

Zwischen Virtuosität und Persönlichkeit

Perspektiven für eine gegenwärtige Schauspielausbildung

von Julia Kiesler und Claudia Petermann

Ausgangspunkt¹

Im September des Jahres 2016 fand im Studienbereich Theater der Hochschule der Künste Bern/Schweiz im Rahmen der Weiterentwicklung des Curriculums ein Workshop statt, zu dem Expertinnen und Experten aus der Theaterpraxis eingeladen waren, darunter Herbert Fritsch (Regisseur und Schauspieler, Berlin), Barbara Gronau (Professorin für Theorie und Geschichte des Theaters an der Universität der Künste, Dramaturgin, Berlin), Alexander Giesche (Regisseur, München), Joachim Robbrecht (Autor und Regisseur, Amsterdam) sowie Ted Stoffer (Choreograf und Performer, Brüssel), um folgende Fragen zu diskutieren: Wie sieht die Berufswelt für Abgängerinnen und Abgänger einer Theaterausbildung heute aus? Wie wird sie sich künftig verändern? Worauf müssen die Studierenden vorbereitet werden? Was brauchen junge Menschen, um in den Theaterberufen bestehen zu können? Welche Qualifikationen muss ihnen die Ausbildung mitgeben?

Ein Aspekt, der von allen Experten vertreten wurde, war die Wichtigkeit des auszubildenden Handwerks. Alle waren einhellig der Meinung, dass man handwerkliche Fähigkeiten zunächst ausbilden sollte, um dann auch wieder davon abweichen zu können. Zudem wurde die Fähigkeit gefordert, sich in verschiedenen formalen Kontexten künstlerisch einbringen zu können. Ein Schauspieler sollte laut den Experten heutzutage in der Lage sein, eigenschöpferisch, kreativ und vielseitig zu probieren. Einerseits eigene spielerische Angebote zu machen, aber andererseits auch in der Lage zu sein, sich einer Idee unterordnen und darin nach Freiheit und Kreativität suchen zu können, sind Anforderungen, die Regisseure gegenwärtig im Theater an die Schauspielerinnen und Schauspieler stellen. Hierzu zählt ihrer Meinung nach auch die Fähigkeit, sich hybrider Spiel- und Sprechweisen bedienen zu können und flexibel in Bezug auf verschiedene Darstellungsverfahren zu sein.

Eine Figur realistisch auf der Bühne zu verkörpern, aus einer Figur herauszutreten und selbstreferentiell zu agieren, mal darzustellen, mal zu spielen, einen Text gestisch zu gestalten oder ihn nur zu rezitieren, dramatische Texte szenisch zu transformieren oder Textflächen musikalisch aufzulösen, sich in die Welt eines Textes hineinzubegeben ebenso wie die Differenz zwischen dem Text und sich selbst als Spieler zu markieren, sich einen Text lebhaft anzueignen und die Einheit von Sprache und Körperlichkeit in einer Figur zusammenfließen zu lassen oder aber diese Einheit zu zerstören – all diese Strategien der Darstellung und des Sprechens finden sich auf den deutschsprachigen Theaterbühnen in den vergangenen Jahren wieder. Sie eröffnen die Frage, was überhaupt zum Handwerk des zeitgenössischen Schauspielers gehört bzw. was es erfordert. Vor welchen Herausforderungen stehen die Schauspielerinnen und Schauspieler aufgrund der sich verändernden Theaterpraxis? Und darüber hinaus: Vor welchen Herausforderungen steht die sprecherzieherische Arbeit im Angesicht der aktuellen Ästhetiken und Umgangsformen mit Texten und gesprochener Sprache im Theater der Gegenwart?

Um diesen Fragen nachzugehen, entwickelten die Autorinnen an der Hochschule der Künste Bern ein Forschungsprojekt, das sich mit Prozessen der Probenarbeit im zeitgenössischen Theater vor allem hinsichtlich der Texterarbeitung auseinandersetzt. Das Projekt mit dem Titel *Methoden der sprechkünstlerischen Probenarbeit im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater* wurde vom Studienbereich Theater sowie vom Forschungsschwerpunkt Intermedialität der Hochschule der Künste Bern unterstützt und mit einer Laufzeit von drei Jahren und neun Monaten (März 2014 bis November 2017) vom Schweizerischen Nationalfond finanziert.² Im Zentrum stand die Untersuchung von Erarbeitungsweisen für Texte im Theater der Gegenwart sowie die Beobachtung der Entstehung bestimmter Sprechweisen im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater. Das Forschungsprojekt ist einer der ersten Versuche, zeitgenössische Darstellungsverfahren, insbesondere hinsichtlich des Umgangs mit Sprache, aus ausbildungspraktischer Perspektive zu beschreiben, methodisch zu untersuchen und zu reflektieren, für die Theaterausbildung ins Bewusstsein zu rufen und für die Lehre produktiv zu machen. Im Folgenden soll das Forschungsprojekt zunächst in Kürze vorgestellt werden, um anschließend einige vorliegende Erkenntnisse exemplarisch zu beschreiben.

Einblicke in fünf Probenprozesse

Für das Forschungsprojekt beobachteten die Autorinnen fünf verschiedene Probenprozesse ausgewählter Regisseurinnen und Regisseure im deutschsprachigen Theaterraum und untersuchten diese mit Blick auf die Frage, welche Spiel- und Sprechweisen fernab der psychologischen dort zu finden sind, wie diese während der Probenarbeit entstehen und welche Anforderungen sich daraus für die Schauspielerinnen und Schauspieler ergeben. Das Ziel des Projekts war es, verschiedene methodische Zugänge zu Texten, Figuren und Sprechweisen aus der beobachteten Theaterpraxis heraus zu beschreiben, die sich einer performativen Spielpraxis zuordnen lassen. Daraus galt es, Erkenntnisse, insbesondere für die Textarbeit bzw. den performativen Umgang mit Sprache³, zu gewinnen, die innerhalb der Schauspielausbildung und Sprecherziehung fruchtbar gemacht werden können. Der Begriff „performativ“ leitet sich in diesem Zusammenhang vom Begriffsverständnis der Performativität ab, wie ihn Erika Fischer-Lichte für die Theaterwissenschaft definiert hat. Er umfasst die „Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft“⁴. Demnach bringen performative Akte „keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, sondern sie bringen Identität als ihre Bedeutung allererst hervor“⁵. Bezogen auf die Handlungen des Schauspielers auf der Bühne, verliert hier dessen Spiel den Charakter des „Als ob“. „Es ahmt nicht mehr eine andere Wirklichkeit nach, die es lediglich vortäuscht, sondern es konstituiert selbst

Wirklichkeit.“⁶

Im Rahmen des Forschungsprojekts wurden Produktionen bzw. Regisseurinnen und Regisseure ausgewählt, die den Konflikt mit traditionellen Theaterpraktiken suchen bzw. in denen sich performative Ansätze der Textarbeit vermuten ließen, und folgende fünf Probenprozesse im deutschsprachigen Raum teilnehmend beobachtet:

1. ein Workshop des Regisseurs Laurent Chétouane. mit Masterstudierenden des Studiengangs Expanded Theater des Studienbereichs Theater der Hochschule der Künste Bern, in dem Shakespeare- Sonette und die Annahme des Regisseurs „Der Text spricht, nicht ich!“ im Zentrum der Arbeit standen (vom 7. Oktober bis 9. November 2013 teilnehmend beobachtet von Julia Kiesler),
2. der Probenprozess zur Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel, in dem insbesondere die Beobachtung der chorischen Textarbeit fokussiert wurde (vom 9. Januar bis 27. Februar 2014 teilnehmend beobachtet von Julia Kiesler),
3. der Probenprozess zur Inszenierung *Faust. Der Tragödie Erster Teil* von Johann Wolfgang von Goethe in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern, in der es vor allem um den Aspekt der Figurenfragmentierung ging (vom 12. Juni bis 28. Juni/11. August bis 10. September 2014 teilnehmend beobachtet von Julia Kiesler),
4. der Probenprozess zur Inszenierung *Warum läuft Herr R. Amok?* – eine Adaption des Films von Rainer Werner Fassbinder in der Regie von Susanne Kennedy an den Münchner Kammerspielen, die mit einem aufgenommenen Playbacktext arbeitete und damit den Schauspieler in eine festgelegte Komposition „zwang“ (vom 16. September bis 18. September/6. Oktober bis 27. November 2014 teilnehmend beobachtet von Claudia Petermann),
5. der Probenprozess, der im Rahmen der Uraufführung von Elfriede Jelineks Stück *Wut* an den Münchner Kammerspielen in der Regie von Nicolas Stemann stattfand. Hier stand die Transformation eines postdramatischen Textes, einer Textfläche, die ohne Figuren auskommt, im Zentrum der Beobachtung (vom 22. Februar bis 16. April 2016 teilnehmend beobachtet von Claudia Petermann).

Jeder dieser Probenprozesse ist ein eigenes kleines Universum, vom klassischen Drama wie *Faust*, über die Sonette Shakespeares, Fassbinders Filmadaption, bis hin zur Montage dokumentarischen Textmaterials mit dem Theaterstück von Max Frisch oder zum postdramatischen Theaterstück von Elfriede Jelinek. Bereits hier zeigt sich ein Charakteristikum des zeitgenössischen deutschsprachigen Theaters, das sich nicht mehr an Genres und Gattungen bindet, sondern eine Vielfalt von Textformen aufweist. Die Werke werden dabei in performative Prozesse aufgelöst, beispielsweise durch die Dekonstruktion von Theaterstücken oder die Fragmentierung von Figuren.⁷ Es geht weniger um die „Umsetzung“ einer Textvorlage als vielmehr um die Behandlung des Textes als Material und die Hervorbringung einer neuen Wirklichkeit.

Eine Strategie für die Behandlung des Textes als Material, die wir zumindest in drei der fünf Probenprozesse beobachtet haben, ist ein Ansatz, der als *intertextuelle Arbeitsweise* bezeichnet werden soll. Der literaturwissenschaftlich geprägte Begriff der „Intertextualität“ stellt aus unserer Sicht einen Schlüsselbegriff nicht nur für die Beschäftigung mit postdramatischen Texten, sondern auch mit postdramatischen Inszenierungs- und Arbeitsweisen dar. Er eröffnet eine Perspektive für die sprechkünstlerische Arbeit des Schauspielers mit dem Text.

Intertextuelle Arbeitsweisen

Der Begriff *Intertextualität* wurde von Julia Kristeva geprägt und verweist auf alle Bezüge eines literarischen Textes auf andere literarische oder auch außerliterarische Texte.⁸ Im Anschluss an Michail Bachtins Begriff der Dialogizität fasst Kristeva mit dem Begriff der Intertextualität einen Text „als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“⁹. Er bezeichnet die Qualität aller Zwischen Virtuosität und Persönlichkeit literarischen Texte, die die Vorstellung einer Autorintention und der Einheit und Abgeschlossenheit des einzelnen literarischen Werks unterminieren.¹⁰

Eine „Absage an das Geniekonzept und die individuelle AutorInnenfigur“¹¹ findet sich auch in den Theaterstücken der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek wieder. Ihre Texte konstituieren sich durch intertextuelle Verfahren wie Collage und Montage. Zitate fremder Quellen werden aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, nebeneinandergesetzt und mit eigenen Texten Jelineks gemischt. Sie zerstört bestehende Text- und Bildzusammenhänge mit dem Ziel, „die dadurch freigesetzten Diskurselemente neu und anders zusammenzuführen“¹². Auch den Schauspieler fordert Jelinek auf dem Weg zum Stück auf, „sich und seine Vorstellungen mitautorschaftlich in den Text hineinzuschreiben, ihn sich anzueignen, radikal damit umzugehen“¹³. Damit stärkt sie die *Autorschaft* des Schauspielers bzw. Regisseurs.

Dieses Zitiervorgehen als konstitutives Moment der Intertextualität bei Jelinek stellt im Umgang mit dem Stücktext eine große Herausforderung für die Schauspielerinnen und Schauspieler und ihr Regieteam dar, so auch innerhalb des Probenprozesses zur Uraufführung von Jelineks Stück *Wut* an den Münchner Kammerspielen in der Regie von Nicolas Stemann. Das Stück entstand wenige Wochen nach dem Anschlag auf das Pariser Satiremagazin *Charlie Hebdo* am 7. Januar 2015. Im Zentrum stehen die Attentate auf die acht Redaktionsmitglieder des Magazins, zwei Polizisten und vier Kunden eines jüdischen Supermarktes. Jelinek mischt in ihrem Stück die zerstörerische Wut islamistischer Terroristen mit einem „Wut-Chor“, den Stimmen anderer Gotteskrieger, politischer Bewegungen (AfD, Pegida), aber auch die der „Shitstormer“ der Internetforen und des antiken Helden Herakles, der im Wahn die eigene Familie auslöscht.¹⁴ So entsteht eine vielstimmige Textfläche zum Thema „Wut“, ihren Erscheinungsformen und der Ohnmacht, die angesichts des Terrors bleibt, den sie auslöst.

Der Text vereint spezifische Merkmale eines postdramatischen Theaterstückes, der ohne Figurenzuweisungen, aus einem in 142 Absätze gegliederten, 114 Seiten langen Prosatext besteht.

„Prinzipien von Narration und Figuration“ werden vernachlässigt, die Fabel wird zugunsten der Sprache zurückgedrängt.¹⁵ Elfriede Jelinek etablierte bereits 1983 für ihre Texte den Begriff der „Textfläche“, für den „überindividuelle Diskurse“ sowie „intertextuelle Allusionen“¹⁶ im Sinne der Bezugnahme auf Personen, Ereignisse und Literatur charakteristisch sind. Bedeutungsschichten überlagern sich, es bleibt unkenntlich, wo sich der Beginn und das Ende eines Zitats im Text befinden, oftmals auch, wer gerade spricht. Der jelineksche Text besteht aus vielen Stimmen, die sich aus diversen Diskursen und Texten speisen und verschiedene Bedeutungsebenen im Text eröffnen.¹⁷

Während der vier Leseprobentage zu Beginn, aber auch im Verlauf der gesamten Probenarbeit spielt das Klären von Referenzen und Bezügen des Stücktextes zu anderen Quellen daher eine große Rolle. Oftmals lässt sich über das Diskutieren und stellenweise „Rätselraten“, was gerade gemeint sein könnte, keine Eindeutigkeit oder Klarheit erreichen. Jelinek listet ihre Referenztexte teilweise auf. Einer davon wird am fünften Probentag gemeinsam im Original gelesen (*Der rasende Herakles* von Euripides). Das Nicht-Verstehen, die schwere Deutbarkeit des Jelinek-Textes führt das Ensemble dahin, weitere Sekundärquellen hinzuzuziehen. So schaut man sich ausführlich verschiedenes Videomaterial an und diskutiert es anschließend. Dieses dient gleichzeitig als Inspirationsquelle für szenische und darstellerische Transformationen des Themas Wut. Insbesondere die Internetplattform YouTube wird in Verbindung mit den Kommentaren der Nutzer für eine Erweiterung der Thematik genutzt. Konkrete Kommentare (z. B. zu verschiedenen Konzerten des Stücks *Piano Phase* von Steve Reich) geben den Impuls für die Beschäftigung mit den Themen „shitstorm“ oder „hate speeches“ im Internet als einer Form der öffentlichen, aber anonymen Entäußerung von Wut. Auf diese Weise werden dem Jelinek-Text weitere Realitätsebenen hinzugefügt.¹⁸ Zitate aus dem originalen Stücktext werden assoziativ vermischt mit aus anderen Quellen gewonnenen Inspirationen. Dieses Vorgehen kann als kollektives Assoziieren und Entwickeln von Spielideen verstanden werden und dient als eine Strategie der Texterarbeitung. Nicht eine bereits vorliegende Deutung des Textes, sondern die frei assoziierten Ideen während des Textlesens werden somit zur Referenz, wie der Text verstanden und gesprochen werden kann.

Auch in den anderen von uns beobachteten Probenprozessen konnten wir einen intertextuellen Umgang mit der Textvorlage feststellen, indem den Stücken Zitate oder andere Texte hinzugefügt wurden. Beispielsweise wurde in die Vorlage der Inszenierung *Biedermann und die Brandstifter* von Max Frisch in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel umfangreiches zusätzliches Textmaterial eingebaut. Die Produktion drehte sich um das Verhältnis der Schweizerinnen und Schweizer zu den in der Schweiz lebenden Migrantinnen und Migranten. Hervorzuheben ist die Generierung authentischer Texte durch einen sogenannten Chor der Migranten, der aus 14 Frauen und Männern unterschiedlicher Nationen bestand. Die Laien leben alle im Raum Basel und haben einen Migrationshintergrund. Mit ihnen wurden bereits im Vorfeld der Probenarbeiten Interviews geführt, aus denen wiederum neues Textmaterial für die Inszenierung gewonnen wurde. Die Migrantinnen und Migranten wurden zu ihrer Lebenssituation in der Schweiz befragt und kamen als Chor innerhalb der Inszenierung zu Wort. Aus den Interviews entstand ein umfangreiches Textmaterial, das innerhalb eines aufwendigen Prozesses gekürzt, nach Themen kodiert und in das Stück *Biedermann und die Brandstifter* montiert wurde. Die Generierung zusätzlichen Textmaterials konstituierte den Inhalt der Inszenierung erst während des Probenprozesses und nimmt damit eine performative Dimension ein. Zwar stand das Thema Migration als Gegenstand der Lösch-Produktion fest, aber welche Aussagen die interviewten Menschen unterschiedlicher Herkunft machen würden, war nicht absehbar. Ihre Äußerungen bildeten die Grundlage für das zusätzliche Textmaterial und beeinflussten somit auch das Bild, das gezeichnet werden sollte. Hier ging es also ebenfalls nicht um die Umsetzung einer Textvorlage, sondern um die Hervorbringung einer neuen Wirklichkeit, die den performativen Umgang mit Texten im zeitgenössischen Theater auszeichnet.¹⁹

Zusammenfassend lassen sich unter eine intertextuelle Arbeitsweise das „Hinzufügen weiterer Realitätsebenen und Zitate“²⁰, die Verwendung anderer (auch authentischer) Textmaterialien sowie die Montage heterogener Texte, Bilder und Filme subsumieren.²¹ So wie das Zitierverfahren auf textueller Ebene, beispielsweise bei Elfriede Jelinek, seinen Zweck darin findet, „die Operationen offenzulegen, denen sich die Entstehung von Texten verdankt und die interessegeleitete Künstlichkeit vorzuführen, die sie kennzeichnet“²², legt auch der intertextuelle Umgang mit Texten die Prozessualität einer Inszenierung frei bzw. stellt sie – auch auf Aufführungsebene – aus. Die intertextuelle Struktur derartiger Texte eröffnet die Perspektive auf einen prozessorientierten, offenen, fragmentarischen, polysemantischen Umgang mit einem Text.

Methodische Zugänge der Texterarbeitung

Wir möchten nun auf verschiedene methodische Zugänge eingehen, die wir im Umgang mit den Texten beobachtet haben. Es lassen sich bestimmte Tendenzen erkennen, die wir unter den folgenden Schlagworten systematisieren: Intervokalität, Musikalisierung, Synchronisation.

1. Intervokalität

Nicht nur das Zitieren anderer Texte, sondern auch das Zitieren konkreter Sprechweisen wird in Stemanns Inszenierung von Jelineks Stück *Wut* für die Entwicklung von Szenen und Figuren genutzt. Beispielsweise wird das YouTube-Video eines Attentäters sowohl für eine szenische Idee als auch für die sprecherische Gestaltung des Jelinek-Textes hinzugezogen. Die Schauspieler:in zitiert körperliche Posen, den Gestus und die Sprechweise des Attentäters aus seinem Bekennervideo. Das Zitieren stimmlicher und sprecherischer Charakteristika wird von der Theaterwissenschaftlerin Helga Finter in Analogie zum Intertextualitätsbegriff als „Intervokalität“ bezeichnet.²³ Dieser Begriff eröffnet uns methodische Ansatzpunkte für die Erarbeitung eines Textes und/oder einer Szene und soll im Folgenden anhand eines weiteren Beispiels aus unseren Probenbeobachtungen erläutert werden.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Erarbeitung der Szene „Gretchens Martyrium“ während des

Probenprozesses zur Inszenierung *Faust. Der Tragödie Erster Teil* in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern. Diese Szene besteht aus eigentlich drei Szenen des Goethe-Stücks („Am Brunnen“, „Nacht“ und „Dom“²⁴), die größtenteils dialogisch mit mehreren Figuren angelegt werden. Nach der ersten Hauptprobe entscheidet die Regisseurin, die drei Szenen komplett zu verändern. Drei Tage vor der Premiere wird die Schauspielerin des Gretchen vor die Herausforderung gestellt, alle drei Szenen allein zu bewältigen. Dafür werden die drei dialogisch angelegten Szenen monologisiert. Die Texte aller Figuren sollen nun von der Darstellerin allein gesprochen werden.

Vortrag statt Einfühlung: Auf Anweisung der Regisseurin nähert sich die Schauspielerin der neuen Szene nicht primär über die Einfühlung in die Figur des Gretchen oder der anderen Figuren, sondern behandelt sie eher wie einen Vortrag. Sie baut eine Distanz zum Text und zur Situation der Figur auf. Diese Distanz wird zum einen durch die Ansage der Regieanweisungen durch die Schauspielerin selbst hergestellt, zum anderen durch die Benutzung des Textbuchs auf der Bühne. Die Schauspielerin liest den Text teilweise aus dem Textbuch ab und hebt damit die Illusion auf, dass sie eine Figur verkörpere. Sie markiert bzw. zitiert sie vielmehr. Auf diese Weise wird die Präsenz der Schauspielerin wahrnehmbar, die nicht hinter der Figur verschwindet. Das Weglegen des Textbuchs markiert dann wiederum den Moment, in dem die Schauspielerin in die Figur des Gretchen einsteigt. Zudem wird die Distanz zur Figur und zum Text in der Sprechweise spürbar. Die Sprechgestaltung der Schauspielerin wechselt zwischen dem Zitieren und Lesen von Textteilen aus dem Textbuch, einem musikalisiert-rhythmisierten Sprechen, dem Mitsprechen von Auftritten und Regieanweisungen bis hin zu einem figurenidentifizierenden Gebrauch von Stimme und Sprechweise.

Interessant dabei ist, dass die Schauspielerin für die Entwicklung dieser Szene die Sprechweisen und prosodischen Muster der drei anderen Schauspieler nutzt, die diese während des Probenprozesses für die ursprünglich dialogisch angelegten Szenen entwickelt hatten. Sie zitiert die von den drei anderen Schauspielern auf den Proben erarbeiteten Sprechmelodieverläufe, Akzentuierungsweisen und Haltungen, um die in der Szene abwesenden Figuren zu markieren. Diese Art des Sprechens kann als *intervokale Sprechweise* bezeichnet werden und soll an dieser Stelle wie folgt definiert werden:

Eine intervokale Sprechweise markiert den Bezug der Sprechweise eines Sprechers bzw. einer Darstellerin auf die Sprechweise einer oder mehrerer anderer Personen und meint das Zitieren sprecherisch-stimmlicher Charakteristika. Der Begriff „Zitat“ beschreibt in diesem Zusammenhang sowohl das Zitieren des Textes, der nicht im Sinne einer Figurenverkörperung gesprochen wird, als auch das Zitieren einer oder mehrerer Figuren, die durch einen Schauspieler bzw. eine Darstellerin nicht verkörpert, sondern markiert werden. Eine intervokale Sprechweise kennzeichnet stets die Abwesenheit anderer Personen. Sie ermöglicht das Erzeugen von Vielstimmigkeit allein durch *einen* Schauspieler bzw. eine Sprecherin.²⁵

Mit intervokalem Sprechen kann auf der Bühne eine Polyphonie von Stimmen und potentiellen personae durch eine Sprechende/einen Sprechenden erzeugt werden, wobei es nicht nur die soziokulturelle Konstruiertheit des Stimmlichen zu betonen, sondern gleichfalls eine eindeutige Subjektzuschreibung zu irritieren vermag.²⁶

Die Schauspielerin erzeugt durch den intervokalen Gebrauch der Stimme und Sprechweise eine Vielstimmigkeit, die wiederum den Zustand der Figur Gretchen aufdeckt. Sie deckt diesen Zustand nicht mittels einer realistischen Darstellungsweise auf, sondern durch die Monologhaftigkeit ihrer Rede (der Schauspielerin wurden die Spielpartner genommen, sie muss drei dialogisch angelegte Szenen allein spielen, was die Einsamkeit der Figur Gretchen verstärkt bzw. aufdeckt) sowie durch den intervokalen Gebrauch ihrer Stimme und Sprechweise. Dieses Vorgehen impliziert das Prozesshafte auch innerhalb der Darstellung bzw. innerhalb der Aufführung, da der Entwicklungsprozess der drei Szenen durch die verschiedenen Spiel- und Sprechweisenwechsel sichtbar bleibt. Der intervokale Ansatz trägt das Potential in sich, die fließende Grenze zwischen einer realistischen Spielweise, welche die Illusion des Theaters aufrechterhält, und der Entlarvung dieser Illusion durch performative Formen des Spiels und des Sprechens bewusst zu machen und die Grenze zwischen dem Ausstellen der eigenen Person und dem Spielen einer Figur auszuloten.

Das Erzeugen von Vielstimmigkeit ist neben dieser Form der Monologisierung und dem intervokalen Gebrauch von Stimme und Sprechweise auch ein Aspekt vieler Musikalisierungsprozesse, die wir in allen fünf Produktionen beobachtet haben. Die musikalische Arbeit am Text ist mittlerweile ein weit verbreitetes Phänomen im Theater der Gegenwart, sei es in chorischen Formen, in polyphonen Diskursen oder in Gestaltungsformen, welche die Materialität des Sprechens und der Stimme ausstellen. Wir möchten im Folgenden einige methodische Aspekte diesbezüglich in den Blick nehmen.

2. Musikalisierung

Polyphone Gestaltung eines Textes: Die Regisseurin Claudia Bauer wollte für ihre *Faust*-Inszenierung am Konzerttheater Bern eine „andere“ Form für die großen Faust-Monologe finden. Sie wollte Musik daraus machen, eine Art „Gebetsmühle“, in welcher der Zustand Fausts spürbar und *erlebbar* wird. Hierfür wurden die Faust-Monologe auf besondere Weise musikalisiert und rhythmisiert und zunächst von Peer Baierlein, dem Musiker und Komponisten, mit dem die Regisseurin in vielen ihrer Produktionen zusammenarbeitet, als „Sprechgesang“ komponiert und in eine Partitur gesetzt.²⁷ Der berühmte Faust-Monolog („Habe nun ach ...“) wird dabei durch verschiedene Vorgehensweisen fragmentiert. Zu Beginn wird eine Bild- und eine Sprachebene entwickelt und auf diese Weise eine Trennung von Spiel und Sprache vollzogen. Auf der

Bildebene agiert ein Schauspieler als Faust ausschließlich körperlich. Sein Spiel wird als Video auf eine Leinwand projiziert. Parallel dazu stehen auf der Vorderbühne zwei Schauspielerinnen und zwei Schauspieler und sprechen die Texte Fausts jeweils in ein Mikrofon. Die Figur Faust wird auf diese Weise dekonstruiert und auf verschiedene Sprecherinstanzen verteilt.

Für die Komposition des Faust-Monologs nutzt Baierlein verschiedene Techniken aus der Minimal Music, z. B. die Aneinanderreihung und Wiederholung rhythmischer Muster oder auch die Überlagerung und Wiederholung der einzelnen Abschnitte. In einem ersten Schritt wird der Text in mehrere Abschnitte unterteilt und rhythmisch innerhalb eines 4/4-Takts fixiert. Einzelne Textstellen werden auf rhythmische Motive gelegt, die innerhalb eines Abschnitts wiederholt werden. Auch die Abschnitte als Ganzes werden wiederholt, d. h., bestimmte Textstellen werden geloopt und durch mehrmaliges Sprechen mehrfach wiederholt. Zusätzlich werden die einzelnen Abschnitte als Textfragmente überlagert und von den vier Stimmen parallel gesprochen. Auf diese Weise findet eine Dekonstruktion des Textes statt und es entsteht ein polyphoner Sprechgesang, der den Rhythmus als sinnlich-materielles Phänomen des Sprechens hervorbringt und damit die Wirklichkeit Fausts konstituiert.

Das Interessante in Bezug auf die Sprechgestaltung ist, dass sich der Sprechrhythmus nicht aus dem Denk-Sprech-Vorgang der vier Sprecherinnen und Sprecher oder aus einer konkreten Sprechhaltung ergibt, sondern durch die einzelnen musikalischen Motive und deren Wiederholung bzw. durch die Gesamtkomposition bestimmt ist. Interessant ist weiterhin, dass die sprecherische Gestaltung der Partitur ein rhythmisiertes bzw. skandierendes Sprechen hervorbringt, das innerhalb der Sprecherziehung normalerweise allenfalls als Hilfsmittel dient, um die metrische Form eines Textes zu erschließen, hier aber stilisiert und bis zur Aufführung gebracht wird.

Während des Probenprozesses fiel es den Schauspielerinnen und Schauspielern schwer, mit dieser musikalisiert-rhythmisierten Form des Sprechens umzugehen. Zunächst ging es in der Erarbeitung des Sprechgesangs um die sprecherische Realisation der Kompositionsstruktur und des vorgegebenen Rhythmus. Im Verlauf des Probenprozesses fordert die Regisseurin Claudia Bauer dann die Darsteller zunehmend auf, freier mit dem rhythmisierten Text umzugehen, ihn mehr „mit Leben zu füllen“, wie sie sagt. Das führt dazu, dass die einzelnen Sprecher den Text mit individuellen Sprechhaltungen verbinden und versuchen, den Text auf eine konkreter gedachte semantische Ebene zu bringen, worum es der Regisseurin aber nicht geht. Claudia Bauer arbeitet innerhalb dieses Faust-Monologs – bewusst oder unbewusst – nicht explizit an einzelnen Haltungen, sondern an dynamischen, musikalischen Aspekten. An dieser Stelle prallten die Regiekonzeption und das schauspielerische Selbstverständnis, einen Text auf sein Sinnverständnis hin zu sprechen, aneinander. Es war auffällig, dass die Schauspieler bzw. Sprecherinnen, je geübter sie im musikalisiert-rhythmisierten Sprechen wurden (auch im Verlauf der Aufführungen), desto häufiger konkrete individuelle Sprechhaltungen einnahmen. Dies allerdings unterminierte die inhaltliche Dimension der Musikalisierung und Rhythmisierung. Die repetitive Struktur der Komposition impliziert eben keine musikalische Entwicklung, keinen Spannungsaufbau, sondern eher eine Serialität, die mit der Interpretation des Textes korrespondiert bzw. den Inhalt überhaupt erst ermöglicht. Der Zustand der Unveränderlichkeit des faustischen Strebens konstituiert sich überhaupt erst durch das rhythmisierte und musikalisierte Sprechen, in der Auffälligkeit und Gleichförmigkeit des Sprechrhythmus auf einer performativen Ebene. Hier erfolgt das Sprechen nicht aus einer konkreten (dramatischen) Situation heraus, sondern stellt die Situation erst her und damit aus. Der Zustand Fausts manifestiert sich als Gestus der Rhythmisierung und nicht in den individuellen Sprechhaltungen der Schauspieler.

Für die Schauspielerinnen und Schauspieler ergibt sich hier eine Herausforderung, die als *Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken* benannt werden soll. Die chorische Gestaltung des Faust-Monologs, das wiederholte Sprechen der rhythmischen Motive und einzelnen Abschnitte, die Überlagerung der Textfragmente und der vier verschiedenen Stimmen, die Fragmentierung der Figur, die Trennung von Spiel und Sprache etc. erzeugen eine polyphone Vielstimmigkeit bzw. eine polyphone Sprech- und Darstellungsweise. Diese ermöglicht es Schauspielern, verschiedene Stimmen eines Inneren, verschiedene Aspekte eines Themas oder verschiedene gestische Momente eines Grundgestus aufzudecken. Ein Text wird auf diese Weise nicht mehr nur in seiner Horizontalität, d. h. in seinem chronologischen Verlauf, sondern auch vertikal erfasst und bearbeitet. Vertikal, indem zum einen über die Polyphonie der Stimmen die Vielstimmigkeit der inneren Gedankenwelt der Figur offengelegt wird, zum anderen indem über das Ausstellen und Wahrnehmbarmachen des Sprechrhythmus der unveränderliche Zustand Fausts für den Zuschauer bzw. Hörer zum Bewusstseinszustand wird. Denn nicht der Inhalt des Textes, der sinnvermittelnd gesprochen wird oder eine klar erkennbare Haltung der Figur sowie des Schauspielers zum Gesagten lassen den Zustand der Unveränderlichkeit, die Mühle des ewigen faustischen Strebens erkennen, sondern im Rhythmus des Sprechens, in seiner Musikalität wird dieser Stillstand für den Zuschauer *erfahrbar*. Damit das gelingt, müssen die Schauspielerinnen und Schauspieler den Text nicht nur auf semantischer Ebene denken und gestalten, sondern ein musikalisches Bewusstsein dafür entwickeln, dass sich der Zustand Fausts als *Erfahrung* für den Zuschauer auf einer Metaebene durch die Musikalisierung herstellt, in dem Fall durch ein Wahrnehmbarmachen des Rhythmus.²⁸

Diese Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken ist in allen chorischen Formen des Sprechens erforderlich sowie in Bereichen der Textarbeit, welche die Materialität des Sprechens und der Stimme ausstellen, d. h., sprecherisch-stimmliche Mittel wie Sprechgeschwindigkeit, Pausen, Akzentuierungsweisen oder den Stimmklang als besonders auffällig hervortreten lassen. Das Chorsprechen begegnete uns in den Arbeiten von Lösch und Stemann, die Benutzung sprechkünstlerischer Mittel als *sprechkünstlerische Phänomene*²⁹ bei Kennedy, Bauer und Chétouane.

der chorischen Textarbeit notwendig. Zu ihnen zählt beispielsweise die *Rhythmisierung*, d. h. das Festlegen von Zäsuren, Pausen und Akzenten, weiterhin die *Phrasierung* als das Zusammenspiel von Rhythmus, Dynamik und Artikulation, das im Chorsprechen fixiert werden muss, oder die *Instrumentierung*, die der Gestaltung der Klangfarbe eines Chors dient und als die „Einrichtung eines Textes auf verschiedene ‚Stimmen‘ und Stimmgruppen“³⁰ verstanden wird. Diese Strategien wurden als methodische Ansätze einer musikalischen Arbeit am Text anhand des Probenprozesses von Volker Lösch und seinem Chorleiter Bernd Freytag von Kiesler herausgearbeitet.³¹

Es ist auffällig, dass die rhythmische und musikalische Struktur der Chortexte in Löschs Produktion einer semantischen Gliederung und Phrasierung oftmals widerspricht. Das Verhältnis von Text und Musikalisierung lässt sich in Formen der traditionellen Sprech- und Schauspielkunst meist zugunsten der Textverständlichkeit, zugunsten der „Umsetzung“ des Textes auslegen (mit Ausnahme der sprechkünstlerischen Erarbeitung dadaistischer Formen oder von Texten aus dem Bereich der konkreten Poesie). In Verfahren der Texterarbeitung, die einen musikalischen Umgang mit Texten einschließen, wie beispielsweise der chorischen Textarbeit, ist das Verhältnis von Text und Musikalisierung ein besonderes, insofern die Musikalisierung in den Vordergrund drängt bzw. Textinhalte und Textstrukturen überformt werden. Dies wird von den Chorsprechern teilweise als Einschränkung erlebt und sorgt auf der Bühne für Irritation, weil die Choristen das Gefühl haben, „dass die Zuschauer nichts verstehen“³². Gerade aber in der Abweichung vom Gewohnten liegt die Gelegenheit einer Wahrnehmungserfahrung, die deshalb selbst reflektiert werden kann.³³ Nicht allein das Verstehen, sondern das *Hören* des Textes kann zu einem sinnlichen Erlebnis werden, das auf andere Weise einen Zugang zum Inhalt eröffnet. Erst hier wird die ästhetische Erfahrung des Zuschauers möglich, die einen zentralen Aspekt für das Performative im zeitgenössischen Theater darstellt.

Angefügt sei an dieser Stelle noch, dass eine umfassende Aufarbeitung methodischer Ansätze der chorischen Textarbeit allgemein aussteht. Der Chor ist aus dem Theater der Gegenwart nicht mehr wegzudenken. Insofern gehört auch das Chorsprechen zu einer Erfahrung, die jeder Studierende in seiner Ausbildung zum Schauspieler machen sollte. Volker Lösch und sein Chorleiter Bernd Freytag veranschaulichen dies, wenn sie formulieren: „Und dann muss auch Chorsprechen ein Kriterium sein. Warum wird Chorsprechen nicht als Fach angeboten auf Schauspielschulen?“³⁴ Laut den Aussagen von Volker Lösch wird das Chorsprechen von vielen Schauspielern abgelehnt, „weil sie sich beschränkt fühlen in ihrer Individualität“³⁵. Dabei könne der einzelne Schauspieler vom Chorsprechen extrem profitieren in Bezug auf das Individuelle. Chorsprechen kann für den einzelnen Schauspieler eine große Chance sein, sein individuelles schauspielerisches und sprechkünstlerisches Spektrum zu erweitern. Auch der Chorleiter Bernd Freytag spricht über die Schwierigkeiten vieler Schauspielerinnen und Schauspieler mit der chorischen Form, die er während seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur Einar Schleaf erlebt hat.

Man konnte erleben, wie die Schauspieler aus dem Ensemble sich gegen diese [von Einar Schleaf verfasste] Partitur sperrten, ihr nicht folgen wollten oder konnten. Ich glaube, es war schwierig für sie, ihre Kompetenzen abzugeben, das psychologische Spiel, und sich musikalischer Kompetenzen zu entsinnen, sich wie Instrumente zu begreifen. Schauspieler denken in Rollenfächern oder Figurenkonstellationen, die wollen sich realisieren. Das hat Schleaf nicht interessiert, der wollte einen Kompletchor mit Solisten. Der Solist, eher ein Darsteller als ein Schauspieler – das ist ein Unterschied! – ist der, der aus dem gemeinsamen Rhythmus, dem gemeinsamen Herztakt heraustritt. Der vortritt. Das ist vielen sehr schwer gefallen. Die konnten das Individuelle nicht abgeben, sich der gemeinsamen Sprache, der Chorsprache nicht hingeben.³⁶

Schleaf und viele Regisseure nach ihm, darunter auch Volker Lösch und Bernd Freytag, finden im chorischen Spiel eine Form der Darstellung, die eine vielstimmige Figur mit einer gemeinsamen Erfahrungswelt ermöglicht. Der Chor definiert sich dabei nicht hauptsächlich durch Synchronität, „sondern durch eine gemeinschaftlich produzierte, aufeinander bezogene Verteilung von Stimmen/Körpern/Agenten im Raum, die an Artikulationsformen von Erfahrungen und einer Form von Öffentlichkeit arbeiten, die im Modus von Identität nicht zu haben sind“³⁷. Chorisches Spiel bzw. Chorsprechen in die Schauspielausbildung zu integrieren, bedeutet demnach vor allem, darstellerische Kompetenzen auszubilden, die das Verständnis von „Darstellen“ oder „Schauspielen“ im zeitgenössischen Theater erweitern. Es gilt, das Spannungsverhältnis zwischen Individualität und Gemeinschaft, zwischen Subjektkonstitution und vielstimmiger Figur zu untersuchen und darstellerisch zu erproben. Die chorische Form wird vielen postdramatischen Theatertexten wie jenen von Heiner Müller oder Elfriede Jelinek gerecht, die sich durch ebendiese konstitutive Vielstimmigkeit auszeichnen, in denen hinter der Rede einer Figur viele Stimmen sprechen oder gar keine Figurenrede mehr zu finden ist. Allein das bietet Grund genug, den Chor als festen Bestandteil in die Schauspielausbildung zu integrieren.³⁸

Ausstellung der Materialität gesprochener Sprache: Musikalisierungs- bzw. Rhythmisierungsprozesse stellen ebenfalls einen Zugang zum Text dar, um die den Texten Elfriede Jelineks innewohnende Vielstimmigkeit hörbar zu machen. Unter dem Begriff Musikalisierung können in der Probenarbeit des Regisseurs Nicolas Stemann verschiedene Strategien zusammengefasst werden, die sich dem Text unter rhythmisch-musikalischen Gesichtspunkten nähern. In der Probenarbeit werden gemeinsam mit den beiden langjährigen Bühnenmusikern, dem Regisseur und dem Ensemble ebendiese Zugänge gesucht. So wird bereits während der Leseproben intensiv über das Sprechtempo und dessen Variationen gearbeitet. Dabei steht weniger das sinnverstehende Lesen im Vordergrund als ein Experimentieren mit dem sehr schnell

gesprochenen Text, der das Textverständnis erschwert und mehr Klang bzw. Zustand als Inhalt transportiert. Das Sprechtempo wird hierbei als dynamisches Mittel genutzt, um einen Zugang zum Text zu erlangen, ein sehr hohes Lesetempo erschwert das Sinnverständnis bzw. macht es unmöglich. Das Erschließen des Textes geschieht somit auf einer musikalisch-rhythmischen Ebene und nicht ausschließlich auf der semantischen Ebene. Tempo und Dynamik transportieren den Inhalt des Gesagten, was als performativer Zugriff auf den Text gewertet werden kann, der im Widerspruch zum sinnerfassenden, langsamen Lesen steht, das üblich ist, um sich einem Text zu nähern.

Ebenso wird mit großen Dynamikwechseln und unterschiedlichen stimmlichen Äußerungsformen (Schreien, Flüstern, Singen), zusätzlicher Untermalung und Dynamisierung des gelesenen Textes mit Musik oder gesungenen Tönen bzw. Textpassagen experimentiert. Dabei entstehen Klangteppiche, bei denen der Inhalt des Gesagten phasenweise komplett in den Hintergrund tritt. Auch chorisches Sprechen und überlappende Passagen werden ausprobiert. Insbesondere das Mischen von gesprochenem und gesungenem Text wird als Stilelement für die Bühne etabliert. So sprechen beispielsweise in einer Szene drei Schauspielerinnen zeitversetzt die gleiche Textpassage solistisch, während eine vierte Schauspielerin denselben Text darüber singt. Die Materialität des Sprechens und der Stimme werden hierbei vordergründig wahrnehmbar, während die Verständlichkeit des Inhalts deutlich erschwert bzw. unmöglich wird. Dies knüpft wiederum an die bereits im Kontext der chorischen Textarbeit beschriebene sinnliche Hör-Erfahrung als ästhetische Erfahrung des Zuschauers und somit als Zugangsmöglichkeit zum Text an.

Mithilfe aufgenommener Wiederholung bedient sich Nicolas Stemann eines weiteren musikalischen Grundprinzips. So bietet ein Schauspieler während der Proben die Idee an, Textfetzen mithilfe einer Loop-App auf dem Handy aufzunehmen. In diese aufgenommenen Textsequenzen sprechen dann zwei weitere Schauspieler live ihren Text ein. In der Verbindung zwischen live gesprochenem und gelooptem Text sowie der hinzukommenden Musik ergibt sich eine sich wiederholende rhythmische Struktur, die als Grundgerüst für die beiden anderen Schauspieler dient. Der Ausgangstext wird somit benutzt, um mithilfe von Wiederholungen eine neue rhythmische Struktur zu erarbeiten, die die gesamte Szene strukturiert.

Das Attentatsgeschehen, das in dieser Textpassage beschrieben wird, wird in der Szene nicht gespielt oder dargestellt, sondern über eine musikalisch-rhythmische und eine visuelle (ebenfalls durch die sich drehenden Schauspieler rhythmisierte) Ebene transportiert. Dies kann als performativer Zugriff auf den Text verstanden werden. Die Bedrohlichkeit des Attentats wird hier nicht über das Spiel hergestellt, das Attentat wird nicht ausagiert oder dargestellt, sondern der Zustand der Bedrohlichkeit wird über den musikalisierten Text transportiert. Ein stark rhythmisierter Text wird mithilfe von Wiederholungen und Überlagerungen unterschiedlicher stimmlicher Äußerungen verdichtet und auf der visuellen Ebene (rotes Licht, kreiselnde Bewegungen der Schauspieler, Einsatz von Videobildern der Gesichter der Schauspieler auf zwei großen Leinwänden) noch zusätzlich verstärkt. So entsteht eine Sound- Text-Bild-Collage, die indirekt auch auf die Ursprünge dieses Verfahrens in Form von Collagen in der bildenden Kunst und Montagen in der Filmkunst verweist.³⁹ Das Prinzip der Überlappung und Vielschichtigkeit des Textes wird somit hörbar gemacht, in dem nicht die Einzelstimme, sondern der „diffuse Klangkörper“⁴⁰ aus verschmelzenden Einzelstimmen zum Klingen kommt. Musikalisierung kann somit als eine Strategie verstanden werden, um die intertextuelle Struktur, die Jelineks Texten innewohnt, zu transportieren und deren Vielstimmigkeit zum Klingen zu bringen.

Aus der Herausarbeitung verschiedener methodischer Ansätze lässt sich eine Vorstellung dessen ableiten, was unter einer „musikalischen Arbeit am Text“ verstanden werden kann. Auf die Herangehensweisen im Einzelnen, zu denen die polyphone Gestaltung von Texten, die chorische Textarbeit sowie Verfahren, welche die Materialität des Sprechens und der Stimme ausstellen, gehören, kann im Rahmen dieses Artikels nicht weiter eingegangen werden. Hierfür verweisen wir auf die methodische Reflexion einiger Verfahren, die wir bereits innerhalb diverser Artikel veröffentlichen konnten⁴¹ bzw. auf zukünftige Publikationen, in denen darüber zu lesen sein wird⁴².

An dieser Stelle soll lediglich festgehalten werden: Innerhalb einer musikalischen Arbeit am Text werden sprecherisch-stimmliche Mittel als musikalische Mittel festgelegt. Unter Umständen kann eine musikalische Textbehandlung die musikalische Notation eines (dramatischen) Textes für die sprecherische Transformation beinhalten. Eine musikalische Texterarbeitung gliedert einen Text eher rhythmisch als semantisch. Dabei können beispielsweise Akzente, Zäsuren und Pausen oder Phrasierungselemente wie Sprechrhythmus, Dynamik und Artikulation den inhaltlich naheliegenden widersprechen und als auffällig hervortreten. Der Einsatz sprecherisch-stimmlicher Mittel, wie Sprechrhythmus oder Stimmklang, erfolgt auf hoher Bewusstseins-ebene und ordnet sich nicht primär intuitiv einem Gestus unter. Sie werden als sprechkünstlerische Phänomene aus bestimmten Musikalisierungsstrategien, wie beispielsweise der Rhythmisierung oder Instrumentierung, hervorgebracht und geben den Agierenden die Fähigkeit, einen ästhetischen Erfahrungsraum zu öffnen. Sie befördern ein musikalisches bzw. sinnliches Hören, was vom Schauspieler wiederum die Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken voraussetzt. Einen Text musikalisch zu denken und sprechkünstlerisch zu erarbeiten, bedeutet dabei nicht zwingend, ihn als Partitur in eine Komposition zu setzen, sondern Sprache über bestimmte Verfahren der Verfremdung als Musik zu verwenden und darüber Themen, Inhalte und Bedeutungen auf einer performativen Ebene entstehen zu lassen.⁴³

3. Synchronisation

Ein weiteres Verfremdungsverfahren haben wir mit dem Prozess der Synchronisation beobachtet. Das eigentlich dem Film zugeordnete Mittel spielte u. a. im Probenprozess zu *Warum läuft Herr R. Amok?* in der Regie von Susanne Kennedy eine wichtige Rolle. Diese Inszenierung wurde aufgrund einer maßgeblichen konzeptionellen Setzung für die Beobachtung ausgewählt, da sie einen veränderten Umgang mit dem

Thema Stimme und Sprechen auf der Bühne zwingend nahelegt – durch die Aufnahme des gesamten Stücktextes in Form eines vorab eingesprochenen und festgeschriebenen Playbacktextes. Vor Probenbeginn wurde der Stücktext in einem dreitägigen Aufnahmeprozess im Studio von Laiensprechern eingelesen und bildet somit das Textmaterial, mit dem die Schauspieler auf der Bühne arbeiten. Sämtliche Geräusche, Pausen sowie der gesamte Stücktext sind somit in Form einer Partitur festgeschrieben. Das bedeutet auch, dass die Schauspieler während der gesamten Inszenierung nicht selbst live sprechen, sondern tonlos ihre Lippen zum eingespielten Playbacktext bewegen. Bereits zum dritten Mal arbeitete die Regisseurin Susanne Kennedy in der Inszenierung von Fassbinders Filmvorlage mit einem vorab aufgenommenen Vollplayback und stellt damit eine Theaterkonvention – die des selbst sprechenden Schauspielers auf der Bühne – infrage. Hieraus ergeben sich spezifische Herausforderungen für die Schauspielerinnen und Schauspieler, die im Folgenden kurz umrissen werden sollen.

Trennung von Körper und Stimme: Aus der über das Playback erreichten künstlichen Trennung der Stimmen von ihrem Ursprungskörper ergibt sich auf den Proben eine immer wieder auftretende Verwirrung über die Zuordnung der Laiensprecherstimmen zu den einzelnen Figuren. Zu Beginn jeder Probe muss geklärt werden, welchem Schauspieler im wahrsten Sinne des Wortes welche Stimme zugehörig ist, da diese sich untereinander nicht mehr an den eigenen, bekannten Stimmen erkennen. Demzufolge wissen die Schauspielerinnen und Schauspieler auch nicht, wessen Text gerade gesprochen wird. Dieses Zuordnen des Textes zur Figur sowie das Einhören in die Stimme der verschiedenen Figuren (auch im Sinne eines Wiedererkennens der fremden Laiensprecherstimmen) spielt im Probenprozess eine große Rolle und nimmt viel Zeit in Anspruch. Dazu wird der Playbacktext, oftmals auch unter Zuhilfenahme der Textbücher auf der Bühne, immer wieder durchgehört. Dies dient der stimmlichen Orientierung bzw. der Zuordnung der Schauspieler zu den fremden Stimmen. Erschwert wird dieses Zuordnen bzw. Erkennen des sprechenden Schauspielers zusätzlich durch das Tragen von Gummimasken, die die mimische Beweglichkeit einschränken bzw. zunichte machen.⁴⁴

Anders als im Film leihen die Schauspieler hier auf der Bühne nicht einer Figur ihre Stimme, sondern stellen ihren eigenen Körper einer fremden Stimme zur Verfügung. Das Einfühlen in deren Körperlichkeit und individuelle Sprechweise spielt dabei eine große Rolle. Der zu sprechende Text erschließt sich also nicht über die jeweiligen Denk-Sprech- Vorgänge der Schauspieler, sondern wird von außen auferlegt und bereits gestaltet vorgegeben. Die vom Band abgespielte, fremde Stimme gibt Tempo und Duktus des Sprechens und damit Spielens vor. Damit entfällt ein wesentlicher Bestandteil der schauspielerischen Arbeit, die wiederum ein Höchstmaß an Unterordnung unter die Vorgaben einer fremden Stimme erfordert, die auch als größtmögliche Flexibilität im Anpassen bezeichnet werden kann. Der Schauspieler lässt sich von der externen Stimme durch das Geschehen führen und stellt sich mit seinem Körper zur Verfügung. Bedingt durch diese Unterordnung unter die Vorgaben der Stimmen vom Playback-Band ergibt sich in der Probenarbeit eine Spannung zwischen dem aktiven Gestaltungsprozess, den der Schauspieler im Umgang mit seiner Figur durchläuft und dem passiven „Geführt–Werden“ durch das, was ihm diese fremde, akusmatische Stimme vorgibt.⁴⁵ „Akusmatisch [...] bezeichnet das, was man hört, ohne die tatsächliche Ursache des Klangs zu sehen“ oder „was Klänge hörbar macht, ohne eine Vorstellung von ihren Verursachern zu haben“⁴⁶. Dieses In-Verbindung-Bringen der eigenen Körperlichkeit mit der akusmatischen, also nur hörbaren, aber nicht sichtbaren Stimme, erfordert von Seiten der Schauspieler ein spezifisches Hören, auch zu benennen als „funktionelles Hören“, d. h. dem Nachvollzug der muskulären Spannungsmuster und artikulatorischen Besonderheiten der Sprecherstimme. Diese Fähigkeit stellt in der Arbeit mit dem Playback eine grundlegende Voraussetzung dar.

Die Stimmvorgaben führen bei den Schauspielern zu einer bestimmten Vorstellung über die Figur, die aus dem Klang und Spannungszustand der Stimme entnommen werden und ihre Fantasie anregen. Die Stimme und die ihr innewohnenden Anteile des Ursprungskörpers erzeugen somit ein „Klangkörperbild“⁴⁷, das der Schauspieler für seine Figur nutzt. Somit konstituiert sich die Figur durch die fremde Stimme und deren Vorgaben und nicht in erster Linie durch die Textvorgabe und das Einfühlen in eine Figur. Dies kann als performativer Zugriff auf das Thema Figur verstanden werden.

Verändertes Figurenverständnis: Dem Einfinden und -fühlen in die Figur und deren Motive, kurz: einer figurenpsychologischen Herangehensweise, sind im Probenprozess das Einfinden und Einhören in die „fremde Stimme“ und deren Sprechweise klar übergeordnet. Bedingt durch das Konzept der Mehrfachbesetzung (eine Figur wird jeweils von mehreren Schauspielern gespielt), entsteht keine in sich geschlossene Figurenidentität. Mit wechselnden Schauspielern wechselt auch die Physiognomie der Figur, lediglich die konstant zugeordnete Stimme dient ihrer Identifikation.

Der Zustand der Figuren wird über das starre Korsett des Playbacks, eine visuell starre, an Tableaux vivants erinnernde Ästhetik sowie ein zähes, die gesamte Inszenierung durchziehendes Tempo transportiert. In der Probenarbeit geht es daher nicht um das Finden oder Verkörpern innerer Vorgänge und Zustände oder eine Einfühlung in die Figur. Vielmehr steht eine äußerliche Herangehensweise an die Figur über Parameter wie Körperspannung, Bewegung, Blick, Körper im Raum bzw. Arrangement der Figuren untereinander im Zentrum der Arbeit. Jeder Schauspieler trägt hier ähnlich einem Puzzle-Teil zum Gesamtbild einer Figur bei, die z. B. für die Hauptfigur des Herrn R. von drei Schauspielern verkörpert wird.

Es stellt sich die Frage, inwieweit das Synchronisationsverfahren zu einer veränderten Wahrnehmung der Figuren führt. In Susanne Kennedys Inszenierung wird den Schauspielern mithilfe des durch Laiensprecher eingelesenen Playbacks ihre eigene Stimme als ein markantes Merkmal von Identität und Unverwechselbarkeit, ihr „vokaler Personalausweis“⁴⁸, aber auch ein wesentlicher Teil ihres Arbeitsinstruments entzogen, das klassisch als wichtigstes Instrument des Spielers angesehen wurde.⁴⁹ Mit Masken und Mehrfachbesetzungen der einzelnen Figuren, die von wechselnden Schauspielern gespielt

werden, überschreitet die Regisseurin in einem weiteren konzeptionellen Schritt die Grenzen von Identität bzw. Identifizierung, indem die „Grenzen spezifischer [...] körperlicher Zuordnung von Akteuren“⁵⁰ aufgebrochen und unterwandert werden. Nicht die Individualität der Figur, sondern der übergeordnete Typus der Figur steht somit im Fokus bzw. wird durch den Einsatz des Playbackverfahrens überhaupt erst herausgebildet. Den „Vorgang des Zersetzens der Präsenz des Akteurs und seiner leiblich-stimmlichen Einheit“ bezeichnet Lehmann als „Spiel der neuen medialen Technologie“, das er aber keinesfalls als „Kinderspiel“ missverstanden wissen möchte. Die elektronisch entwendete (und in Kennedys Arbeit neu zugeordnete) Stimme mache mit dem „Privileg der Identität Schluss“.⁵¹

Dieses Spiel mit den Identitäten stellt in Susanne Kennedys Arbeit einen zentralen Aspekt dar und wird auf einer Metaebene ausgestellt. Insbesondere der Stimme kommt innerhalb dieses Inszenierungskonzepts eine besondere Funktion zu. Galt die Stimme im traditionellen Theater u. a. als „Instanz der Authentifizierung eines psychologisch gedachten Subjekts“ und wird diese auch im Alltag oftmals als „unverfälschter Ausdruck einer Person aufgefasst“, wird mit diesem Status nun bewusst gespielt bzw. die Stimme auf einer anderen Ebene als „Mittel der Bedeutungskonstitution“⁵² genutzt. Diese ist nicht mehr einem Schauspieler zugehörig, sondern wird als ein Teil der Figur von mehreren Schauspielern benutzt. Die Stimme ist nicht mehr die Trägerin eines individuellen, psychologischen Ausdrucks, innerer Motive, individueller Emotionen und Haltungen, sondern wird „maskenhaft“ gebraucht. Den Schauspielern werden ihre eigenen Stimmen als identitätsstiftende Merkmale entzogen. Dennoch sind die Figuren auf der Bühne über die ihnen konstant zugeordneten, aber fremden Stimmen identifizierbar. Die Schauspieler fungieren nur mehr als Medium für die Sprache oder Sprachtransporteure und nicht mehr als selbstsprechende Subjekte. Dies fordert die Schauspieler heraus, sich in einem hohen Maße zurückzunehmen und sich unterzuordnen.

Was bleibt, sind Hybride zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Marionettenhaftigkeit und individuellem Gestenrepertoire der DarstellerInnen. Statt plastisch ausgeformter Figuren gibt es grob skizzierte Charakterentwürfe – austauschbare Instanzen.⁵³

Die Synchronisation wird auch innerhalb der *Faust*-Inszenierung von Claudia Bauer als Verfahren für eine Figurenfragmentierung genutzt. Anders als bei Kennedy findet die Synchronisation hier live statt, d. h., der Zuschauer wohnt dem Vorgang der Synchronisation bei. Spiel und Sprache werden dafür getrennt. Auf einer Videoebene agiert ein Schauspieler szenisch-körperlich und artikuliert den Text stumm, während auf der Vorderbühne ein Schauspieler oder eine Schauspielerin den entsprechenden Text dazu in ein Mikrofon spricht. Die Regisseurin entwickelt auf diese Weise eine „Kaleidoskopfigur“, wie sie sagt, eine Figur, die von mehreren Schauspielern gespielt wird und die wir gleichzeitig von innen *und* von außen sehen können.⁵⁴ Anders als in der Filmsynchronisation nimmt der Synchronsprecher bzw. die Synchronsprecherin nicht den Rhythmus einer bereits „vorgefertigten“ Figur auf, sondern gibt den Rhythmus der Artikulationsbewegungen für die über die Videoprojektion sichtbare Person auf der Bildebene vor. Aber auch diese vermag das Sprechtempo des Synchronsprechers durch bestimmte Handlungsimpulse wie Lachen oder Husten zu beeinflussen. Beide, sowohl Synchronsprecher als auch der Schauspieler auf der Videoebene, agieren in einem Wechselverhältnis zueinander. Ein sehr differenziertes Hör- und Wahrnehmungsvermögen ist hier gefordert, zunehmend gesteigert durch den Umstand, dass Synchronsprecher und Schauspieler der Videoebene einander nicht sehen können. Aus dieser Trennung von Sprache und Spiel bzw. Sprechhandlung und körperlicher Darstellung entsteht etwas Drittes als die Symbiose von beidem, die auf der Rezeptionsebene nur der Denkleistung des Zuschauers entspringen kann. Die Stimme des Synchronsprechers bzw. der Synchronsprecherin ist zusätzlich verfremdet durch einen technisch erzeugten Pitch-Effekt. Der körperliche Ursprung dieser Stimme ist damit nicht mehr erkennbar. Es entsteht ein neuer Stimmkörper, der nicht an die beiden sichtbaren Körper auf der Bühne bzw. im Bild gekoppelt ist. Eine Figur kann sich auf diese Weise auf einer Metaebene konstituieren.⁵⁵

Perspektiven für eine zeitgenössische Schauspielausbildung

Welche Kompetenzen lassen sich nun aus den vorangegangenen Ausführungen ableiten? In den meisten der von uns beschriebenen Verfahren wird ein gewisses „schauspielerisches Selbstverständnis“ gestört. Es findet eine Art „Enteignung“ des schauspielerischen Umgangs mit Sprache statt⁵⁶, beispielsweise wenn die „musikalischen“ Momente des Sprechens nicht mehr nur eine latente, sondern eine vordergründige Rolle spielen, oder wenn die Trennung von Stimme und Körper bzw. von Spiel und Sprache eine zersplitterte Figur hervorbringt. Auch das chorische Sprechen, das die „Austauschbarkeit der Akteure“ nahelegt und „individuelle gedankliche Hintergründe weitgehend zugunsten kollektiver Verabredungen oder des rhythmischen Taktierens“⁵⁷ reduziert, gehört hierzu.

Die Aufgabe des hier skizzierten Forschungsprojekts ist es zunächst, diese Umstände zu reflektieren und ins Bewusstsein zu rufen. Gleichzeitig drängt sich die Frage auf, wie die an die Schauspielerinnen und Schauspieler gestellten Anforderungen innerhalb der Ausbildung Berücksichtigung finden, wie identifizierte methodische Ansätze in die Lehre einfließen können.

Beschäftigung mit postdramatischen Theatertexten: Auch wenn im postdramatischen Theater der Text nicht mehr unbedingt im Zentrum der Inszenierung steht, so ist er doch noch immer ein Ausgangspunkt vieler Inszenierungen. Jedoch geht es häufig nicht mehr um die „Umsetzung“ einer Textvorlage, sondern um die Behandlung des Textes als Material. Einen wichtigen Aspekt für diese Betrachtungsweise stellen die postdramatischen Theatertexte selbst dar. Sie eröffnen zwei Perspektiven für die Ausbildung: Zum einen lernt man aus der Beschäftigung mit ihnen etwas über den intertextuellen Umgang mit Texten, zum anderen

eröffnen sie gedanklich-emotionale Räume, die eine Suche nach vielstimmigen Spiel und Sprechweisen provoziert. Die Auseinandersetzung beispielsweise mit den Texten von Elfriede Jelinek, Heiner Müller, René Pollesch, Peter Handke oder Sarah Kane sollte innerhalb der Ausbildung zunächst überhaupt eine Rolle spielen und gleichzeitig unter der Prämisse stattfinden, deren Mehrdeutigkeiten und Vielstimmigkeiten hervorzuheben, anstatt sie zu reduzieren oder sie zu missachten. Ein intertextueller Zugang sowie entsprechende intervokale, chorische bzw. musikalische Erarbeitungsweisen, wie die hier vorgestellten, bieten Möglichkeiten, mit denen man sich diesen postdramatischen Texten nähern kann.

Methoden der Textgenerierung: Darüber hinaus ist es sinnvoll, Theaterstudierenden Methoden an die Hand zu geben, wie sie Texte selbst generieren können, da dies innerhalb von Probenprozessen immer häufiger eine Rolle spielt (vgl. die Lösch-Produktion). Die Projekte, die im Rahmen der Bachelor- und Masterausbildung Theater der Hochschule der Künste Bern durchgeführt werden, haben in den vergangenen Jahren erstaunliche Arbeiten hervorgebracht, in denen die Studierenden immer wieder ihr Textmaterial selbst entwickelt haben, sei es durch Interviews, sei es durch die Montage unterschiedlicher Quellen, sei es durch autobiografische Generierung. Sicherlich ist die Vermittlung derartiger Methoden nicht unbedingt Gegenstand der Sprecherziehung. In der Projektarbeit jedoch, in der ein disziplinäres „Fächerdenken“ keine Rolle mehr spielt, sind sie auf jeden Fall – auch für eine Sprecherzieherin oder einen Sprecherzieher – von Bedeutung.

Bedienen hybrider Spiel- und Sprechweisen – zwischen Virtuosität und Persönlichkeit: Nicht nur die fünf von uns untersuchten Probenprozesse, sondern generell die Produktionen des zeitgenössischen Theaters bringen eine „Multiperspektivität des Darstellens“⁵⁸ hervor und bedienen sich unterschiedlicher Spiel- und Sprechweisen. Allein die *Faust*-Produktion von Claudia Bauer ist charakterisiert durch diverse Spielweisenwechsel. So fordert denn auch die Regisseurin, in der Ausbildung ein großes Bewusstsein für verschiedene Darstellungsformen zu finden. Dabei gelte es jedoch, die Balance zwischen Virtuosität und Persönlichkeit zu suchen, denn „Handwerk ohne Persönlichkeit will natürlich auch keiner sehen“⁵⁹. Eine Schauspielausbildung muss sich also die Frage stellen, wie sie Künstlerpersönlichkeiten ausbildet, die – auf der Basis ihres Handwerks – eine Haltung zur Welt entwickeln. Eine Perspektive liefert die Schauspielerin Susanne-Marie Wrage, wenn sie formuliert:

Um der Beliebigkeit, der Oberflächlichkeit und dem reinen Kunsthandwerk zu entkommen, muss sich ein Schauspieler spezialisieren, sich vom Instrument des Regiekünstlers zum eigenen Sein als Künstler bekennen. Ich zumindest kann nicht alles können.⁶⁰

Und genau um diese Spezialisierung muss es auch in der Ausbildung gehen. Sie muss den Studierenden ein Spektrum bieten, innerhalb dessen sie sich ausprobieren dürfen. Hierfür müssen offene Strukturen geschaffen werden, die neben den disziplinären Unterrichten, zu denen auch das Fach „Sprechen“ gehört, Experimentierfelder erlauben, in denen sowohl verschiedene Arbeitsweisen und Methoden als auch das selbstständige Kreieren der Studierenden im Zentrum stehen. Der Studienbereich Theater der Hochschule der Künste Bern entwickelte bereits vor über zehn Jahren ein Projektmodul innerhalb der Ausbildung, in dem die Eigenverantwortung und Autorschaft der Studierenden gefördert wird. Die Studierenden haben während ihres Bachelor- und Masterstudiums mehrfach die Möglichkeit, in selbstständiger Arbeit Projekte zu entwickeln und darin ihre eigenen Themen, Arbeitsweisen und Ästhetiken zu suchen und zu verhandeln. Die Dozierenden fungieren hier lediglich als Mentoren, Coaches und Berater. Genau hier können die Studierenden ihre Stärken entdecken und sich in gewisser Weise „spezialisieren“. Es sei unbestritten, dass innerhalb einer drei- bis viereinhalbjährigen Schauspielausbildung verschiedene Fähigkeiten und Fertigkeiten, Kompetenzen und Qualitäten ausgebildet werden müssen. Eine zeitgenössische Schauspielausbildung sollte aber die Ambivalenzen, die durch das Performative im zeitgenössischen Theater existieren, berücksichtigen. Es gibt verschiedene und vielfältigste Wege und Möglichkeiten im Umgang mit Themen und Texten, aus denen sehr unterschiedliche Spiel und Sprechweisen sowie körperliche Darstellungsweisen hervorgehen. Nicht immer trifft eine bestimmte Herangehensweise auf den Geschmack oder die Überzeugung der Studierenden und/oder Dozierenden. Alle sollten sich jedoch, wie Seel schreibt, „unter den Einfluss von Möglichkeiten“⁶¹ stellen und die Offenheit einer Situation nicht ausräumen, sondern sich auf sie einlassen. Das bedeutet nicht, „alles gut zu finden“ oder (gleichwohl, ob positiv oder negativ) zu bewerten. Es bedeutet, um noch einmal Seel zu zitieren: „sich im eigenen Wünschen und Wollen weiterhin bestimmbar zu halten“⁶².

Kompetenzen für einen performativen Umgang mit Texten und gesprochener Sprache: Zur Fähigkeit, unterschiedliche Spiel- und Sprechweisen bedienen zu können, gehört auch das Chorsprechen. Innerhalb einer Gruppe aufeinander zu hören, gedankliche und körperliche Spannung von einem oder mehreren Partnern abzunehmen oder an andere weiterzugeben, im Raum des Partners weiterzusprechen und zu agieren, eine gemeinsame Sprache und Spannung aufzubauen, sind handwerkliche Aspekte, die im Rahmen der chorischen Arbeit am Text vermittelt werden können. Darüber hinaus fordert und fördert sie musikalische Fähigkeiten, die als performativ-darstellerische Kompetenzen ausgebildet werden können. Ein musikalischer Denk-Sprech-Prozess lässt sich über eine musikalische Arbeit am Text, beispielsweise über die Rhythmisierung, Phrasierung und Instrumentierung von Texten schulen. Auch die sprechkünstlerische Erarbeitung musikalischer Werke, in denen Sprecherparts musikalisch fixiert sind, ist denkbar. Material

hierfür findet sich in melodramatischen oder zeitgenössischen Kompositionen. Weiterhin geben die Kompositionsprinzipien zeitgenössischer Musik Anregungen, wie man Texte dekonstruieren bzw. musikalisch erarbeiten kann, beispielsweise durch die Substitutions-, Additions- und Subtraktionsverfahren sowie Techniken der Phasenverschiebung aus der Minimal Music.⁶³ Ebenso kann die künstlerische Verwendung der sprecherisch-stimmlichen Mittel in einem erweiterten Verständnis betrachtet werden. Sprecherisch-stimmliche Mittel werden dann als auffällig wahrgenommen, wenn sie bestimmte Regelbereiche verletzen und Erwartungsnormen unterminieren oder übersteigen. Der Bruch mit diesen Regelbereichen und Erwartungsnormen wird damit zum Kennzeichen des Phänomenalen, d. h., die sprecherisch-stimmlichen Mittel werden zunächst nicht primär in ihrer Ausdrucksfunktion, beispielsweise als Signal für die Erkennbarkeit emotionaler Regungen oder Haltungen, sondern als Phänomen, als Erscheinungsweise in ihrer Präsenz nutz- und wahrnehmbar. Damit avancieren sie zu einem autonomen Phänomen. Die Autonomie der sprecherisch-stimmlichen Mittel stellt die Materialität des Sprechens und der Stimme aus, womit Hörgewohnheiten im Theater verändert werden. Dennoch geschieht dies nicht unabhängig von einem Inhalt oder einer Bedeutung. Diese muss jedoch nicht vordergründig vom zugrundeliegenden Text ausgehen, sondern kann sich auf der Bühne als Thema überhaupt erst konstituieren. In diesem Fall steht die Verwendung der sprecherisch-stimmlichen Mittel nicht im Dienst der Vermittlung eines Textinhalts, sondern sie werden selbst zum Inhalt.⁶⁴ Kiesler hat hierfür den Begriff der *sprechkünstlerischen Phänomene* etabliert⁶⁵, die einen wesentlichen Anteil an der künstlerischen Wirkung einer gesprochenen Äußerung im Theater haben. Sie werden als ästhetische Kategorie beschreibbar, die Bedeutungen brechen, stören oder irritieren bzw. auf einer Metaebene neu konstituieren können. Sprecherisch-stimmliche Mittel, wie Sprechrhythmus oder Stimmklang bzw. artikulatorische Parameter, die aus bestimmten Musikalisierungsstrategien als sprechkünstlerische Phänomene entstehen, geben den Agierenden die Fähigkeit, einen ästhetischen Erfahrungsraum zu öffnen, und erweitern damit das Handwerkszeug eines Schauspielers. Sie können innerhalb eines „performativen Spiels“⁶⁶ zur Anwendung kommen, das die Situation, die zwischen Spielern und Zuschauern entsteht, fokussiert.

Da geht es gar nicht so sehr darum, den einzelnen Zuschauer zu erreichen und zu bekehren, sondern eher um das Schaffen eines Energiefeldes [...]. Man schafft einen Raum öffentlichen Reflektierens jenseits vom bloß Rationalen, der alle Sinne mit einschließt. Gerade bei Problemen, die so fassungslos machen und wo man den Eindruck hat, dass der öffentliche Diskurs an seine Grenzen kommt – [...] (auch jetzt bei Wut) –, konnte man erleben, wie dankbar die Menschen für ein solches Energiefeld waren.⁶⁷

Neben diesen musikalischen Fähigkeiten, gilt es weitere performativdarstellerische Kompetenzen zu fördern, wenn sich die Schauspielausbildung, wie Stegemann schreibt, im „Dreieck aus realistischem Schauspielen, epischem Spiel und performativem Spiel“⁶⁸ bewegen will. Hierzu zählt auch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Figurenkonzepten bzw. mit Verfahren, die eine fragmentierte Figur oder eine *Metafigur* konstituieren. Auffällig innerhalb der Monologisierung-, Musikalisierungs- und Synchronisationsprozesse der von uns untersuchten Produktionen ist die Entstehung von etwas „Drittem“. So entstehen Figuren bzw. einzelne Zustände von Figuren (wie z. B. beim *Faust* oder auch in der Inszenierung von Susanne Kennedy) auf einer Metaebene, der sich die Schauspieler zur Verfügung stellen müssen. Sie sind aufgefordert, sich einer Partitur oder einer anderen Stimme unterzuordnen bzw. das Bewusstsein zu entwickeln, nur ein Teil einer übergeordneten Figurenkonzeption zu sein. Das Playbackverfahren bei Susanne Kennedy erfordert von den Darstellern im hohen Maße die Fähigkeit zum funktionellen Hören und Nachvollziehen dessen, was ihnen die Laiensprecherstimmen an Körperlichkeit, Sprechweise und Sprechgestaltung vorgeben. Demnach müssten z. B. Fähigkeiten im Umgang mit akusmatischen Stimmen trainiert werden. Das Prinzip des funktionellen Nachvollzugs kann hierfür als methodisches Prinzip genutzt werden. Es umfasst das Wissen um physiologische Abläufe und das Nachvollziehen von Stimm- und Körperfunktionen, die im Rahmen einer Schauspielausbildung angelegt und gezielt trainiert werden. Wie in der Gesangsausbildung auch könnte z. B. ein funktionaler Ansatz (Rohmert/Lichtenberger Institut; Rabine etc.) im Fach „Sprechen“ stark gemacht werden bzw. die Notwendigkeit hierfür mit Arbeiten wie der von Susanne Kennedy begründet werden. Das Bewusstsein für das eigene (Stimm-)Material sowie die Materialität des Sprechens muss im Kontext einer zeitgenössischen Schauspielausbildung eine umso relevantere Rolle spielen. Auch im Hinblick auf intervokale Sprechweisen benötigen angehende Schauspielerinnen und Schauspieler hier ein umfangreiches Können.

Fazit

Das hier skizzierte Forschungsprojekt versucht ein Bewusstsein für bestimmte Prozesse, Herangehensweisen und Perspektiven im Theater der Gegenwart zu schaffen, auf dessen Basis sich methodische Ansätze für eine zeitgenössische Schauspielausbildung und Sprecherziehung weiterentwickeln lassen. Unabhängig von Textgattungen und Inszenierungsformen lassen sich intertextuelle Arbeitsweisen als ein wesentliches Moment in der Arbeit mit Texten auf der Bühne des zeitgenössischen Theaters beschreiben. Intervokale, musikalisierte und auf filmischen Techniken (Synchronisation) basierende Zugänge zum Text erweitern und öffnen das Repertoire bestehender Sprech- und Spielweisen um neue Gestaltungsformen.

Die auf der Bühne zu beobachtenden vielfältigen Spiel- und Sprechweisen sollten in der Schauspielausbildung reflektiert werden und Berücksichtigung finden. Für das Fach „Sprechen“ bedeutet dies, neben einer gestischen Äußerungsfähigkeit ebenso musikalisierte, chorische oder polyphone Formen

des Sprechens zu schulen. Insbesondere ein Bewusstsein für Verfahren, welche die Materialität des Sprechens und der Stimme ausstellen, ein Bewusstsein für die Dekonstruktion von Sprache bzw. für Sprache abseits ihrer semantischen Funktion, aber auch die als „Fähigkeit zum musikalischen Sprechdenken“ beschriebene sind hierbei wesentliche Kompetenzen, die angehende Schauspielerinnen und Schauspieler erlernen können.

Daneben erfordern ein erweitertes Figurenverständnis im zeitgenössischen Theater sowie vielseitige Zugänge zum Thema Figur seitens der Regisseure eine große Flexibilität von angehenden Schauspielern. Sie müssen auf diese performativen, also das Spielen selbst thematisierenden Zugänge, reagieren können, die ihre Präsenz bzw. reale Anwesenheit auf der Bühne betonen und sich abwenden von der Repräsentation einer Figur. Hier gilt es bereits in der Ausbildung neben dem klassischen ein erweitertes Schauspielerverständnis zu etablieren: der Schauspieler u. a. als Co-Autor, Spieler und Entwickler eines Abends.

Ziel der Ausbildung sollte es sein, ein performatives Verständnis – auch in der Verbindung zur klassischen Schauspielkunst – herzustellen, da das zeitgenössische Theater immer stärker von performativen darstellerischen Ansätzen durchzogen ist. Dennoch stimmen wir mit Stegemann überein, der fordert, dass eine zeitgenössische Schauspielausbildung alle drei Formen des Spiels – realistisches, episches und performatives – und die entsprechenden Sprechweisen, integrieren muss.⁶⁹ Das bedeutet, dass sowohl Fähigkeiten zum darstellenden, verkörpernden und zeigenden Spiel als auch das Erzeugen von Spielsituationen, „in denen der performative Spieler sich selbst darstellt, seine Situation vor Zuschauern problematisiert und die Frage nach dem Realitätsgehalt der sich hier ereignenden Spiele thematisiert“⁷⁰, ausgebildet werden müssen.

1 Der folgende Artikel erschien im Russischen in ähnlicher Form unter dem Titel „Text - arbeit im zeitgenössischen Theater“. Vgl. Kiesler, Julia/Rastetter, Claudia: „?????? ? ??????? ? ????????????? ???????“, in: Vasiljev, Jurij (Hrsg.): ??????? ????????????? ????????: ????????? ? ????????????????? (Die Sprechkunst des Schauspielers: was ist (das Gegebene) und was sein kann (Vorgefühl)), Sankt Petersburg 2017, S. 94–119.

2 Vgl. Kiesler, Julia: „Sprechkünstlerische Tendenzen im zeitgenössischen deutschsprachigen Theater“, in: Bose, Ines/Neuber, Baldur (Hrsg.): *Sprechwissenschaft: Bestand, Prognose, Perspektive* (= Hallesche Schriften zur Sprechwissenschaft und Phonetik, Band 51), Frankfurt/M. 2014, S. 79–83.

3 Zur Begriffsbestimmung eines „performativen Umgangs mit Texten und gesprochener Sprache“ vgl. die voraussichtlich im Sommer 2019 im Verlag Theater der Zeit erscheinende Publikation: Kiesler, Julia: *Der performative Umgang mit dem Text. Ansätze sprechkünstlerischer Probenarbeit im zeitgenössischen Theater*, Manuskript, in Vorbereitung.

4 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 29.

5 Ebd., S. 41.

6 Ebd., S. 26.

7 Vgl. Ritter, Hans Martin: „Streifzüge zwischen Theater und Performance“, in: Wagner, Roland (Hrsg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst*, Heft 60, Heidelberg 2015, S. 52–63, hier S. 58.

8 Vgl. Martinez, Matias: „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“, in: Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1996, S. 430–445, hier S. 444.

9 Kristeva, Julia: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Band 3, Frankfurt/M. 1972, S. 345–375, hier S. 348.

10 Vgl. www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/glossar-gesamt (letzter Zugriff am 17. Oktober 2018).

11 Jirku, Brigitte: „Materialität und Medialität postdramatischer Theatertexte“, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hrsg.): *Postdramatik. Reflexion und Revision*, Wien 2015, S. 308–317, hier S. 312.

12 Vogel, Juliane: „Intertextualität“, in: Jahnke, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 47–55, hier

S. 47.

13 Von Blomberg, Benjamin/Anders, Sonja: „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen“, in: Gutjahr, Ortrud (Hrsg.): *Ulrike Maria Stuart*, Würzburg 2007, S. 109–119, hier S. 114.

14 Vgl. Programmheft zur Produktion.

15 Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Tübingen 1997, S. 177.

16 Millner, Alexandra: „Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek“, in: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hrsg.): *Postdramatik. Reflexion und Revision*, Wien 2015, S. 167–184, hier S. 171.

17 Vgl. ebd., S. 167.

18 Vgl. Blomberg/Anders: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück*, S. 110.

19 Vgl. Kiesler, Julia: „Methodische Aspekte einer musikalischen Arbeit am Text ? Ein Probenbeispiel“, in: Hannken-Illjes, Kati/Franz, Katja/Gauß, Eva-Maria/Könitz, Friederike/ Marx, Silke (Hrsg.): *Stimme – Medien – Sprechkunst* (= Sprache und Sprechen, Band 49), Baltmannsweiler 2017, S. 62–73, hier S. 64.

20 Blomberg/Anders: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück*, S. 110.

21 Vgl. Roselt, Jens: „Dialog/Monolog“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 67–72, hier S. 70.

22 Vogel: *Intertextualität*, S. 47.

23 Finter, Helga: „Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper“, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): *Stimmen Klänge Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Tübingen 2002, S. 39–49.

24 Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart 2000, S. 103 ff.

25 Vgl. Kiesler: *Der performative Umgang mit dem Text*, Manuskript i. V.

26 Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*, Bielefeld 2012, S. 214.

27 Vgl. hierzu Kiesler, Julia: „Jede Szene ist ein neues Glück.‘ Verfahren der Texterarbeitung innerhalb des Probenprozesses ‚Faust‘ (J. W. Goethe) in der Regie von Claudia Bauer am Konzerttheater Bern“, in: Unger, Angela (Hrsg.): *Sprechen in unterschiedlichen Kontexten: Radio, Wirtschaft, Theater, Fremdsprachenunterricht*, Beiträge zum 2. Doktorandentag der Halleschen Sprechwissenschaft. Reflexionen des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur – Hallesche Beiträge Band 5, Online-Publikation, Halle 2016, S. 51–72, hier S. 61 ff., abrufbar unter: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/pe/content/titleinfo/2422792> (letzter Zugriff am 19. Oktober 2018).

28 Vgl. ebd., S. 67.

29 Vgl. hierzu Kiesler: *Methodische Aspekte einer musikalischen Arbeit am Text*, S. 71 f. sowie Kiesler: *Der performative Umgang mit dem Text*, Manuskript i. V.

30 Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Tübingen 2003, S. 188.

31 Vgl. Kiesler: *Methodische Aspekte einer musikalischen Arbeit am Text*, S. 62–73.

32 Kiesler: Probenprotokoll Lösch 2014-02-26, Erhebungsmaterial der Probenprozessbeobachtung *Biedermann und die Brandstifter* in der Regie von Volker Lösch am Theater Basel, unveröffentlichtes Manuskript.

33 Vgl. Roesner: *Theater als Musik*, S. 285.

34 Lösch, Volker in: Interview 1: Julia Kiesler mit Volker Lösch, geführt am 27. Februar 2014. Erhebungsmaterial, unveröffentlichtes Manuskript.

35 Ebd.

36 Freytag, Bernd in: Burckhardt, Barbara/Wille, Franz: „Wo ist die Störung?‘ Ein Gespräch mit dem Chorleiter Bernd Freytag über die Arbeit mit Einar Schleef und Volker Lösch, über Hebung, Senkung und Zäsur, den Einzelnen und die Klassenkampffrage“, in: *Theater heute*, Heft 7/2009, S. 6–11, hier S. 6.

37 Standfest, Christine: „Surabaya Johnny reverberating. Vermischte Überlegungen zu der Frage ‚Wann ist ein Chor ein Chor?‘“, in: Enzelberger, Genia/Meister, Monika/Schmitt, Stefanie (Hrsg.): *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*, Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, herausgegeben vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, 58. Jahrgang, Heft 1, Wien 2012, S. 77–88, hier S. 77.

38 Vgl. Kiesler: *Der performative Umgang mit dem Text*, Manuskript i. V.

39 Großmann, Rolf: „Musikalische Wiederholungen und Wiederaneignung. Collagen, Loops und Samples“, in: Bense, Arne et al. (Hrsg.): *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien*, Osnabrück 2015, S. 207–218, hier S. 208.

40 Millner: „Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek“, S. 171.

41 Vgl. Kiesler: „Jede Szene ist ein neues Glück“, Kiesler: *Methodische Aspekte einer musikalischen Arbeit am Text*; Rastetter, Claudia: „Das Playback-Verfahren in der Arbeit der Regisseurin Susanne Kennedy“, in: Hannken-Illjes, Kati/Franz, Katja/Gauß, Eva- Maria/Könitz, Friederike/Marx, Silke (Hrsg.): *Stimme – Medien – Sprechkunst* (= Sprache und Sprechen, Band 49), Baltmannsweiler 2017, S. 49–61 sowie Rastetter, Claudia: „Jelinek sprechen – Textarbeit im Probenprozess zu Elfriede Jelineks *Wut* in der Regie von Nicolas Stemann“, in: Wagner, Roland (Hrsg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst*, Heft 64, Heidelberg 2017, S. 68–81.

42 Vgl. Kiesler: *Der performative Umgang mit dem Text*, Manuskript i. V.

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. Rastetter: *Das Playback-Verfahren in der Arbeit der Regisseurin Susanne Kennedy*, S. 53.

45 Vgl. ebd., S. 54.

46 Chion, Michel: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Berlin 2012, S. 65.

47 Finter, Helga: „Der (leere) Raum zwischen Hören und Sehen“, in: *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien. Aufsätze 1979–2012*, Frankfurt/M. 2014, S. 379–388, hier S. 381.

48 Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur*, Bielefeld 2012, S. 370.

49 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 277.

50 Pinto: *Stimmen auf der Spur*, S. 131.

51 Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 277.

52 Kolesch, Doris: „Szenen der Stimme. Zur stimmlich – auditiven Dimension des Gegenwartstheaters“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband Theater fürs 21. Jahrhundert, München 2004, S. 156–165, hier S. 158 f.

53 <http://theatertreffen-blog.de/tt15/brutalitaet-des-alltaeglichen> (letzter Zugriff am 22. Oktober 2018).

54 Vgl. Bauer, Claudia in: Interview 2, Julia Kiesler mit Claudia Bauer, geführt am 11. September 2014, Erhebungsmaterial, unveröffentlichtes Manuskript.

55 Vgl. ausführlicher hierzu: Kiesler: *Der performative Umgang mit dem Text*, Manuskript i. V.

56 Ritter, Hans Martin: „Theater und Sprache und die wiederkehrende Rede von einer Sprach-Krise“, in: Wagner, Roland (Hrsg.): *Sprechen. Zeitschrift für Sprechwissenschaft, Sprechpädagogik, Sprechtherapie, Sprechkunst*, Heft 61, Heidelberg 2016, S. 95–104, hier S. 103.

57 Ebd.

58 Kurzenberger, Hajo: „Multiperspektivität des Darstellens. Zum Paradigmenwechsel des Schauspielens“, in: Rey, Anton/Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan (Hrsg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler – vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, Berlin 2011, S. 75–84, hier S. 81.

59 Bauer, Claudia in: Interview 2, Julia Kiesler mit Claudia Bauer, geführt am 11. September 2014, Erhebungsmaterial, unveröffentlichtes Manuskript.

60 Wrage, Susanne-Marie: „Alles Plagiat oder Abstand zu mir selbst“, in: Rey, Anton/Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan (Hrsg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler – vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, Berlin 2011, S. 29–34, hier S. 32.

61 Seel, Martin: „Kleine Phänomenologie des Lassens“, in: ders.: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt/M. 2002, S. 270–278, hier S. 275.

62 Ebd.

63 Vgl. Linke, Ulrich: *Minimal Music. Dimensionen eines Begriffs*, Essen 1997, S. 13.

64 Vgl. Kiesler: *Methodische Aspekte einer musikalischen Arbeit am Text*, S. 71 f.

65 Vgl. ebd., S. 72 sowie Kiesler: *Der performative Umgang mit dem Text*, Manuskript i. V.

66 Stegemann, Bernd: „Drei Formen des Schauspielens“, in: Rey, Anton/Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan (Hrsg.): *Wirkungsmaschine Schauspieler – vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher*, Berlin 2011, S. 102–109, hier S. 104.

67 Stemann, Nicolas in: Hayner, Jakob/Stemann, Nicolas: „Für Elfriede. Und manchmal gegen sie: Regisseur Nicolas Stemann gratuliert Elfriede Jelinek zum 70. Geburtstag. Ein Gespräch“, in: *Theater der Zeit*, Heft 10/2016, Berlin 2016, S. 20–22, hier S. 22.

68 Stegemann: „Drei Formen des Schauspielens“, S. 104.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 107 f.

Quelle:

https://www.theaterderzeit.de/buch/praktiken_des_sprechens_im_zeitgen%C3%B6ssischen_theater/37813/komplett/

Abgerufen am: 04.12.2022