

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. <sup>1</sup> 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“ <sup>2</sup> 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. <sup>3</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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*).<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>14</sup> 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 Bewagens 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“. <sup>15</sup>

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. <sup>16</sup> 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“ <sup>17</sup> 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, Tricksen, 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.

