

Lisa Großmann

Ausgabe #7
November 2017

FAKTEN SCHAFFEN am 27.11.2016: Die Moderatorin und Autorin dieses Artikels fragt die Gäste auf dem Podium, wie die spezifische Körperlichkeit der Theaterakteur_innen in ein Archiv Eingang finden kann und bekommt die Antwort: „Gar nicht!“ Mit dieser zwar zutreffenden, aber nicht zufriedenstellenden Antwort begann eine Spurensuche nach Ansätzen, wie die Darsteller_innen des Theaters zu dokumentieren seien. Welche Konzepte gibt es? Welche Besonderheiten bestehen für die Dokumentation von Performer_innen im Gegensatz zu Schauspieler_innen?

I. Von den Problemen des Vergessens und Festhaltens

Rolf Rohmer schrieb 1990, dass Theaterwissenschaftler_innen nicht nur Analyst_innen von Materialien, sondern immer auch Sammler_innen sind.¹ Da Theater immer flüchtig ist, sammeln Theaterwissenschaftler_innen nicht nur Leporellos, Fotografien und audiovisuelle Aufnahmen von Inszenierungen, sondern auch und vor allem Erfahrungen und Erinnerungen von Aufführungen. Dies birgt eine Problematik: Wird das erinnerte Material nicht zugänglich gemacht, verbleibt es für immer im Verborgenen und stirbt mit dem Vergessen. Diesem fallen vor allem die Darsteller_innen von Theater und deren spezifische Darstellungen und Fähigkeiten anheim, verleihen sie doch durch die Materialität ihrer Körper und die Lautlichkeit ihrer Stimmen der Aufführung ihre flüchtige Präsenz.

Als Theaterwissenschaftlerin, die sich nicht nur mit aktuellen, sondern auch mit historischen Aufführungen, Inszenierungen und Theaterproben auseinandersetzt, stehe ich regelmäßig den dadurch und durch die jeweiligen Grenzen der Fähigkeit zur Beschreibung entstehenden Lücken ratlos gegenüber: Akteur_innen werden in Dokumenten nur mit ihrer Rolle bezeichnet, es werden höchstens ihre Aussagen aufgenommen, selten körperliche Vollzüge beschrieben; oder ihre Auftritte werden mit leeren Worthülsen, wie „unvergleichlich“, „unvergesslich“ oder „einzigartig“ gekennzeichnet, die zwar auf die mächtige Wirkung der Akteur_innen schließen lassen, nicht aber auf ihre spezifische Darstellungsweise. „Ein Minetti“ oder „eine Bergner“² sind durch solche Formulierungen für mich nicht fassbar. Andererseits versuche ich selbst Performer_innen zu dokumentieren und suche selbst nach einem Vokabular und Wegen die Spezifik der Protagonist_innen meiner Forschung nachvollziehbar zu machen.

II. Von den Ansätzen der wissenschaftlichen Dokumentation von Theaterakteur_innen

Die Frage, wie man das flüchtige Agieren von Schauspieler_innen und Performer_innen dokumentieren kann, ist keine Neue. 1983 führte Kristine Hecker aus, dass schon im 18. Jahrhundert Versuche unternommen wurden,

durch Grafiken, Malerei und textliche Beschreibungen die Schauspieler_innen der Zeit festzuhalten. ³ Heckers Ansatz verbindet verschiedene Quellen des Theaters: Bild- und Textdokumente der Darstellungen von Schauspieler_innen und zeitgenössische Schauspieltheorien werden genauso hinzugezogen wie die Gestaltung von Bühnenbildern und Kostümen. Damit dokumentiert sie zwar nicht selbst, gibt aber Hinweise, welche Dokumentenformen interessant für eine Dokumentation sein könnten. Auch wenn seit dem fast 35 Jahre vergangen sind, bleiben die Forderungen zur Behebung dieses Desiderats bestehen. Allerdings liegen neuere Publikationen zu historischen und neueren Regietheorien, Schauspielstilen und -theorien vor, die helfen, bestehende Quellen besser auszuwerten und vor allem Begrifflichkeiten zu entwickeln, mit denen eine wissenschaftliche Dokumentation weiterentwickelt werden kann. ⁴ Hinzu kommen Publikationen, die die Eigenheiten von Schauspieler_innen unter die Lupe nehmen und sich beispielsweise mit der Präsenz, der Stimme oder der Körperlichkeit von Akteur_innen auf Theaterbühnen beschäftigen und die an ihren Fallbeispielen sowohl Beschreibungsmöglichkeiten erproben als auch Akteur_innen und deren Darstellungsweise für kommende Wissenschaftler_innen dokumentieren. ⁵

Zusammen genommen berücksichtigen diese Vorschläge die folgenden Bereiche, die möglichst in verschiedenen medialen Formen dokumentiert werden sollten:

- Stimmlichkeit und Körperlichkeit der Darsteller_innen, „Marotten“ ⁶
- oder andere Eigenheiten der_des Darsteller_in, auch Präsenz auf der Bühne
- Rollen/Aufgaben, die sie auf der Bühne körperlich ausführen
- Darsteller_innenkonvention bzw. -theorie, aus der heraus sie agieren/Verhältnis von Darsteller_in und Darstellungsaufgabe
- Theaterverständnis der Zeit sowie die Kontexte/Institutionen, innerhalb derer die Akteur_innen arbeiten

In dieser Auflistung schlummern zwar weiterhin die Problematiken des Kampfes um treffende Formulierungen, allerdings ist damit ein Rahmen geschaffen, der grundsätzlich für die Dokumentation von Darsteller_innen herbeigezogen werden könnte. Die Schrägstriche in der Liste markieren den Versuch, das Konzept der_des Performer_in in das vor allem auf Schauspieler_innen konzentrierte Konzept Heckers und anderer Theoretiker_innen zu integrieren. Denn ebenso wie auch unterschiedliche Schauspielkonzepte nach unterschiedlichen Sprachen der Dokumentation verlangen – man denke hier an die Stile Brechts und Stanislawskis –, braucht es auch für Performer_innen ein eigenes Vokabular. Im Folgenden soll daher ein Blick in die Theorie geworfen werden, um zum einen den Kontext für die Beschreibung von Performer_innen zu klären und zum anderen die obige Liste der Dokumentationsbereiche für diese Gattung der Darsteller_innen zu konkretisieren.

III. Von Performer_innen und deren Spezifika

Durch die Bezeichnung als Performer_innen verorten sich Theatermacher_innen und -akteur_innen in einer performativen Ästhetik und verwehren sich damit zum Teil auch gegen eine Schauspielästhetik und oftmals implizit gegen die Organisationsform des Stadt- und Staatstheaters, die als 'Hort der nicht-mehr-zeitgemäßen (Schauspiel)praxis' verstanden wird. „Performer_in“ ist zu einem Kampfbegriff zwischen der sogenannten Freien Szene und den Stadt- und Staatstheatern bzw. zwischen Schauspiel- und Performancetheater geworden. So kritisiert Bernd Stegemann, dass den Performer_innen unter anderem die professionelle Fähigkeit laut zu sprechen fehle, was oft durch die Nutzung von Mikrofonen kompensiert würde. ⁷

Genau diese Strategie kennzeichnet Annemarie (Mieke) Matzke hingegen als (Selbst)Inszenierungskompetenz, die den Performer_innen eigen sei. ⁸ Eine Abgrenzung von Performer_in und Schauspieler_in via In-/Kompetenz muss allgemein als schwierig gelten, da viele der erfahrenen Performer_innen

gleichwertige Kompetenzen wie Schauspieler_innen entwickelt bzw. Schauspielausbildungen durchlaufen haben. ⁹ Produktiver erscheinen dagegen die historischen und performancetheoretischen Unterscheidungen, die an anderen Stellen ansetzen.

Historische und performancetheoretische Unterscheidung: Von der Bildenden Kunst ins Theater

Der Begriff „Performer_in“ kennzeichnet Personen, die eine Performance aufführen – steht also in Verbindung mit der Geschichte der Performance Art und ihrem Einfluss auf das Theater. Ohne hier die Ent- und Verwicklungen von Theater und Performance Art im Einzelnen nachzuzeichnen, sei darauf verwiesen, dass in der Folge von Body Art, Fluxus und Happening performative Elemente in die Ästhetiken des Theaters eingeflossen sind und die Ästhetiken des Theaters – selbst die des Schauspiels – veränderten. ¹⁰ Die zentrale Neuerung dieser Ästhetik für das Theater ist der Vollzug selbstreferenzieller und wirklichkeitskonstituierender Handlungen der Akteur_innen – das ‚als ob‘ des Schauspiels entfällt, Verletzungen sind beispielsweise echt. Das bedeutet, so Annemarie Matzke: „Der Performer verweist auf niemand anderes als sich selbst.“ Er_sie agiert im „Modus der Präsenz“, nicht in dem des Repräsentierens. ¹¹ Die Präsenz ist allerdings kein nur für Performer_innen reservierter Begriff: Von Schauspieler_innen wird sie auch eingefordert. Und blickt man in zentrale Schauspieltheorien bzw. –konzeptionen wie die Stanislawskis, findet man dort ebenfalls die Aufforderung an die Schauspieler_innen, Handlungen wirklich auszuführen, „seine eigenen Empfindungen zu erleben“ – und nicht andere zu repräsentieren. ¹² Umgekehrt, sind Rollen auf der Bühne auch in der Performance nicht komplett entfernt, Performer_innen übernehmen z.B. die der Gastgeber_innen oder der Spieler_innen eines Spiels. Daher stellt sich die Frage, wo das selbstreferenzielle Ausführen anfängt und das ‚als ob‘ aufhört. Aus einer Rezeptionsästhetischen Perspektive ist dies meist schwer zu beantworten.

Spieltheoretische Unterscheidung: game vs. play

Eine andere Unterscheidung schlagen Andreas Kotte und Annemarie Matzke vor. Sie beziehen sich auf die Konzeption des Spielbegriffs von Johan Huizinga, die der niederländische Geschichtswissenschaftler erstmals 1938 veröffentlichte und die immer noch die Grundlage zahlreicher Publikationen über verschiedene Formen des Spiels bilden. Neben dem anthropologischen Konzept des Menschen als homo ludens findet vor allem die Unterscheidung von zwei Spielpolen Verwendung, nämlich zwischen einem „Kampf um etwas“ (*game*) oder einer „Darstellung von etwas“ (*play*). ¹³ Hier setzen auch Matzke und Kotte an. Während sich das Rollenspiel der Schauspieler_innen dem *play* zurechnen ließe, würden die Performer_innen ein regelgeleitetes *game* spielen. ¹⁴ Diese Unterscheidung hat Auswirkungen auf die Prinzipien der Aufführungen und deren Vorbereitung in den Proben: In ‚klassischen‘ Darstellungen von etwas entspricht die Aufführung dem Probenergebnis und die „spielerische Arbeit“ wird im traditionellen Theater hauptsächlich in den Proben geleistet“, wie Matzke betont. ¹⁴ In Aufführungen von einem „Kampf um etwas“ hingegen werden die in den Proben entwickelten Regeln und Taktiken des Umgangs damit in der jeweiligen Aufführungssituation angewandt. Teilweise wird der *game*-Charakter zusätzlich betont, indem Elemente in die Regeln integriert werden, die dem Zufall unterliegen, z.B. Bewertung der Zuschauer_innen. Die Performer_innen als *gamer_innen* agieren innerhalb der Regeln und sind deswegen auf ihre Fähigkeiten angewiesen, sich darin zu bewegen.

So werden die Performer_innen zu den Urheber_innen der Aufführungen. Oftmals sind sie aufgrund des Bewegens innerhalb eines Regelsystems auch in die Entwicklung dieses Systems eingebunden. Performative Regelsysteme und Inszenierungen sind oft eng an den Fähigkeiten und Unfähigkeiten der Performer_innen ausgerichtet. Je nach formeller und inhaltlicher Setzung werden diese Fähigkeiten und Unfähigkeiten gezeigt oder nicht gezeigt. Performer_innen zeichnen sich daher, laut Matzke, auch in besonderem Maße

verantwortlich für die Inszenierung aus, indem sie sowohl Autor_innen, Regisseur_innen und Akteur_innen der Inszenierung sind. Matzke führt in diesem Zusammenhang zudem die spezifische Haltung von Performer_innen zu der Inszenierung auch auf struktureller Ebene an, womit diese über Brechts Konzeption der *Haltung* gegenüber ihren Inhalten hinausweist. Kotte spricht von der_m Performer_in als „Objekt seiner selbst“. ¹⁵

Unterscheidung anhand von Fiktionsschranken und Grenzen der Repräsentation

Gerda Baumbach bietet eine weitere Option an. Sie unterscheidet verschiedene (auch historische) Schauspielstile anhand des jeweiligen Umgangs mit der „Fiktionsschranke“ und den „Grenzen der Repräsentation“ innerhalb des jeweiligen Spielstils. Mithilfe der Fiktionsschranke wird die Fiktionsebene von der Realitätsebene getrennt und so zum Teil auch räumlich – zum Beispiel durch die Rampe – Fiktion (autonomes Spiel) von der Realität (die Schauspieler_innen als Produzent_innen des Spiels) geschieden. ¹⁶ In den wenigen Zeilen zur Performance in ihrem Buch stellt sie das Verhältnis von Fiktionsschranke und Performance in den Mittelpunkt: In der Performance finde eine „absichtliche Beseitigung der Fiktionsschranke“ statt. Für das Publikum ist die „Differenz zwischen Fiktion und Realität“ in der Tätigkeit der Performer_innen aufgehoben, während diese „die Fiktionsschranke dennoch [...] auf der Produktionsseite benötigen“ ¹⁷ würden. Denkt man dies mit dem *game*-Ansatz zusammen, so entwickeln die Performer_innen für das *game* eine Fiktion oder Rahmenerzählung, in der Aufgaben begründet sind, diese sind allerdings für die Zuschauer_innen nicht von der Realität zu trennen. Urteile, wo Realität oder Fiktion aufhören und anfangen, sind schwer möglich, wie auch Baumbach betont.

IV. Ableitungen für die Dokumentation von Performer_innen

Diese Schwierigkeit findet sich auch in der Dokumentation wieder, wo die Trennung zwischen den Aufgaben, Strategien und deren basieren auf „authentischem“ Material (Realität) und Erfindungen, Tricks, Schönungen und anderen Veränderungen schwer nachvollziehbar ist. Was sich im *game* der Performer_innen allerdings deutlich zeigt, ist der Umgang mit Situationen: Während ich bei einer_m Performer_in in meiner Forschung beobachte, dass diese_r sich gezielt tiefer in Konflikte hineinbegibt und dabei durch das Risiko zu Scheitern – und dieses Scheitern tritt in manchen Fällen auch tatsächlich ein – die Zuschauer_innen im *game* überzeugt, zeigt sich bei einer_m anderen Performer_in die Strategie, sich sehr charmant aus diesen Konflikten recht früh herauszuwinden und diese von außen zu kommentieren, was wiederum als Stärke oder Schwäche wahrgenommen werden kann. Solche Strategien werden oft – auch in unterschiedlichen Arbeitskonstellationen und im Umgang mit unterschiedlichen Theatermitteln – angewandt und bilden eine Art Handschrift der_s Performer_in. Für die Dokumentation bedeutet dies, entweder eine genaue Beschreibung solcher *game*-Kompetenzen und – Strategien anzufertigen oder audiovisuelle Dokumente zur Verfügung zu stellen, die das jeweils entwickelte Verhalten wiedergeben.

Innerhalb eines solchen Schwerpunkts könnten zudem Hinweise auf die Haltung der Performer_innen gesammelt werden – und zwar auf inhaltlicher wie auf struktureller Inszenierungsebene. Dazu könnten auch Interviews oder Probengespräche festgehalten werden. Generell sind Probendokumente hier von Interesse, da sie den Prozess des Aushandelns von Fähigkeiten und Unfähigkeiten seitens der Performer_innen und den Prozess des Entwickelns von Spielregeln offenlegen können. In welche Regeln und Fiktionen treten die Performer_innen ein? Wo gehen sie mit, wo widersetzen sie sich?

Wenn man nun für die Dokumentation erneut eine Liste aufstellen möchte - unter der Prämisse multimedial zu dokumentieren -, so ergibt sich diese Liste:

- Stimmlichkeit und Körperlichkeit der Performer_innen, Präsenz auf der Bühne, Marotten,
- Spielaufgaben und spezifische Strategien der_des Performer_in, eingesetzte Fähigkeiten und Unfähigkeiten
- Haltung zu den Inhalten und zu der Inszenierung, Verhältnis von Performer_in und Darstellungsaufgabe
- Verortung in Schauspiel- oder Performancetheorie/-praxis
- Theaterverständnis der Zeit sowie der Kontext/die Institution, innerhalb derer die Akteur_innen arbeiten

V. Listen und ihre Bedeutung

Natürlich ist mit einer Liste die Dokumentationsarbeit nicht getan. Diese Liste gilt erprobt, widerlegt, angepasst und diskutiert zu werden: Ist der Unterschied zwischen Performer_innen und Schauspieler_innen nur heuristisch zu treffen? Muss man sich mit einem heute aktuellen Regie- und Schauspielverständnis - und Beispielen wie Sophie Rois u.a. - den Schauspieler_innen nicht auch über die letztere Liste nähern? Wie viel Privates muss noch dazu dokumentiert werden, um das Verständnis zu weiten und die Spezifik der jeweiligen Darsteller_innen zu kontextualisieren?

- 1 Vgl. Rolf Rohmer: „Geschichte dokumentieren, Geschichte schreiben, Geschichte machen – Fragen der Theaterwissenschaft an die Theatersammlung“, in: Harald Buhlan (Hg.): *Theatersammlung und Öffentlichkeit. Vorüberlegungen für ein Konzept von „Theatermuseum“*, Frankfurt am Main 1983, S. 69–85, hier: S. 73ff.
- 2 Gemeint sind die berühmten Schauspieler_innen Bernhard Minetti und Elisabeth Bergner, die in manchen Veröffentlichungen derart ‚charakterisiert‘ werden.
- 3 Vgl. Kristine Hecker: „The Art of Acting in Past Centuries: Reconstructing what could not be preserved“, in: Verband der Theaterschaffenden der DDR (Hg.): *Wissenschaftliche Untersuchung von Schauspielkunst – Methodologie der Forschung – Probleme der Dokumentation*, Berlin 1983, S. 69_73, hier S. 69.
- 4 Vgl. u.a. Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 – Schauspielstile*, Leipzig 2012; Jens Roselt: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2009.
- 5 Vgl. u.a. Jens Roselt, Christel Weiler (Hg.): *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*, Bielefeld 2011; Jenny Schrödl: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012; Hajo Kurzenberger, Stephan Müller, Anton Rey (Hg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, Berlin 2011; Veit Güssow: *Die Präsenz des Schauspielers. Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente*, Berlin 2013.
- 6 Vgl. Jens Roselt: „Lob der Marotte“, in: Jens Roselt / Christel Weiler (Hg.): *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld 2011. S. 19–26.
- 7 Vgl. Bernd Stegemann: „Drei Formen des Schauspielens“, in: Anton Rey (Hg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, Berlin 2011, S. 102–109, hier: S. 108.
- 8 Vgl. u.a. Mieke Matzke: „Spiel-Identitäten und Instant-Biographien. Theorie und Performance bei She She Pop“, in: Gabriele Klein, Wolfgang Sting: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005b, S. 93–106.
- 9 Beispielsweise ist hier der Performer Stephan Stock als Teil des Kollektivs vorschlag:hammer zu nennen, der Schauspiel in Bern und Zürich studierte. Viele der Performer_innen haben wie Schauspieler_innen auch Sprechstile kultiviert und mit dem lauten Sprechen keinerlei Problem.
- 10 Erika Fischer-Lichte hat dies in der *Ästhetik des Performativen* beschrieben. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004
- 11 Annemarie M. Matzke: *Testen, Spielen, Tricksexen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim 2005a, S. 64.
- 12 Konstantin Sergejewitsch Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*, Berlin 1983. S. 202.
- 13 Andreas Kotte: „Der Performer als Objekt seiner selbst“, in: Friedemann Kreuder, Michael Bachmann, Julia Pfahl u.a. (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Bielefeld 2012, S. 241–252, hier: S. 245. Da der „Kampf um etwas“ und die „Darstellung von etwas“ in den meisten Publikationen mit den englischen Begriffen *game* und *play* zusammengefasst wird, verwende auch ich diese Begriffe.
- 14 Matzke 2005b, S. 99.
- 15 Kotte 2012, S. 241.
- 16 Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 – Schauspielstile*, Leipzig 2012, S. 241ff. Baumbach setzt bei der Unterscheidung von Realität und Fiktion nicht bei der Illusion an, sondern bei der Unterscheidung zwischen Spiel in der Rolle und Aufscheinen der Arbeit der Schauspieler_innen: „Schauspieltechnisch heißt das: der Akteur als Produzent tritt zurück [in der Fiktion; LG], er verschwindet hinter dem Resultat als einem autonomen Produkt [...]“. Ebd. S. 241.

