfrontiert sie mit seiner Leiblichkeit. Er zeigt sich als »Ganzes«, nicht nur als Regiestimme aus dem Off. Ehrfurcht oder Abscheu sind die Skala dessen, was dieser körperliche Akt auszulösen vermag. Und nicht jeder Regisseur oder jede Regisseurin mag sich in dieser Weise zum Objekt des Blicks vor den Schauspielern machen.

So stellt die Aufforderung: »Mach das doch mal vor – das ich das mal betrachten kann«, die der Schauspieler Fabian Hinrichs an seinen Regisseur Laurent Chétouane richtet, einen Affront gegen ihn dar. Dokumentiert hat Eva Könnemann diese Probenzene in ihrem Film *Die Tragödie aus der Stadt* (2007), der die Probenarbeit von Chétouane und Hinrichs an *Hamlet* zeigt. Für den Regisseur stellt die Forderung des Schauspielers eine Geste der Provokation dar, die sich der Schauspieler in einem Moment der Krise erlaubt, in dem er selbst sein Spiel sinnlos findet. Hinrichs schenkt den Vorschlägen und dem Feedback des Regisseurs auf seine Darstellung keinen Glauben mehr. Stattdessen fordert er eine Umkehrung der Spiegelfunktion: Nicht nur über den Blick und das sprachliche Beschreiben des Geschehenen, sondern über das konkrete Vorspielen des Regisseurs will Hinrichs herausfinden, ob der szenische Vorgang auch

für ihn etwas taugt. Der Schauspieler emanzipiert sich aus dem Blick des Regisseurs, um selbst die Wirkung seiner Szene einschätzen und beurteilen zu können. Er ringt um seinen Subjektstatus, während Chétouane sich in der misslichen Lage befindet, etwas zu tun, für das er nicht ausgebildet ist: zu schauspielern. Es ist eine krisenhafte Situation für Chétouane: Der Schauspieler vertraut ihm nicht, findet seine Ideen nicht lohnenswert auszuprobieren und gibt ihm zu verstehen: »Dann mach es doch einfach mal selber!« Zugleich ist das Vorspiel von Hinrichs auch als ein konstruktiver Vorschlag gemeint, wie die Probe an der Szene weitergehen kann, ohne dass abgebrochen werden muss.

Und so geht nach einiger Diskussion Chétouane dem Wunsch seines Schauspielers nach, setzt sich auf einen Stuhl, blickt seinen Zuschauer an und schweigt. Hinrichs betrachtet ihn eine Zeitlang beim Nichtstun, um dann selbst zu entscheiden, wieder auf die Bühne zu kommen. Dabei konkretisiert er zugleich die Szene und entwickelt sie weiter. Laurent Chétouanes nervös wippende überschlagene Beine übernimmt der Schauspieler. Allerdings überschlägt er das Bein in die entgegengesetzte Richtung. Anders als bei Chétouane, dessen Hände im Schoß liegen, verschränkt Fabian Hinrichs sie vor der Brust. Ein wenig überheblich und wie ein bereits zu häufig gesprochenes Zitat sagt der Schauspieler den Text direkt an das Publikum gerichtet auf:

Das Zusehen, wie Chétouane einfach nur dasitzt und mit etwas Ummut dem Blick standhält, wird für den Schauspieler zur mimetischen Erfahrung: Hinrichs begreift so über seine Sinne nicht nur die Wirkung, sondern scheint auch Hamlets Situation besser zu verstehen. Die Probe kann in den alten Rollen fortgesetzt werden: Er wird wieder zum Schauspieler, kopiert aber; während sie auf der Bühne nebeneinandersitzen, die vorgeschlagene Haltung des Regisseurs – das szenische Angebot wurde angenommen. So entsteht eine symbiotische Einheit der beiden. Die Angleichung des Schauspielers an die Vorgabe des



Fabian Hinrichs ahmt Laurent Chétouane nach  
© Filmstill aus dem Dokumentarfilm von Eva Könnemann (2007):  
*Die Tragödie aus der Stadt*

Regisseurs wird durch das gemeinsame Handeln auch zu einem Versprechen und einer Lösung der Krise, dem Regisseur in seinen Anweisungen weiter zu folgen. Chétouane kann wieder seiner Aufgabe nachkommen, die er so formuliert: »Deinen Blick durch mich auf dich zu richten«. Im Regieverständnis von Chétouane kann der Schauspieler nicht allein proben, sondern benötigt den Blick und die Anwesenheit des anderen. Dass dies durchaus auch anders geht, beweisen beispielsweise Performance-Kollektive wie She She Pop oder Gob Squad, die sich eines Außenblicks durch eine Regieposition verweigern. Jenes Regieverständnis muss aber historisch genau in dem Moment zum Paradigma werden, in dem der Regisseur seinen Regieplatz im Parkett findet und mittels seines Blicks und seiner Autorität über die Inszenierung mit Argusaugen wacht. Letztlich verkörpert Chétouane einen noch relativ jungen Typus des Regisseurs, der über ein Regiestudium zu seinem Beruf kam. Ent-

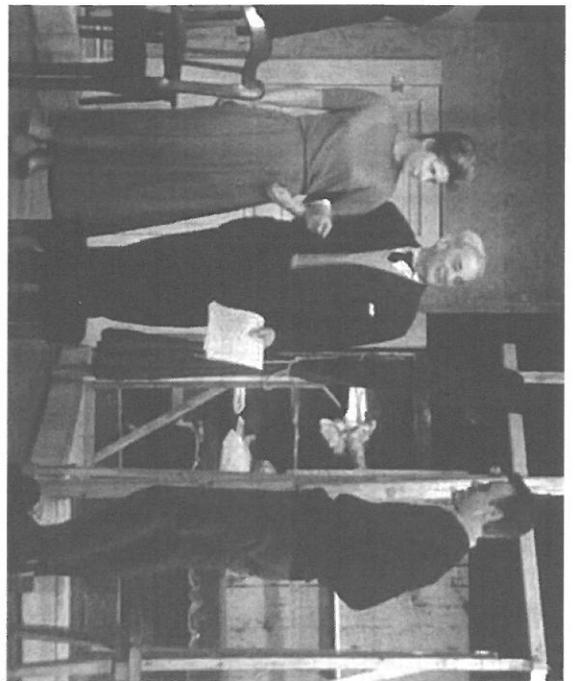
wickelt und abgeleitet hat sich die Rolle des Regisseurs aber ursprünglich aus dem Beruf des Schauspielers. Die ersten großen Regisseure wie Max Reinhardt, Konstantin Stanislawski oder Fritz Kortner waren versierte und verehrte Darsteller, die sich nicht allein auf ihren Regieblick verlassen mussten. Das Vorspiel stellt somit auch eine Reminiszenz dar, dass der Regisseur mal ein Schauspieler war.

Die zeigt sich besonders in der Probenarbeit von Fritz Kortner. Das Ineinanderrübergehen von Vormachen, Vorsprechen, Nachmachen, Fortentwickeln und Wiederholen betreibt er lustvoll und penibel zugleich mit seinen Schauspielern Helmut Lohner und Christiane Hörbiger, die Friedrich Schillers Liebespaar Ferdinand und Luise proben. Legendar eingefangen wurde dies 1965 durch den Filmemacher Hans-Jürgen Syberberg in seinem Film *Fritz Kortner probt »Kabale und Liebe«, 5. Akt/7. Szene*, der als Klassiker der Probendokumentation gilt. 110 Minuten lang ist die Arbeit Kortners mit seinen beiden Schauspielern an einer einzigen Szene zu sehen. Annemarie Matzke beschreibt den Probenprozess folgendermaßen:

»Hier zeigt sich ein besonderes Modell der Probenarbeit: weniger Vorführen, Überprüfen und Üben der Darstellung als vielmehr ein gemeinsames mimisches Hervorbringen der Darstellung von Schauspieler:in und Regisseur.« (Matzke 2009: 277)

Bei Kortner ist der Moment des Vor- bzw. Nachahmens meist kaum noch zu extrahieren. Einmal jedoch spielt Kortner dem Schauspieler Lohner den Cavalier vor, führt Christiane Hörbiger galant am Arm und spaziert mit ihr durchs Bühnenbild.

Kortner meistert eine schlapsstückartige Vorführung im doppelten Sinne: Es ist sowohl ein ernst gemeinter szenischer Vorschlag für Lohner und zugleich seine Vorführung, denn der steht klärend und sich schämend in der Ecke. Unablässig kommentie-



Fritz Kortner macht es Helmut Lohner vor  
© Filmstill aus der Probendokumentation von Hans-Jürgen Syberberg  
(1965): *Fritz Kortner probt »Kabale und Liebe«, 5. Akt/7. Szene*

rend übergibt Kortner die Darstellungsaufgabe wieder an Lohner und verschwindet im Dunkel auf seinem Regieplatz, um sofort weiter präzise Anweisungen zu geben: »Schlag das Bein über.« Doch dieses Vorspiel und das permanente sprachliche Benennen der auszuführenden Körperbewegungen eröffnet nur das Probieren an der Textsequenz – der Schauspieler muss sich zunächst das gezeigte Bewegungsmaterial selbst aneignen, woraus Abweichung entsteht. Lohner stolpert über die eigenen Füße und führt die Schauspieler:in, als hätte er eine Tasche am Arm. Diese Verfehlungen in der genauen Abnahme dessen, was der Regisseur erwartet, scheinen wie kindliche Narrenspiele, die Lohner mit Kortner treibt, der stoisch, wenn auch lachend, weiter beständig korrigiert und kommentiert. Die Schauspieler:in

und der Schauspieler können kaum einen Satz zu Ende sprechen, ohne dass Kortner »dazwischenfunkt«. Es ist sicher die Darstellungslust des gelernten Schauspielers Kortner, die zum permanenten Mitspielen antreibt, aber auch die Performance von Autorität, die Zügel über die Darstellung nicht an die Schauspieler abzugeben, sondern beständig zu leiten. Und bei aller Neugier, Beharrlichkeit und Passion für die schauspielerische Arbeit lässt Kortner jedoch nie vergessen, dass er der »Herrscher der Szene« (vgl. Stadelmaier 2005) ist. Dies stellt für die Schauspieler:in und den Schauspieler eine besondere Herausforderung dar: in Demut und Respekt dem Regisseur und seinen Ideen entgegenzukommen und gleichzeitig sich den Akt der Wiederholung als Moment der Transgression zunutze zu machen.

So ist Kortner Anstifter einer Suchbewegung, die sich sowohl auf die Entwicklung szenischer Ideen als auch der Interpretation der Figuren richtet. Das mimetische Hervorbringen bedeutet, dass Schauspieler und Regisseur körperlich involviert sind. Die Probe wird zum Resonanzraum, in dem Imaginationen, szenische Ereignisse, persönliche Erinnerungen in Form der Anecdote, mimetische und sprachliche Vorgaben und Reaktionen in produktiver Wechselbeziehung den Probenext erzeugen. Jeder für sich in seiner spezifischen Rolle erschließt sich mimetisch seinen Part zur Szene. Dieses mimetische Tun ist durch die Prämisse des »wiederholten Noch-Einmal-Machens« gekennzeichnet – und nicht wie im Falle Brechts eines »Tue es mir gleich« oder Hinrichs' »Mach du es doch mal vor«. Auf der Probe von Kortner werden weder direkt die Anweisungen nachgeahmt, noch das Vorangegangene einfach wiederholt, sondern das Text- und Bewegungsmaterial in immer wieder neuen Varianten in endlose Aneignungsprozesse überführt. Marzke hat diese Form des Probens als »dépassement« beschrieben, »in einem beständigen Prozess des Verschiebens gilt es, alte Mög-

lichkeiten hinter sich zu lassen« (Marzke 2009: 279). Es kennzeichnet auch eine Phase im Probenprozess, in dem es noch nicht um die Fixierung der Darstellung geht. Syberberg spart die Festlegung der Szenen und ihre Ausführung aus seiner Dokumentation des Probenprozesses komplett aus.

Vorspielen und Nachahmen stellt sich in den drei Beispielen vor allem als ein Probenverfahren zur Entwicklung einer Rolle und Szene durch den Schauspieler im mimetischen Interaktionsprozess mit dem Regisseur vor, bei dem soziales und ästhetisches Handeln des Regisseurs in eins fallen. Das Vorspiel Brechts brachte nicht nur dessen Rollenvorstellung der Margarethe zur Darstellung, sondern führte zugleich dessen Vorbildcharakter im Probenprozess auf. Fabian Hinrichs ließ seinen Regisseur Chétouane in einer Krise dessen Spiegelfunktion nicht nur im Blick, sondern auch körperlich ausagieren, um so Prozesse des Verstehens und Wirkens einer Szene sinnlich zu durchdringen. Kortners Probenstil hat gezeigt, dass Schauspieler und Regie im individuellen mimetischen Nachvollzug durch die Gleichzeitigkeit von Produzieren und Reproduzieren Darstellungsweisen ermitteln, hervorbringen und aufführen. Vorspielen und Nachahmen führt also zu einer Intensivierung der Bezugnahme zum Regisseur und lässt an dessen Körper etwas abspielen, was sich durch Sprache nicht fassen lässt. Die in den Vordergrund gerückte Körperlichkeit des Regisseurs beim Vorspiel kann einer physischen Machtdemonstration eines traditionellen Regieverständnisses dienen oder zur Provokation werden für die Regisseure, die sich als »Experten des Blicks« und nicht als Schauspieler verstehen. Gleichzeitig lassen die vorgestellten Beispiele keinen Rückschluss auf die Aufführung zu. Weder die Probenanecdote von Lutz beschreibt die Darstellung der Margarethe, noch wird in den Dokumentarfilmen von Könnemann und Syberberg nach dem Zusammenhang von Verfahren des Probierens und ihrer Ausgestaltung in der Aufführung gefragt. Somit

stellt sich abschließend die Frage, ob es einen Zusammenhang zwischen Poetiken des Probierens und ästhetischen Aufführungsstrategien geben kann? Wie kann Nachahmen einen Transformationsprozess vom Probenverfahren zur Inszenierungsstrategie durchlaufen und sich so in die Aufführung einschreiben? Während ich bisher das Vorspielen und Nachahmen im Kontext des Regietheaters untersucht habe, möchte ich zeigen, dass auch Nachahmungsprozesse straffinden, wenn kein Regisseur auf der Probe ist, der etwas vorgibt, sondern kollektiv gearbeitet wird. Als Anschauungsbeispiel dient mir nun im Folgenden meine eigene Probenpraxis als Performerin.

### Die Performerin als Nachmacherin

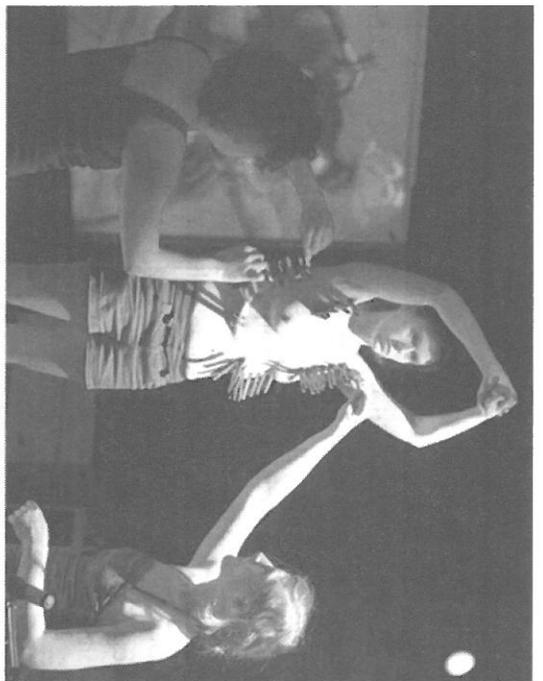
Durch welche kulturellen Praktiken wird Rausch erlebbar? Diese erkenntnistheoretische Fragestellung hatte die Fräulein Wunder AG<sup>6</sup> im Gepäck auf ihrer Fahrt durch Deutschland, auf der Suche nach allen nur möglichen Formen des Rausches. Rauschpraktiken sollten dabei nicht einfach im Dunkel der Probedübungen durch Drogen oder theatrale Darstellungen erprobt werden, sondern von sogenannten Rausch-Guides erlernt – und damit am eigenen Körper erfahren werden. Somit begann der Probenprozess der Fräulein Wunder AG der Freischwimmer-Festivalproduktion (*I can't get no SATISFACTION* (2008) mit einer dokumentarischen, kulturwissenschaftlichen und mimetischen Recherche. An sozialen Orten wie Schwimmbad, Seminarräumen, Sporthalle, Tanzclub wurden konventionelle und experimentelle Rauschpraktiken unter Anleitung physisch erfahren. Manche sahen beim Sufi-Tanzen plötzlich alles türkis und manach einer imitierte stroisch die Praktiken, ohne jedoch zur gewünschten Rauscherfahrung zu gelangen. Des Weiteren standen auf dem Plan: Jubelchöre im Fußballstadion, Kletterern, Lachen, Tauchen, Beten mit den Jesus-Freaks oder das Erlernen von

SM-Praktiken in Felix Ruckerts choreographischen Zentrum *Schwelle 7*. Die PerformerInnen qualifizierten sich zu RauschexpertInnen, die die neu gewonnenen Erfahrungen oder erlernten Körpertechniken wiederum an ihr Publikum in der Aufführung weitergeben wollten. Der Nachahmung von Rauschpraktiken innerhalb einer sozialen Situation sollte also die künstlerische Nachahmung der Praktiken und erlebten Erfahrungen auf der Bühne folgen. Im Probenprozess wurde also das Erlebte und Erfahrene wiederum mimetisch erinnert. Vor allem in Improvisationen versuchten wir, die gelernten Praktiken und gesehenen Handlungen anderer zu re-performieren. Wir warfen die Hände zur Anberung in die Luft, kletterten auf dem Bühnenbild wie auf einem Trimm-dich-Pfad herum, schlugen uns nicht ohne ängstliches Geschrei mit Peitschen und tranken Wasser aus Wodka-Flaschen. Die Handlungen waren selbstreferentiell nicht wieder herstellbar. Der soziale Kontext, aber auch die reale Drucksituation fehlte nun, in der das Handeln affirmativ vollzogen werden konnte. Unsere Nachahmungen auf der Probe standen in Differenz zur Authentizität des Erlebten und erschienen nun viel eher als Ironie, Parodie und Kommentar – ohne dass dies zu diesem Zeitpunkt des Probenprozesses immer gewollt wurde. Das kann man nun als schauspielerisches Scheitern unsererseits begreifen, denn die Schauspielerin im Sinne Stanislawskis muss gerade fähig sein, ihre physischen und psychischen Erfahrungen im Akt des Probens so natürlich wie möglich wiederzuführen zu können – warum hat sie sie sonst vorher geübt? Damit standen auch die eigenen Darstellungsmöglichkeiten plötzlich mit auf dem Spiel und zur Disposition? Was und wie kann ich überhaupt nachahmen und darstellen? Inwieweit ziehe ich mich auch auf erprobte Darstellungsweisen zurück? Und wo verzweige ich mich aus ethnischen Gründen, etwas affirmativ nachzunehmen? Als besonders sperrig erwies sich das Thematisieren von spirituellen Praktiken, die wir nicht parodistisch darbie-

ten wollen. Wir entschieden, die formalen und inhaltlichen Zusammenhänge von Lachyoga, Jesus-Freaks und Sufi-Tanzen durch die Filmmontage des dokumentarischen Materials vorzuführen und keinen mimetischen Transfer auf der Bühne zu machen – um die Erfahrung des Anderen und gerade nicht Eigenen nicht zu verkitten.

Doch wie ließ sich Rauscherfahrung im Moment der Aufführung mit ihren spezifisch theatralen Bedingungen, also der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, erzeugen? Wie konnte am und durch den Körper mittels einer der erlernten Praktiken doch ein Moment von rauschhafter Erfahrung durch ein Wiederaufführen des Erlebten hergestellt werden, ohne dass wir danach bewusstlos von der Bühne transportiert werden müssten. Denn die Aufführung war ja nicht als einmalige Performance angelegt, sondern musste wiederholbar sein. Im choreographischen Zentrum *Schwelle 7* in Berlin hatten wir SM-Praktiken erprobt: Kerzenwachs, Wäscheklammern und Peitschen. Während des Workshops waren wir überrascht, wie wenig unsere Klischeebilder von SM bestätigt wurden. Beim Sichten des Filmmaterials wurde aber genau das Gegenteil deutlich: die Ikonnographie des leidenden weiblichen nackten Körpers, in Fesseln gelegt und devot sich darbietend. Dies hatte sich im eigenen Erleben überhaupt nicht so angefühlt, wie es nun in den Filmbildern aussah. Wie konnte aber der Aspekt der Liminalität von Schmerz Erfahrungen und nicht der von sexuellen Unterdrückungsspielen in den Vordergrund gestellt werden? Aufgrund ihrer ästhetischen und liminalen Qualitäten entschieden wir uns für das Re-Performen einer »Wäsche-Klammern-Praktik«. Der Performerin Vanessa Lutz wurden auf den nackten Oberkörper Wäscheklammern gesetzt, so wie wir es im Workshop erlernt hatten. Als Requisit waren sie eher dem Hausfrauen- als SM-Kontext zuzuordnen, die Farbigkeit war eindrücklich, und angeklemmert entstand eine skulpturartige Panzerung. Im Prozess

90



(*I can't get no*) SATTSEACTION der Fräulein Wunder AG, Freischwimmer. Plattform für junges Theater 2008 © Barbara Braun/MuPhoto

des Klammern-Setzens konnte der Zuschauer dies mimetisch miterleben: Das Gesehene wurde am eigenen Körper durch Schaudern, Wegschauen oder Faszination mitvollzogen. Im Gesicht der Performerin wurde ein kurzzeitiger neuronaler Rauschmoment ablesbar und real herbeigeführt. Somit trägt hier auch der Begriff der Nachahmung nicht mehr, weil ein Modus des Als-ob eindeutig verlassen wird. Aus dem Nachahmen der Praktiken und des häufigen Scheiterns daran konnte also ein theatraler Moment erfunden werden, in dem das Konzept des wiederholten Aufführens von Rauscherfahrung, von In-Rausch-versetzt-Werden, Im-Rausch-Sein und Rausch-Zeigen, emegieren konnte.

Wenn, wie Matzke in *Arbeit am Theater. Zu einer Diskursgeschichte der Probe* konstatiert, Probieren immer auch eine

91

Form der Wissensgenerierung ist, dann entsteht durch das Überprüfen mimetischen Tuns im Probenprozess ein reflektierter Blick auf kulturelle Gesten und Bewegungen. Im Probenprozess der Fäulein Wunder AG transformierte sich die Probenstrategie des Imitierens der erlernten Körperpraktiken zunehmend zur ästhetischen Strategie des Zitierens, Verschiebens, Neu-Montierens und Kontextualisierens. Die erfahrene Differenz von sozialer und theatraler Situation, von mimetischem Erleben innerhalb einer sozialen Praxis und mimetischem Vorführen und Nachvollziehen innerhalb einer künstlerischen Arbeit führte zur Auseinandersetzung über den Umgang mit dieser Differenz und dem Spiel mit ihr.

### Besser gut geklaut ...

Nachahmen kann also als eine Poetik des wiederholten Aufführens und Transformierens von sozialer und ästhetischer Handlungspraxis in Probenprozessen beschrieben werden. Die Probenweise ist »Besser gut geklaut, als schlecht selbst erfunden« markiert jene Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis, in der im Nachahmen das Vorgängige erkannt wird und somit kein unreflektiertes Kopieren ist. Beim »Klaugen« steht die alltägliche und künstlerische Handlungspraxis auf Probe und wird in der wiederholten Durchführung auf einer Bühne szenisch und physisch durchleuchtet. In der Imitation von etwas vorgängigem, von alltäglichen Handlungen, szenischen Ideen anderer Inszenierungen oder Rollenklischees kann in der Probenarbeit ein Schlüssel liegen, Kreation zu entfalten und Neuerfindungen zu machen. Zugleich steckt gerade im wiederholten Tun eines Vorgängigen durch die Differenz zu diesem, durch andere PerformerInnen und Kontexte das Potential zur Subversion, wie dies auch Judith Butler für die Akte von Geschlechterdarstellungen beschreibt (vgl. Butler 1995). Jene Wiederholungsstruktur, die

Geschlecht als performativem Akt eingeschrieben ist, wird geradezu ideal sichtbar an der Figur des Models, welche Gabriele Brandstetter »gleichsam als Verkörperung eines Modells solcher performativer Praxis« beschreibt,

»als Inkorporation jener Darstellungsmuster von Weiblichkeit [...], denen Leihbildfunktion zugeschrieben ist. Das Model exponiert stilisiert und ausschneithaft jene performativen Strategien, die Mode und Medien produzieren und reproduzieren: als die Repräsentation der Sehnsucht nach Sehen und Gesehen werden [...]« (Brandstetter 1998: 432)

Das Model wird zum Modell des geschlechtsspezifischen Kopierens von Posen, Gesten und Bobs: Das Model ist immer schon eine Kopie eines weiblichen Musterschnittes, von dem es kein Original gibt. Und so lässt sich am eingangs beschriebenen Fallbeispiel von Tessa und Ira in *Germany's Next Topmodel* schließlich beschreiben, was eine »wirkliche Nachahmung« von einer schlechten Kopie unterscheidet: Einem (wirklichen) Model glückt der Musterschnitt beispielsweise des Bobs, wenn es um seine Serialität weiß.

»Der nur Nachahmende, der nichts zu sagen hat  
Zu dem, was er da nachahmt, gleicht  
Einem armen Schimpansen, der das Rauchen seines  
Bändigers nachahmt  
Und dabei nicht raucht. Niemals nämlich  
Wird die gedankenlose Nachahmung  
Eine wirkliche Nachahmung sein.« (Brecht 1964: 132)

Im Sinne Brechts sind Tessa und Ira jedoch keine Models, sondern nur »arme Schimpansen«, die im TV-Gedächtnis bereits gegen weitere Mädchen ausgetauscht worden sind, die sich am weiblichen Musterschnitt in Heidi Klums Modelshow versuchen.



Mahl, Bernd (1979): *Brechtis und Monks Urf Faust-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Materialien, Spielfassung, Szenenfotos, Wirkungsgeschichte*, Stuttgart/Zürich: Belser Verlag.

Matzke, Annemarie (2009): *Arbeit am Theater. Zu einer Diskursgeschichte der Probe*, Habilitation, erscheint Berlin 2012.

Roselt, Jens (Hg.) (2005): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag.

Stadelmaier, Gerhard, FAZ vom 29. 11. 2005, abgedruckt auf <http://ssl.eins-null.com/paymarsearch.php?vid=1&aid=709>, letzter Zugriff am 15. 9. 2010.

#### Filmographie

Könnemann, Eva (2007): *Die Trugfälle aus der Stadt*.

Mohn, Bina Elisabeth/Warremann, Gesche (2009): *Wechselspiele im Experimentierfeld Kindertheater*, Göttingen: Institut für visuelle Ethnographie.

Syberberg, Hans-Jürgen (1965): *Fritz Körner probt »Kabale und Liebe«, 5. Akt/7. Szene*.

## Clemens Risi ENCORE! OPER WIEDERHOLEN

### *Wiederholen als strukturelle und ästhetische Praxis der Probe und der Oper*

Wiederholen ist eine der grundlegenden Techniken zur Einübung und Vervollkommnung einer Tätigkeit, sei es beim wiederholten Durchführen eines Experiments im Chemielabor, dem täglichen Training auf der Eisfläche, dem Üben eines Instruments oder eben beim Proben von Szenen zur Hervorbringung einer Aufführung, also zur Vorbereitung einer Premiere. Das Wiederholen wird von vielen als einzige Möglichkeit angesehen, Körper, Bewegungen und Stimmen auf eine vorher nicht dagewesene Form hin zu bearbeiten, Körper, Bewegungen und Stimmen in den Abläufen so zu automatisieren und zu mechanisieren, dass – so die Hoffnung – Körper, Bewegungen und Stimmen befreit werden von der Anfälligkeit für zufällig auftretende Veränderungen, Pannen, Unwägbarkeiten. Dahinter steht die Überzeugung, dass das Wiederholte immer wieder abgerufen und damit das Ereignis vorherbestimmt werden kann. Neben dem klassischen Ballett ist es wohl die klassische Operngesangstechnik, die das Wiederholen der immer gleichen Abfolgen von Körper- und Vokalapparatabewegungen – und das über viele Jahre der Ausbildung sowie viele tägliche Stunden des Trainings und Übens – als den Weg zum Erreichen der gestreckten Ziele gewählt hat. Über das Ballett müssen andere sprechen; ich werde es mit der Oper versuchen. Ich möchte mich mit dem Thema »Wiederholen« mit Blick auf die Oper in zweifacher Perspektive annähern: einer historischen und einer strukturell-ästhetischen. In der historischen Perspektive werde ich mich zwei