

SCHWERPUNKT

DER MULTIPLE SCHAUSPIELER



Traditionell spielen Schauspieler im Stadttheater viele unterschiedliche Rollen. Doch der Beruf befindet sich in einer tief greifenden Veränderung und wird vielfältiger: Schauspieler treten außerhalb des Theatergebäudes auf, agieren gemeinsam mit Laien oder spielen ihre persönliche Biographie

SCHWERPUNKT

Bremer Spielweisen	36
Porträt Joachim Meyerhoff	40
Performance vs. Mimesis	44
Neues Schauspiel in Freiburg	48
Proben bei Hans-Werner Krösinger	50
Zusammenspiel mit Laien	53



„PLANET DER FRAUEN“.
DIE KAMPFOPERETTE VON MAXI
OBEXER UND BERNADETTE LA
HENGST HATTE IM MÄRZ 2012 AM
THEATER FREIBURG PREMIERE

DIE PROBE ALS SUCHMASCHINE

Text_ Michael Börgerding

Zwischen Repräsentation und Partizipation. Der Bremer Intendant Michael Börgerding über die Arbeit der Schauspieler an seinem Theater

Ein Monatsspielplan im Oktober am Theater Bremen: neunzehn Schauspielerinnen und Schauspieler spielen „Unschuld“ von Dea Loher, „Woyzeck“ von Wilson/Waits, die szenische Recherche „War da was? Die Hübner-Jahre“, gemeinsam mit Obdachlosen, Prostituierten und Straßenmusikern die „Bremer Straßenoper“, die Romanadaption „Schimmernder Dunst über Coby County“, den Leonhard-Cohen-Liederabend „I'm Your Man“, Schillers „Räuber“ und als Übernahmen aus der letzten Spielzeit „Die Affäre in der Rue de Lourcine“ und „Buddenbrooks“. Im November kommen neu dazu: das Familienstück „Brüder Löwenherz“, die Uraufführung „Tod-krank.Doc“ von Elfriede Jelinek, Tschechows „Der Kirschgarten“ und als Wiederaufnahme Jelineks „Aber sicher!“ sowie die Performance „Der perfekte Mensch“.

Schauspiel in Bremen und andernorts

Stadttheater as usual? Mag sein. So oder so ähnlich sehen noch einige andere Spielpläne im deutschsprachigen Theater aus, sicher mit anderen Schwerpunkten und Gewichtungen, vielleicht nicht unbedingt an einem Vierspartentheater und auch nicht unbedingt an einem Haus mit einem so kleinem Ensemble – obwohl, wenn ich beispielsweise nach Oldenburg schaue oder nach Freiburg, und sehe, was Mark Zurmühle in Göttingen auf die Beine stellt: So ungewöhnlich ist das nicht, was wir hier zusammen in Bremen machen.

Verantwortlich als Regisseure für die vierzehn Inszenierungen sind die Hausregisseure Felix Rothenhäusler (mit gleich vier Inszenierungen), Alexander Riemenschneider („Unschuld“ und

„Aber sicher!“), der Artist in Residence Alexander Giesche, Klaus Schumacher mit zwei Arbeiten und als Gäste mit je einer Arbeit Lola Arias, Alize Zandwijk, Mirko Borscht, Frank Abt, Gernot Grünewald. Auch hier gilt vielleicht: Stadttheater as usual. Und auch hier: Mag sein! Von außen betrachtet sind das ein paar junge Talente (davon drei von der Theaterakademie Hamburg, einer aus Gießen), zwei, drei erfahrene Regisseure, zwei, drei, die sich in den letzten Jahren durchgesetzt haben und wie so oft: zu wenig Frauen. Man kann es aber auch ganz anders beschreiben: nämlich als eine Palette von sehr unterschiedlichen bis zu widersprüchlichen Regiepersönlichkeiten und in der Summe als eine Herausforderung oder gar Überforderung für ein Ensemble, das sich in kurzer Zeit mit deren Handschriften auseinander zu setzen hat. Der Fußballtrainer und Philosoph Chris-





LANDSCHAFT MIT
STÜHLEN UND
KOSTÜMEN.
EINE IMPRESSION
AUS DEM THEATER
BREMEN

tian Streich hat auf die Frage, warum er den Fußball so liebe, geantwortet: „Fußball ist ganz einfach und furchtbar kompliziert. Furchtbar kompliziert, weil der Fußball ein Mannschaftsspiel ist.“ Das gleiche gilt sicher für das Theater, zumal schon der Wunsch, ein Anderer als man selbst zu sein, so einfach wie kompliziert ist. Darstellung, Menschendarstellung wie Darstellung einer Situation, ist eine Einmalerverfindung wie das Spiel mit dem runden Ball. Einmalerverfindung meint in der Soziologie: Fußball und Theater wird es immer geben, die Frage ist nur, in welcher Form: auf dem Bolzplatz oder im Stadion, auf der Straße oder auf der Bühne beziehungsweise im Stadttheater.

Komplexe Menschendarstellung

Der Akt der Darstellung an sich ist ja ein höchst komplizierter: Der Schauspieler ist der einzige Künstler, der Kunst produ-

ziert und zugleich ein Kunstprodukt ist, der etwas herstellt, was er selber auch ist. Er ist jemand, der spielt und der sich zugleich beobachtet beim Spielen. Und natürlich wird es noch komplizierter, trifft ein solcher Darsteller auf einen zweiten Darsteller. Der ihm wieder einen Spiegel vorhält. Und weiter auf eine dritte Figur oder auf einen Chor. Und vollends kompliziert wird es, wenn diesen Darstellern auch noch zugeschaut wird. Und dass nicht nur auf der Probe von dem einen Regisseur (der morgen ein anderer sein kann), sondern von – sagen wir – 800 Menschen, zum Beispiel im Theater am Goetheplatz in Bremen.

Und es kommt wieder etwas Zusätzliches dazu – das als einzelnes Phänomen so neu nicht ist, aber als Summe sicher bemerkenswert: Es geht auch im bürgerlichen Stadttheater nicht mehr nur um die Darstellung oder Repräsentanz von Menschen und Situationen, sondern es kommen ganz neue (und ganz alte) Herausforderungen auf die Schauspieler zu; Herausforderungen, für die es noch keine kanonisierten Begrifflichkeiten gibt. Schauspieler und Schauspielerinnen in Bremen begleiten auf der Probe wie auf der Bühne Obdachlose beim Spielen (wie in der Straßenoper von Lola Arias), sie befragen Zeitzeugen und agieren als deren Stellvertreter (wie in Gernot Grüne-

walds szenischer Recherche „War da was?“) oder sie generieren ihre Texte und Bewegungsabläufe im Verlauf der Proben vollkommen selbst (wie in den Performances von Alexander Giesche).

Auf der anderen Seite suchen sie mit den Regisseuren nach Ausdrucksformen und Setzungen, die größer als das psychologische Spiel sind; sie suchen nach Selbstbe-

hauptung, Pathos, Sprache, Rhythmus jenseits von Realismus. Das Pendel schlägt dabei extrem aus zwischen monologischem Spiel und Ensemblespiel: Entweder steht der Schauspieler alleine auf der großen leeren Bühne, spricht und spielt zur Not auch gleich alle an-

deren Figuren mit (wie in Rothenhäusers „Räuber“), oder es sind gleich alle Spieler/innen, und zwar fast durchgängig, auf der vollgestellten Bühne und machen merkwürdige Dinge (etwas, was Alize Zandwijk liebt).

Gemeinsam ist beiden Tendenzen die Hinwendung zu partizipativen Projekten (mit oder ohne Experten des Alltags) wie die zum Monolog oder zum chorisches Spiel – die Entfernung oder Abgrenzung von dem, was man wohlwollend als Handwerk des Schauspielers bezeichnen könnte. Oder als zu hinterfragende Konvention – und dazu gehört nicht nur der so oft als verlogene erlebte

**DER SCHAUSPIELER
IST DER EINZIGE
KÜNSTLER, DER
KUNST PRODUZIERT
UND ZUGLEICH EIN
KUNSTPRODUKT
IST – HERSTELLT,
WAS ER SELBER
AUCH IST**

Identifikationsgestus eines scheinbar natürlichen Spiels, dazu gehört auch mittlerweile ein falsch verstandenes Hochleistungsdarstellertum, in dem eher gezeigt wird, was man alles kann – Brüche spielen, aus der Rolle ausbrechen, Hysterien aus dem Stand präsentieren –, als dass man tatsächlich etwas zu erzählen hätte.

Und so versuchen nicht nur in Bremen Schauspieler und Schauspielerinnen von Produktion zu Produktion, von Probe zu Probe sich mit ihren wechselnden Partnern auf Begriffe zu verständigen, die seltsam nebulös bleiben: Partizipation, Durchlässigkeit, Kommunikation, Selbstermächtigung, Realität des Bühnenvorgangs. Sie befragen notwendigerweise im Probieren die scheinbaren Alternativen Szene/Ansprache, Dramatik/Postdramatik, Darstellung/Sein, Repräsentanz/Präsenz. Meine Vermutung ist, dass das Ungefähre in der Begrifflichkeit eine Chance ist. Von dem Soziologen Dirk Baecker stammt die Beobachtung, dass man, wenn es kompliziert wird, Bewegungsspielräume gewinnt. „Wenn man möglichst kompliziert an die Sachen heranzugehen versucht, hat man schließlich immer mehr Lösungen zur Hand, als sich Probleme stellen. Das heißt, man kann wählen.“ An diesem Punkt lohnt es, einen vorsichtigen Blick dorthin zu werfen, wo es am komplizier-

**DIE PROBE SELBST
IST EIN EXPERIMENTALSYSTEM.
PROBIEREN IST
MEHR ALS EIN
MEDIUM FÜR VORGEFERTIGTE GEDANKEN
UND SÄTZE**

testen in der Beschreibung zugeht, vielleicht aber das Neue in der Anforderung an den Schauspieler überhaupt verhandelt wird. Ich würde vorschlagen, diesen Ort auf der Probe zu vermuten.

Forschung nach dem Unbekannten

Der Philosoph und Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger ist Direktor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin. In seinen Untersuchungen fragt er, was es eigentlich heißt, etwas Unbekanntes zu erforschen. Sein Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf die „Strukturen des Experiments“, die er durch genaue rekonstruktive Analysen der biowissenschaftlichen Laborarbeit zu entschlüsseln sucht. Im Gegensatz zum üblichen Selbstverständnis der forschenden Wissenschaften zeigt Rheinberger auf, dass weniger Planung und Kontrolle als vielmehr Improvisation und Zufall den Forschungsalltag prägen: „Man kann das Forschen als eine Suchbewegung charakterisieren, die sich auf der Grenze zwischen dem Wissen und dem Nichtwissen bewegt. Das Grundproblem besteht darin, dass man nicht genau weiß, was man nicht weiß.“ Damit ist das Wesen der Forschung kurz, aber bündig ausgesprochen. Keineswegs sei es so, dass die Theorie „dem Experimentator den Weg weist“,

sondern umgekehrt: Unerwartete Ergebnisse von Experimenten führen zu neuen Theorien, denen erst in nachträglicher Geschichtsschreibung eine vermeintlich zwangsläufige „Logik der Forschung“ zugeschrieben wird.

Rheinbergers Epistemologie des Experiments hat dabei vielfältige Verbindungen zu Ansätzen der Semiotik und der Literaturtheorie. Für die poststrukturalistische Semiotik ist das Schreiben nicht nur ein Aufzeichnen von Daten, Tatbeständen oder Ideen, nicht einfach das transparente Medium der Gedanken. Das Schreiben gibt den Gedanken vielmehr eine materielle Verfassung – und zwar eine, die das Entstehen von etwas Neuem ermöglicht. Noch einmal Rheinberger: „Ich möchte behaupten, dass die wichtigste Quelle des Neuen (...) das Schreiben selbst ist. Man könnte hier Heinrich von Kleists ‚Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Reden‘ aufgreifen. Man muss aber nicht nur vom Verfertigen, sondern auch vom Verfestigen und Verändern der Gedanken beim Schreiben sprechen. Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem.“

Meine Übertragung ist möglicherweise ein wenig gewagt – Übertragungen funktionieren ja eigentlich nur im Traum und bedürften der Analyse: Die Probe selbst ist ein Experimentalsystem. Probieren ist mehr als ein Medium für vorgefertigte Gedanken und Sätze. Auch das theoriefreie Spielen begründet Bahnen,

NUR WENN SCHAUSPIELER UND ZUSCHAUER VON SICH, WENN WIR VON UNS ABSEHEN, WERDEN WIR ETWAS ANDERES ENTDECKEN ALS UNS SELBST

auf denen Spuren hinterlassen werden, auf die man zurückkommen kann und über die man hinausgehen kann – indem man es einfach tut.

Es vollzieht sich nicht nur eine Verwandlung der Existenzweise von Sinngebilden, sondern es entstehen auch neue, die sich, „wie alle neuen Erwerbe wieder sedimentieren und wieder zu Arbeitsmaterialien werden“.

Die Probe als Ort der Suche

Traut man der Probe diese Möglichkeiten zu, ließe sie sich als Experiment im Sinne Rheinbergers beschreiben. Die Probe wäre dann „eine Suchmaschine“, aber von merkwürdiger Struktur: Sie erzeugt Dinge, von denen man immer nur nachträglich sagen kann, dass man sie hätte gesucht haben müssen. Die Erkenntnis ist immer etwas a posteriori. Oder um es mit Christoph Georg Lichtenberg zu sagen: „Man muss etwas Neues machen, um etwas Neues zu sehen.“

Aber auch ein solcher Lobgesang des kreativen Experiments im Probenprozess muss sich gleich in Frage stellen – angesichts seiner beunruhigenden Nähe zu dem neuen Parameter des Kapitalismus, das uns alle durchdringt: Verwirkliche dich selbst, sei kreativ, mach dein Ding! Das ökonomische Experiment ist aber eines des Schicksals. Es beugt sich der Verwertbarkeit. Es ist immer nur ein Mittel zum Gelingen. Das ästhetische Experiment hingegen ist eines der Freiheit,

eben kein Mittel zum Gelingen. Zum Gelingen einer ästhetischen Erfahrung bedarf es, so der Philosoph Christoph Menke, eines Risiko-

nämlich des Risiko, dass man sich der Formlosigkeit aussetzt. Das Formlose und das freie Spiel der Bedeutungen sind die Freiheit vor jeder Bestimmung. Die Kunst wäre so das Gegenexperiment zu den Schicksalsexperimenten, die wir gesellschaftlich bei Strafe des Scheiterns vollziehen müssen. Dazu brauchen wir die Kunst (und die Probe): Um die Möglichkeit von Freiheit jenseits der gesellschaftlichen Anpassung zu erfahren.

Im Theater ließen sich zwei Bedingungen für dieses notwendige Risiko benennen: zum einen die Preisgabe der eigenen Persönlichkeit als Schauspieler und zum anderen die radikale Gleichheit der Zuschauer, eine Gleichheit in der radikalen Unbestimmtheit. Man ist im Schauen ohne Bestimmung – man ist ein radikaler Niemand im Ritual. Das Fremdwort dazu lautet Entsubjektivierung. Und da-

rum könnte es gehen: Dass wir von uns selbst absehen! Und nur wenn Schauspieler und Zuschauer von sich, wenn wir von uns und unseren großen Egos absehen, werden wir etwas anderes entdecken als immer nur uns selbst. Das Theater könnte der Ort sein, an dem man das üben oder erleben kann.

Am Ende also eine fast kunstreligiöse Beantwortung der Frage nach dem Schauspieler zwischen Darstellung und Partizipation. Ich kann es aber auch gerne kleiner und einfacher formulieren: In meiner Erinnerung habe ich den Schauspieler Stefan Kurt nie so sehr bewundert wie für den Puck in dem integrativen Sommernachtstraum der *Station 17* auf *Kampnagel* Ende der 1990er. Claudius Franz und Matthieu Svetchine haben meine große Hochachtung und Dankbarkeit für all das, was sie als Schauspieler nicht tun in Lolas Arias Straßenoper „The Art of Making Money“, ebenso wie für all das, was sie als Persönlichkeiten in den „Räubern“ auf der großen leeren Bühne im Theater am Goetheplatz von sich zeigen. ■



DER AUTOR

Michael Börgerding ist seit Mitte 2012 Generalintendant am Theater Bremen. Zuvor arbeitete er als Dramaturg (bis 2005 als Chefdramaturg am Hamburger Thalia Theater) und war zuletzt Direktor der Theaterakademie Hamburg.