

## Arbeit am Theater

Eine Diskursgeschichte der Probe

Bearbeitet von  
Annemarie Matzke

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 314 S. Paperback  
ISBN 978 3 8376 2045 0  
Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm  
Gewicht: 486 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

ANNEMARIE MATZKE

## **Arbeit am Theater**

Eine Diskursgeschichte der Probe

Juni 2012, 312 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2045-0

Das Verhältnis von Kunst und Arbeit lässt sich über den Diskurs zur Theaterprobe fokussieren: im Sinne einer Arbeit *am* Theater. Für den Zeitraum vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart untersucht Annemarie Matzke, wie Prozesse des Probens in der jeweiligen historischen und kulturellen Konstellation Konzepte von Theater hervorbringen und in welchem Wechselverhältnis sie zu einem jeweils zu bestimmenden historischen Arbeitsbegriff stehen.

Dieses grundlegende Werk zur Geschichte und Theorie der Theaterprobe zeigt, wie sich anhand des Proben-Diskurses die Verfahren und Techniken theatralen Produzierens – von Goethe über Stanislawski und Brecht bis hin zu Heiner Müller und René Pollesch – analysieren lassen.

**Annemarie Matzke** ist Professorin für Experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim. Als Mitglied der Gruppe »She She Pop« erarbeitet sie seit 1994 freie Theaterproduktionen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2045/ts2045.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2045/ts2045.php)

# Inhalt

---

## **Einleitung: Arbeit am Theater** | 9

Am Anfang | 14

Zum Begriff der Arbeit | 17

Theater-Arbeit | 18

Das Wissen der Proben | 19

Am Probenbeginn | 20

Geschichten des Probens: Methodische Überlegungen | 23

Vorgehen | 27

## **1 Arbeiten** | 33

Zur Merkwürdigkeit der Arbeit: Eine kurze Begriffsgeschichte | 34

Prozesse des Produzierens | 39

Das Andere der Arbeit: Spielen und Müßiggang | 42

Arbeit als andere Form des Schauspiels (Jean-Jacques Rousseau) | 45

Adam Smith und das Problem mit dem Theater | 51

Die Warenform des Theaters (Karl Marx) | 55

Jenseits der Arbeit: Verausgabung und Transgression (Georges Bataille) | 60

Arbeit, Herstellen, Handeln (Hannah Arendt) | 66

## **2 Kunst und Arbeit** | 71

Der Künstler als Vorbild | 73

Die Kunst, jenseits der Arbeit zu stehen | 77

Kampf um Legitimation: Die Kunstform ›Theater‹ | 83

## **3 Proben als Arbeit am Theater** | 87

Das Trauma: Die vergessene Probe | 88

Proben, répéter, to rehearse: Begriffsgeschichte der Probe | 94

Performance: Die Leistung des Theaters | 98

Probe, Inszenierung, Aufführung | 100

Proben im Kontext der Theaterwissenschaft | 103

Die Polyperspektivität des Probens | 113

## **4 Gespielte Proben: Zur Inszenierung der Probe** | 117

»Hard-handed men that work« –

Shakespeares A Midsummer Night's Dream | 121

Der doppelte Charakter des Probens: *L'improptu de Versailles* | 124

## **5 Am Anfang der Proben: Theaterpraxis um 1800 (Weimarer Hoftheater) | 129**

Probenszenarien | 133

Die Arbeit jenseits der Bühne und vor den Proben | 138

Die Verfassung der Proben | 145

## **6 Systeme des Probens | 157**

Das »complicirte Geschäft« der Inszenierung | 159

Ökonomien des Inszenierens | 164

Die Arbeit an sich selbst: Zur Ethik des Probens bei Stanislawski | 169

Proben/Modelle: Bertolt Brechts *Katzgraben-Notate* | 175

## **7 Verfahren und Techniken | 185**

Was vor der Probe liegt: Inszenierungen des Anfangens | 185

Prozesse des Imaginierens | 186

Arbeit am Tisch: Konzeptions- und Leseproben | 189

Der Text als Monstranz | 191

Die Einheit im Lesen aus dem Geist der Musik | 194

Leseprobleme | 198

Der Geschmack der Worte auf der Zunge | 199

Work the room: Bauproben | 201

Topos des leeren Raums | 204

Die Technik der Probe | 206

Arbeitstechnik | 207

Proben improvisieren | 216

Überraschungsszenarien | 220

Improvisieren üben | 225

Proben üben | 227

Techniken der Distanzierung: Der mediale Blick von außen | 233

## **8 Probenzeit und Arbeitsraum | 237**

Arbeitszeit | 238

Zeit-Ökonomien | 239

Zur Frage des Timings | 242

Unterbrechen: Wiederholen als Überholen | 246

Topografien der Probe | 251

Das Theater als Arbeitsraum | 252

Das Theater als Labor | 261

## **9 Kollektive Kreativität: Tun und Lassen | 265**

Proben als »Inseln der Unordnung« (Heiner Müller) | 267

Création collective | 270

**Zum Schluss: An den Rändern der Probe** | 281

Eine Frage der Verabredung | 283

Arbeit aufführen oder das ›Als ob‹ der Arbeit | 286

**Bibliografie** | 291

Siglen | 291

Literatur | 291

Filmografie | 309

Verzeichnis der Aufführungen | 309

Abbildungsverzeichnis | 309

**Dank** | 310

## Einleitung: Arbeit am Theater

---

»Die Theaterleute üben einfach im Theater ihr Gewerbe aus, so wie Bäcker das ihre in der Bäckerei ausüben.«<sup>1</sup> Wenn es so einfach wäre, wie es Bertolt Brecht hier beschreibt, wenn die Künstler im Theater genauso wie Bäcker arbeiteten, dann gäbe es keinen Anlass zu dieser Untersuchung. Aber allein die Tatsache, dass Brecht diesen Vergleich heranzieht und unter dem Titel *Theatermachen als eine unter verschiedenen Formen der öffentlichen Äußerung* veröffentlicht, zeigt, dass sich das Verhältnis des ›Theatermachens‹ zu anderen Arbeitsformen komplexer darstellt. Die Arbeit des Bäckers und desjenigen, der Theater macht, wird gemeinhin durchaus unterschiedlich bewertet und beschrieben.

Das Theater ist keine Werkstatt, keine Backstube, in der aus verschiedenen Materialien durch tradierte Techniken verkaufbare Produkte hergestellt werden. Die künstlerische Praxis wird nicht auf die gleiche Weise weitergegeben wie das Handwerk ›Backen‹. Schauspieler und Regisseurin, Autor und Musikerin sind nur bedingt Handwerker: Ihr Tun scheint nicht (allein) über die Weitergabe von Techniken erlernbar. Aber auch der Zuschauer betritt mit anderen Erwartungen ein Theater als eine Bäckerei. Von Brötchen erwarten wir, dass sie gut schmecken, genauso gut wie beim letzten Mal. Die Erwartungen an eine Theateraufführung sind meist durchaus höher: Sie soll etwas Neues, Unerwartetes, Verblüffendes zeigen, soll bilden, aufklären, kritisieren oder auch unterhalten. Die Position der Zuschauer verweist auch auf das Theatermachen als öffentliche Tätigkeit: So ist der Produktionsprozess mit der Aufführung nicht abgeschlossen, sondern vor den Augen der Zuschauer entsteht die Aufführung jeden Abend aufs Neue. Anders als beim Backen endet der Vorbereitungsprozess nicht in einem (fassbaren) Produkt.

Beim genauen Lesen des Zitats wird aber auch deutlich, dass es Brecht nicht um die Techniken des Theatermachens geht, nicht um die Frage einer vermittelbaren Tradition, sondern um eine andere Ebene: das Theatermachen als Beruf und Gewerbe. Das Theater sei ein Gewerbe wie andere auch, so profan

---

1 | Bertolt Brecht: »Über eine nichtaristotelische Dramatik«. In: ders.: *Gesammelte Werke* [GW = Gesammelte Werke]. Frankfurt a.M. 1967. Bd. 15, S. 254.

wie das Backen von Brötchen. Aber damit auch nicht weniger wichtig als die Herstellung des täglichen Brots. Das Kunstmachen wird zur anthropologischen Konstante: Der Mensch muss Kunst produzieren genauso wie Lebensmittel.

Als Gewerbe wird das Theater dabei in einen ökonomischen Kontext gestellt. Das Tun am Theater wird zur Arbeit als ›Broterwerb‹, dem Schauspieler, Regisseurinnen und Bühnentechniker nachgehen wie der Bäcker seiner Profession. Auch am Theater wird gearbeitet, um den eigenen Lebensunterhalt zu verdienen. Und damit eröffnen sich hier genau die gleichen Probleme und Fragen wie in einer Bäckerei: nach der Bezahlung, den Arbeitszeiten, nach Motivation, Zusammenarbeit und möglicher Entfremdung. Es ist der Status der künstlerischen Praxis und damit die gesellschaftliche Vorstellung des Verhältnisses Kunst versus Arbeit, die hier in Frage gestellt wird. Der Vergleich Brechts wirft damit eine Reihe von Fragen und Problemen auf, die den Horizont dieser Untersuchung bilden: Fragen nach dem Verhältnis des Theatermachens zu anderen Formen nichtkünstlerischer Arbeit; nach dem Theater als Gewerbe und als Kunstform, der Problematik des Produzierens und den Effekten, Wirkungen und Produkten, die dabei entstehen; nach der Position des Konsumenten bzw. Zuschauers als Teil des Produktionsprozesses und schließlich nach den Künstlerbildern, die dabei verhandelt werden. Im Folgenden wird es um das Verhältnis von Theater und Arbeit in ästhetischer, ökonomischer, anthropologischer und sozialer Hinsicht gehen.

»Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit«<sup>2</sup>, dieser Ausspruch von Karl Valentin, der in besonderer Weise für das Theater gilt, löst ein Schmunzeln aus. Aber warum eigentlich? Warum ist es komisch, wenn die Kunst mit der Kategorie der Arbeit bemessen wird? Wenn ihre ›Schönheit‹ Resultat einer Arbeit ist? Die Komik des Spruchs verweist auf ein ambivalentes Verhältnis von Kunst und Arbeit, das bereits im Brecht-Zitat angeklungen ist, das aber vor allem in der zeitgenössischen Diskussion um eine Veränderung der Arbeitsgesellschaft an Brisanz gewonnen hat. Kaum ein Thema beherrscht die künstlerischen Diskurse so sehr wie die Arbeit. Die Frage, ob die Kunst als Arbeit bewertet werden kann oder Arbeit zu Kunst wird, wurde in letzter Zeit zum Gegenstand zahlreicher künstlerischer Projekte wie auch wissenschaftlicher Reflexionen.

Verschiedene Theaterinszenierungen, Dramen und Kunstinstallationen greifen das Thema der ›Arbeit‹ auf, stellen Arbeitsvorgänge aus, fragen nach der Position des Arbeitenden oder versuchen die eigene Arbeit in einem größeren ökonomischen Zusammenhang zu präsentieren. Das Thema der Arbeit und ihrer Transformationen wird in zahlreichen Dramen diskutiert. Sei es in Kathrin Rögglas Drama *wir schlafen nicht* (2004), Falk Richters *Unter Eis* (2004) oder in Fritz Katers *3 von 5 Millionen* (2005), aber auch in den Inszenierungen

---

**2** | Karl Valentin als Zirkusdirektor in *Die verkaufte Braut*. Regie: Max Ophüls. Deutschland 1932.

gen René Polleschs, der die prekären Beschäftigungsverhältnisse einer neuen »kreativen Klasse«<sup>3</sup> auf der Bühne verhandeln lässt. Bis hin zu den Projekten von Rimini Protokoll, die Experten verschiedener Berufe im Theater aus ihrem Arbeitsleben erzählen lassen.<sup>4</sup> Aber auch in der bildenden Kunst wird Arbeit in Installationen aufgeführt, beispielsweise wenn das Künstlerduo Elmgreen & Dragset die Baustelle des Züricher Kunstvereins als Ausstellung inszeniert.<sup>5</sup> Diese Dramen und Inszenierungen spielen mit den gesellschaftlichen Vorstellungen von Arbeit, indem sie selbst Arbeit aufführen.<sup>6</sup>

Mit diesen verschiedenen Projekten nehmen die Künstler eine aktuelle Diskussion um die Veränderungen der Arbeitswelt auf. Unter dem Begriff der postfordistischen oder postindustriellen Gesellschaft wird in der momentanen Diskussion ein grundlegender Wandel der Arbeitsgesellschaft zusammengefasst.

---

**3** | Unter dem Begriff der *creative class*, die Künstler wie Wissenschaftler umfasst, wird das Konzept einer Avantgarde zur Erneuerung des hochqualifizierten Beschäftigungssektors diskutiert. Vgl. Richard Florida: *The Rise of the Creative Class*. New York 2002. Das Phänomen, wie Künste und Kultur als Modell für das Wirtschaftswachstum gesehen werden können, untersucht auch Angela McRobbie. Sie zeigt allerdings, wie die Figur des Künstlers zum Prototyp neoliberaler Anforderungen erklärt wird und Kunst immer mehr innerhalb der ökonomischen Kontexte eingeordnet wird. Kreativität wird zum neuen Imperativ der Arbeitsgesellschaft. Angela McRobbie: »Jeder ist kreativ. Künstler als Pioniere der New Economy?«. In: Jörg Huber (Hg.): *Singularitäten – Allianzen. Interventionen* 11. Wien/New York 2002, S.37-60, Marion von Osten (Hg.): *Norm der Abweichung*. Zürich 2003 sowie Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*. Frankfurt a.M. 2007.

**4** | Als paradigmatisches Beispiel ließe sich hier die Theaterinszenierung *Sabonation – Go Home & Follow the News* (2004) von Rimini Protokoll nennen, in der die Geschichte des Konkurses der Fluggesellschaft *Sabena* erzählt und deren ehemalige Mitarbeiter und jetzige Arbeitslose auf die Bühne gestellt werden.

**5** | Die Künstler Michael Elmgreen und Ingar Dragset inszenieren im musealen Raum Arbeitsszenarien. Beispielsweise in der Installation *Taking Place* (2001), in der sie die Renovierung der Züricher Kunsthalle zu einer Aufführung von *Bauarbeiten* machten. Vgl. *Taking Place*. Katalog der Kunsthalle Zürich. Ostfildern 2002.

**6** | Zugleich wird damit aber das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft reflektiert. Franziska Schössler und Christine Bähr beispielsweise sehen einen Zusammenhang zwischen einer zunehmenden Ökonomisierung und Rationalisierung des Kunstfeldes – im Besonderen in der Institution Theater – und der Thematisierung von Arbeitssubjekten auf der Bühne: »Dramentexte, Inszenierungen und Performances spüren sowohl den (theatralen) Strukturen des wirtschaftlichen Diskurses nach [...] als auch den ökonomischen Bedingungen des Theaters.« In: Franziska Schössler/Christine Bähr (Hg.): »Die Entdeckung der ›Wirklichkeit‹. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater«. In: dies.(Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*. Bielefeld 2009. S. 9-20. Siehe dazu auch Katharina Pewny: *Das Drama des Prekären*. Bielefeld 2011.

Vom »Ende der Arbeit«<sup>7</sup> (Rifkin) ist reißerisch die Rede, beschrieben wird eine Krise der Arbeitsgesellschaft in der Phase der Globalisierung. Umstrukturierungen stellen neue Anforderungen an den Arbeitenden, regulierte Beschäftigungsverhältnisse verschwinden, eine Aufwertung von Selbstständigkeit und Dienstleistungssektor ist zu verzeichnen. Der Arbeitsbegriff des Industriezeitalters taugt immer weniger dafür, das neue Verhältnis von Arbeit und Arbeitendem zu beschreiben. Dazu gehört vor allem auch ein verändertes zeitliches Konzept der Arbeit. Die klare Trennung von Arbeit und Freizeit lässt sich nicht mehr aufrechterhalten. Zudem werden lebenslange Arbeitsverhältnisse von gemeinsamer Projektarbeit über einen kürzeren Zeitraum abgelöst. Alle diese Veränderungen machen die Notwendigkeit neuer Konzepte von Arbeit deutlich.

Auf der Suche nach einem Modell für diesen zu vollziehenden Wandel des Arbeitsbegriffs scheint die Kunst für viele Theoretiker eine Lösung zu bieten. Sie wird zum Modell für die Formulierung eines anderen Konzepts von Arbeit. Formen ästhetischer Praxis wird eine Vorbildfunktion zugewiesen. Sie werden im Gegensatz zu bekannten Formen der Arbeit als besonders innovativ hinsichtlich unternehmerischer Initiative, Kompetenzen der Selbstvermarktung, des Zeitmanagements sowie auch der Wissensproduktion erklärt. Die Kreativität des Künstlers wird zur Leitfigur bei der Umgestaltung von der Arbeitsgesellschaft in eine »Kulturgesellschaft«.<sup>8</sup> Die künstlerische Praxis wird als Vorbild und Zukunft einer veränderten Form der Arbeit gefeiert.

Aus dem Blick gerät dabei leicht, dass sich künstlerische Praktiken sowohl innerhalb der verschiedenen Kunstformen als auch in ihrem jeweiligen historischen Kontext unterscheiden. Verallgemeinert werden ›der‹ Kunst bestimmte Tätigkeiten und Eigenschaften zugeordnet, und oft ist es ›der‹ Künstler, der zum Vorbild wird. Meist ist dabei der bildende Künstler gemeint. Die künstlerischen Praktiken am Theater und in der bildenden Kunst unterscheiden sich jedoch grundlegend. Der Maler, der in seinem Atelier ein Bild malt, scheint von der organisationsbedürftigen Kunstform ›Theater‹, bei der an der Arbeit zu einer Inszenierung unzählige Beteiligte mitwirken, meilenweit entfernt. Wenn vom Verhältnis von Arbeit und Kunst die Rede ist, so müssen die Besonderheiten der jeweiligen Kunstform untersucht werden. Kunst wie Arbeit sind historisch genau zu differenzierende Begriffe. Deshalb sollen hier am Beispiel des Theaters die historischen Diskurse über künstlerische Praktiken dahingehend

7 | Jeremy Rifkin: *Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft*. Frankfurt a.M. 2001.

8 | »Die Kulturgesellschaft zielt auf das Wechselspiel ab, das zwischen dem einzelnen Individuum und der regelgebenden Instanz, dem Staat, belebt werden muß. Es geht um die Möglichkeiten [...] der Künste [...] diese experimentellen Selbstverhältnisse (das Erfinden, Verwerfen, Umweggehen, Neuzusammensetzen, Vorwegnehmen ...) für den gesellschaftlichen Gebrauch zu öffnen.« Adrienne Goehler: *Verflüssigungen*. Berlin 2006. S. 60.

untersucht werden, welche Konzepte von Arbeit und Theater darin verhandelt werden: als ›Arbeit am Theater‹. Dabei wird das Tun am Theater als eine Form künstlerischer Praxis untersucht. ›Künstlerische Praxis‹ meint in diesem Kontext alle Tätigkeiten der Theatermacher, die auf das Hervorbringen von Theater zielen – Theater verstanden im Sinne einer Aufführungspraxis wie auch als Institution. Der Fokus auf die ›Praxis der Künstler‹ bedeutet nicht, ›künstlerische Praxis‹ als einen Vorgang zu bestimmen, der allein auf das Produzieren einer Inszenierung zielt. Zur Arbeit am Theater gehört damit das Zuschauen wie das Zeigen. Die Perspektive der Theatermacher auf diesen Vorgang einzunehmen, bedeutet auch gerade, die Prozesse der Rezeption während der Arbeit am Theater herauszustellen.

Die künstlerische Arbeit zum Untersuchungsgegenstand zu machen, heißt auch, wie das Valentin-Zitat zeigt, nach ihrem Verhältnis zu anderen Formen menschlicher Arbeit zu fragen. Wie können die verschiedenen Tätigkeiten, die zur künstlerischen Praxis ›Theater‹ gehören, bestimmt werden, wie ist ihr Verhältnis zueinander und wie verhalten sie sich zu anderen Tätigkeiten? Damit zielt diese Untersuchung darauf ab, genauer zu verstehen, was wir tun, wenn wir ›Theater machen‹. Vor allem aber kann ein Blick zurück in die Theatergeschichte auch eine neue Perspektive auf die gegenwärtigen Vorstellungen eröffnen, was genau die theatrale Praxis ausmacht.

Kunst als Arbeit zu begreifen, ist eine Strategie, die sich vor allem in den Programmatiken verschiedener Theaterpraktiker des beginnenden 20. Jahrhunderts findet. Anders als in der idealistischen Kunstauffassung bedeutet dies, die Hervorbringungen der Kunst von ihrem Herstellungsprozess her zu begreifen, diesen als analysierbar und durchschaubar zu verstehen. Es geht um eine ›Entzauberung des Theaters‹<sup>9</sup> durch das Offenlegen der Konstruktionen.

Im Zuge der Diskussion um den Vorbildcharakter der Kunst in postfordistischen Arbeitszusammenhängen wird eine andere Geschichte erzählt. Nicht mehr das Ausstellen der Konstruktion – das bereits selbst zur rhetorischen Figur geworden ist, die sich in unzähligen Theateraufführungen findet –, sondern die künstlerischen Arbeitsprinzipien werden zum Modell für andere Tätigkeiten jenseits des Theaters erklärt. Es findet eine Umkehrung statt: Über die künstlerische Praxis soll eine neue Perspektive auf die Arbeitswelt und ihre Potenziale eröffnet werden.

Dies verweist auf eine Frage, die seit der Trennung der Bereiche von Kunst und Arbeit immer wieder diskutiert wurde: Ist die schöpferische Tätigkeit eine Arbeit im eigentlichen Sinne, und lassen sich ihre Methoden und Organisa-

---

**9** | Im Sinne von Max Webers These der »Entzauberung der Welt«. Vgl. Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*. Stuttgart 2006. S. 19. Nicht nur die künstlerische Praxis, auch das Konzept der Arbeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts war von der Idee der Analysierbarkeit geprägt.

tionsformen auf andere Bereiche übertragen? Oder entzieht sich die künstlerische Praxis der Arbeitsorganisation, ihren Regulationen und Kontrollen, so dass die kreativ-schöpferische Tätigkeit aus dem Rahmen der Arbeitsdefinitionen herausfällt und vielleicht sogar ihr Gegenteil markiert?

## AM ANFANG

Am Anfang liegt ein leeres Feld in der Sonne. Unbestellt. Nichts als die nackte Erde. Der Blick schweift bis zum Horizont. Ein Mann kommt den Feldweg entlang, geht auf den Acker, in der Hand einen vierzinkigen Rechen aus Holz, und beginnt den Boden aufzulockern. Dann zieht er mit einer Hacke eine Furche in den Boden. Endlos lang über das ganze Feld. Bald teilt die Linie das Feld in zwei Hälften. Am Rand des Feldes angekommen, fängt er mit der nächsten Linie an. Auf dem Acker ist ein Muster von parallelen Linien auszumachen. Er geht fort und kommt mit einer Tasche voll Kartoffelsetzlingen vor dem Bauch wieder. Eine Kartoffel nach der anderen legt er in den Boden und scharrt Erde darüber. Ist eine Reihe geschafft, nimmt er sich die nächste vor. Dies macht er jeden Tag. Nach drei Wochen ist der Acker bestellt. Wenig später sind die ersten Kartoffelkeime sichtbar, die aus dem Boden sprießen.

Der Mann, der hier wie ein Bauer den Acker bestellt, ist der amerikanische Schauspieler David Barlow. Seine Arbeit findet innerhalb eines Theaterprojekts statt. Barlow spielt dabei die Figur des Flint aus Heiner Müllers Stück *Die Umsiedlerin* in einem »Land Art Project« mit dem Titel *Bauerntheater* unter der Regie des amerikanischen Künstlers David Levine.<sup>10</sup> Die Arbeit auf dem Feld ist Teil einer Theaterinszenierung. Von Anfang bis Ende Mai 2007 baut Barlow auf einem Acker in der brandenburgischen Schorfheide Kartoffeln an. Das Feld wird zur Bühne erklärt und die Zuschauer schauen von überdachten Sitzbänken am Rande aus zu. Sie beobachten den Schauspieler bei seiner Arbeit. Mit der Hand zieht er Furche um Furche, setzt jede einzelne Kartoffel. Alles unter

---

**10** | Das Projekt, das neben der Aufführung auch eine Ausstellung, Diskussionsveranstaltungen und einen abschließenden Dokumentarfilm umfasst, wurde von der Kulturstiftung des Bundes im Rahmen ihrer Initiative »Zukunft der Arbeit« gefördert und fand vom 05.05.-28.05.2007 in Joachimsthal statt. Nicht ohne Grund wählten die Projektmacher mit der Schorfheide eine Region, in der hohe Arbeitslosigkeit herrscht und viele Bauernhöfe aufgegeben werden. Vgl. zur Frage der schauspielerischen Arbeit des Projekts den Aufsatz von Christel Weiler, dem diese Arbeit zahlreiche wertvolle Anregungen verdankt. Christel Weiler: »Schauspielerische Arbeit als Übung«. In: dies./Jens Roselt (Hg.): *Schauspielen Heute*. Bielefeld 2011. S. 95-108. Siehe ebenso Marvin Carlson: »David Levine's »Bauerntheater«. The Return of the Matrix«. In: *TDR (The Drama Review)* 52:3 (T 199) Fall 2008. S. 34-42.

den Augen der Zuschauer. Nichts anderes ist zu sehen als sein mühevolleres Tun. 5 Tage die Woche, 14 Stunden lang. Tag für Tag. Seine Arbeit macht Barlow allerdings auch dann, wenn niemand zuschaut.

Das Projekt präsentiert die Arbeit des Schauspielers als Arbeit auf dem Feld, als Beackern und Bestellen. Gezeigt wird ein realer Arbeitsprozess, dessen zeitlichen Rahmen die Natur vorgibt.<sup>11</sup> Die körperliche Arbeit wird vor den Augen des Publikums nicht nur vorgeführt, sondern auch ausgeführt. Zum besonderen »Realitätseffekt« (Barthes) werden die »echten« Kartoffeln am Ende dieses Prozesses. Ihre Ernte findet nach der Aufführung statt und bleibt doch Teil des Projekts.

Das Projekt spielt mit der Überlagerung zweier Ebenen von Arbeit. Der Feldarbeiter ist zugleich Darsteller einer dramatischen Figur, auch wenn er keine Zeile des Textes spricht. In der angegliederten Ausstellung ist zu erfahren, dass sich Barlow in Proben in einem New Yorker Atelier mehrere Wochen auf seine Darstellung vorbereitet hat. Im Zentrum dieses Probenprozesses steht die Erarbeitung der Figur des Flint, der in Müllers Stück *Die Umsiedlerin*<sup>12</sup> für die Kollektivierung der Landwirtschaft in der DDR streitet. Um diese Figur darzustellen, hat Barlow verschiedene Arbeitstechniken erlernt, wie beispielsweise den Umgang mit dem Pflug. Dabei hat er sich wiederum einer besonderen Schauspieltechnik bedient: des *Method-Acting*.

Wenn gemeinhin mit dem Konzept des *Method-Acting* verbunden wird, dass die Schauspieler in der außerszenischen Realität nach Erfahrungen suchen sollen, die sie dann im Moment der Aufführung abrufen können, dann wird hier dieser Prozess umgedreht. In der von der Alltagswelt abgeschirmten Wirklichkeit des Probenraums erarbeitet sich der Schauspieler Arbeitstechniken wie die des Kartoffelanbaus, derer er sich dann bei der Aufführung auf dem Feld, jenseits der Rahmung durch einen Theaterbau, bedient. So sind diese Arbeitstechniken zugleich Strategien der Darstellung. Wenn das Ziel des *Method-Acting* ist, jede sichtbare Differenz zwischen Rolle und Schauspieler aufzulösen, physisches und psychisches Erleben in eins fallen zu lassen – Lee Strassberg spricht in diesem Zusammenhang von »fusion«<sup>13</sup> –, dann wäre in diesem Sin-

**11** | Die Aufführung des Schauspielers ist beendet, wenn alle Setzlinge unter der Erde sind. Allerdings ist nun ein anderes »Schauspiel« zu betrachten: das Wachsen der Kartoffeln und damit ebenfalls ein beobachtbarer Prozess.

**12** | Dass die Aufführung der Komödie 1961 für Müller mit einem Berufsverbot endete und damit mit dem Verbot, als Schriftsteller öffentlich zu arbeiten, eröffnet eine weitere Ebene des Projekts. Der Darstellung von Arbeit im Drama folgt das Ende einer anderen Arbeit: der künstlerischen Arbeit des Schriftstellers. Vgl. dazu Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln 1992.

**13** | Vgl. Lee Strassberg: *Schauspielen und das Training des Schauspielers*. Berlin 1994.

ne eine geglückte schauspielerische Darstellung die sichtbare Kompetenz im Kartoffelanbau. Ausgestellt wird hier schauspielerisches Tun als ein Erlernen von körperlichen Techniken als »Arbeit an sich« wie auch »Arbeit an der Rolle« (Stanislawski).

Die Darstellung der Figur beschränkt sich allerdings allein auf den Arbeitsprozess, der in seiner Zeitlichkeit und als körperlicher Prozess mit all seinen Anstrengungen ausgestellt wird. Damit taucht die Frage auf, inwieweit körperliche Tätigkeiten als schauspielerische Arbeit wahrgenommen werden können. Das Zeigen der Arbeit und der Arbeitsprozess auf dem Feld selbst können nicht über die Form der Tätigkeit voneinander differenziert werden. In der Überlagerung von beidem wird deutlich, dass es letztlich eine Frage der Zuschauerperspektive ist, ob eine Tätigkeit als bäuerliche oder schauspielerische Arbeit bezeichnet wird. Als Schauspieler macht Barlow zwei Dinge zugleich: Er stellt etwas her, und dieses Produzieren ist zugleich nicht das, was es zu sein vorgibt. Es dient nicht dem üblichen Zweck und doch wird erst dadurch die Arbeit für ein Publikum sichtbar.

Auch der Titel *Bauerntheater* spielt ironisch mit der Überlagerung verschiedener Ebenen. Denn zu sehen ist ein Schauspieler, der einen Bauern bei seiner Arbeit zeigt. Zugleich verweist der Titel auf die Form des Bauerntheaters: eine Form des Laienspiels, die in Mundart Komödien aus der Welt der Bauern aufführt. Bauern spielen Theater als Unterbrechung ihres Arbeitsalltags. Hier jedoch ist es der Schauspieler, der den Bauern nicht nur spielt, sondern dessen Arbeitsalltag zu seiner Aufführung macht.

Im Spiel mit den Überlagerungen verschiedener Arbeitskonzepte eröffnet sich damit ein weiterer Problemhorizont für die Beziehung von Theater und Arbeit, der auf eine gesellschaftliche Dimension verweist. Erst durch die Anwesenheit der Zuschauer, dem Zuweisen von Plätzen zum Schauen, die Einladung zur Aufführung wird die Tätigkeit als Kunstaktion gerahmt. Als Inszenierung wird die Arbeit des Pflanzens zu etwas anderem, das über den Prozess des Pflanzens hinausweist und in den Bereich des Spektakels eintritt. So wirbt das Projekt auf seinen Plakaten auch mit dem Slogan »Arbeit als Attraktion!«. Einer der Bauern, die als Experten die Aufführung des Schauspielers beratend begleiten, erklärt in einem Interview, dass er sich gar nicht vorstellen konnte, »dass man so was wie Kartoffeln pflanzen als Theater, also als Stück machen kann, das ist doch erst mal Arbeit«<sup>14</sup>.

Indem das Projekt *Bauerntheater* hier die Arbeit als Spektakel vorführt, sie in den Kontext eines spezifisch theatralen Produktionsprozesses stellt, wird das Feld für eine Reflexion des Begriffs der Arbeit eröffnet. Inwieweit lassen sich Theater und Arbeit als zwei voneinander abgegrenzte Bereiche unterscheiden? Welche gesellschaftliche Funktion hat in der jeweiligen historischen Konstella-

---

14 | Vgl. *Foyer*. 3sat. Ausstrahlung am 19.05.2007.

tion diese Abgrenzung? Wenn Theater selbst immer auch Arbeit ist, im Sinne eines körperlichen Tuns, gibt es dann noch etwas anderes, das über den Bereich der Arbeitswelt hinausweist und nicht in der Arbeit aufgeht?

## ZUM BEGRIFF DER ARBEIT

Nach der Arbeit am Theater zu fragen, bedeutet auch, einen Begriff in den Blick zu nehmen, der sich durch Überlagerungen und Transformationen einer genauen Bestimmung zu entziehen scheint. Wohl kaum ein Begriff ist so mit Bedeutung überladen, historisch immer wieder neu definiert und damit so schwer zu fassen wie der Begriff der Arbeit. Nicht der Mangel an Definitionen, sondern ihr Überfluss lässt unklar werden, was unter Arbeit zu verstehen ist. Dies zeigt sich beispielsweise an der Widersprüchlichkeit der Bestimmungen. Mit Arbeit wird sowohl Würde, Leben, Produktion, Freiheit verbunden als auch Mühe, Strafe, Leid und Unterjochung.<sup>15</sup> Arbeit kann damit nicht jenseits von Gut und Böse gedacht werden. Auffällig ist, dass alle Bestimmungen Arbeit immer in einem Spannungsfeld beschreiben, das zugleich eine Bewertung vornimmt: zwischen *praxis* und *poiesis*, zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, »produktiver« und »unproduktiver Arbeit«<sup>16</sup>, routinierter und kreativer, zwischen gelernter und ungelernter, freiwilliger Arbeit und Zwangsarbeit. Jedes Sprechen über Arbeit schließt notwendigerweise diese Widersprüche und Differenzierungen wie auch historische Transformationen mit ein.

Auch die Arbeit am Theater, wie am Projekt *Bauerntheater* gezeigt, bewegt sich zwischen diesen Differenzierungen: zwischen der konzeptuellen Arbeit und dem konkreten, körperlichen Ausführen, zwischen dem Training mit dem Ziel der Automatisierung körperlicher Vorgänge, und der kreativen Suche nach Neuem, zwischen Wiederholung und Neuerschaffung, zwischen der Theorie des Konzepts und dem praktischen Tun. Gerade aus der Unbestimmtheit des Arbeitsbegriffs eröffnen sich für die Auseinandersetzung mit der Arbeit *am* Theater neue Möglichkeiten. Indem Arbeit nur als Differenz zu denken ist, kann die Komplexität künstlerischer Praktiken beschrieben werden.

Die Frage nach der Arbeit am Theater ist dabei eine Frage nach dem Konzept von Theater als etwas zu Erarbeitendem, verbunden mit einer Form der Arbeitsteilung und der Ausrichtung auf die Verwirklichung eines Projekts in der Zukunft. Für das Verständnis des Projekts *Bauerntheater* scheint der Dis-

---

**15** | Zu diesem Bedeutungsfeld von Arbeit vgl. Jacques Derrida: *Die unbedingte Universalität*. Frankfurt a.M. 2001. S. 53ff.

**16** | Diese Unterscheidung trifft Adam Smith in *Wohlstand der Nationen*. Sie wurde später von Marx wieder aufgenommen. Vgl. Adam Smith: *Wohlstand der Nationen* [1776]. München 1978. S. 272ff.

kurs um die Darstellung von Arbeit wesentlich. Thematisiert werden müssen die Vor-Arbeit, die Auswahl des Heiner-Müller-Textes und die Arbeit mit Schauspieltechniken, um das Konzept des Projekts zu verstehen. Die (Selbst-)Reflexion des Dargestellten ist konstitutiv für die Inszenierung. Nicht ohne Grund waren die ›Rahmenveranstaltungen‹ – Podiumsdiskussionen, Pressekonferenzen, die spätere Dokumentation – ein wesentlicher Bestandteil des Projekts. Nicht die Darstellung der Arbeit auf dem Feld, sondern die Diskussion über die Implikationen dieser Arbeit und ihrer Beobachtung wird damit zum Gegenstand der Inszenierung. Die Reflexion über Arbeit ist hier immer auch eine Reflexion über die Arbeit am Theater als Vor-Arbeit, Probenarbeit und Arbeit an der Darstellung. Der Status des theatralen Tuns als Kunst wird verhandelt.

Das hier beschriebene besondere Verhältnis von Vorbereitung, Proben und Aufführung ist ein Ansatzpunkt meiner Überlegungen. Nicht die Aufführung von Arbeit, nicht die Versuche ihrer Darstellung, sondern Konzepte von Arbeit am Theater als einer Arbeit an der Konstitution des Theaters, an verschiedenen Konzepten von Theater sollen untersucht werden. Es sind die künstlerischen Praktiken, die das Zustandekommen von Theater erst ermöglichen. Praktiken der Vorbereitung, des Organisierens, des Probens, Erarbeitens oder Entwerfens sind Gegenstand der Untersuchung. Mit ihnen wird am Theater gearbeitet – als Arbeit an der Aufführung und als Arbeit an der Institution ›Theater‹.

## THEATER-ARBEIT

Die Formulierung »arbeiten an« rückt den Gegenstand der Arbeit in den Fokus: das, woran gearbeitet wird.<sup>17</sup> Der Blick fällt auf den Akt des Produzierens selbst und weniger auf das mögliche Ergebnis dieses Prozesses. Arbeiten am Theater meint die konkrete Tätigkeit wie auch das Hervorbringen von Vorstellungen und Konzepten von Theater. Als Arbeit am Theater werden im Folgenden künstlerische Praktiken im Kontext des Theaters untersucht.

Gemeinhin ist, wenn von Arbeiten im Kontext des Theaters die Rede ist, der Probenprozess gemeint. So gibt es in Wahrigs Wörterbuch zwar einen Eintrag zur Probenarbeit als »Arbeit bei den Proben für ein Theaterstück«<sup>18</sup>, aber keinen zur Aufführungsarbeit. Interessant ist, dass hier Probe und Arbeit erneut differenziert werden – so wird die Probe nicht als Arbeit an einem Stück definiert. Das bedeutet nicht, dass der Akt der Aufführung keine Arbeit sei, genauso wenig wie die Aufführung im Sinne eines Produkts als Ergebnis des Probenprozesses definiert werden soll. Im Probenprozess verdichten sich – stärker als in der Aufführung – bestimmte Fragen zu Arbeit *am* Theater: das Verhältnis

---

17 | Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979.

18 | Wahrig. *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. München 2006.

von Material und Wiederholung, die Ausdifferenzierung verschiedener Berufsfelder und Tätigkeiten, die Verortung des Theaters im Spannungsfeld zwischen produktiver und reproduktiver Kunst und der zeitliche Prozess. Zugleich ist der Begriff ›Arbeit am Theater‹ weiter gefasst als beispielsweise Pavis' Definition der *travail théâtral*, die er in Bezug auf Brechts Terminus der »Theater-Arbeit« als alle Tätigkeiten der Hervorbringung der Inszenierung definiert.<sup>19</sup> Ausgeklammert bleiben dabei Fragen danach, wie die Arbeit am Theater als eine Form der Organisation auch die Institution ›Theater‹ – als ökonomisches Modell, als Arbeitsplatz oder Organisationsform – in Szene setzt. Wenn also nach der Arbeit am Theater gefragt wird, dann geht es um jene Tätigkeiten, die das Theater als Institution, als Inszenierung und Aufführung hervorbringen. Wie beschreiben Theaterkünstler, Schauspieler, Regisseure, Autoren, Dramaturgen, Intendanten, Techniker ihr Tun im Theater und wie definieren sie es im Verhältnis zu einer außertheatralen Arbeitswelt? Es ist also nicht die Aufführung selbst, sondern es sind die Prozesse des Produzierens, die Formen künstlerischer Praxis jenseits der Aufführungssituation, die hier untersucht werden. Für die Theaterwissenschaftlerin bedeutet dies, den Platz im Zuschauerraum zu verlassen und sich auch hinter die Bühne zu begeben, um die Vorkehrungen und Praktiken zu betrachten, die Voraussetzung jeder Aufführung sind.

## DAS WISSEN DER PROBEN

In den Proben wird nicht nur eine Aufführung vorbereitet, werden nicht nur Abläufe eingeübt, in der Probenarbeit wird auch ein spezifisches Wissen generiert. Als Prozess der Wissensgenerierung trifft sich im Begriff des Probens das Theater mit der Wissenschaft. Der Begriff der Probe leitet sich von *proba* ab, als Versuch oder Experiment. Im Wörterbuch finden sich zwei Hauptbedeutungen des Experimentierens, zu dessen Begriffsfeld auch die Probe gezählt wird:

»1. wissenschaftlicher Versuch, durch den etwas entdeckt, bestätigt oder gezeigt werden soll; 2. (gewagter) Versuch, Wagnis, unsicheres Unternehmen.«<sup>20</sup>

---

**19** | »Ce terme [...] non [évoque] seulement le strict travail des répétitions et de l'apprentissage du texte par le comédien, mais aussi l'*analyse dramaturgique*, la *traduction* et de l'*adaptation*, les improvisations gestuelles, la recherche du *gestus*, de la *fable* ou l'ouverture du texte à une pluralité de sens, la mise en place des acteurs, la mise au point des costumes, des décors, des éclairages etc.« Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*. Paris 1980. S. 393.

**20** | *Duden. Fremdwörterbuch*. Mannheim 1997. S. 257.

Das wissenschaftliche Experiment wie auch die Theaterprobe zielen auf Generierung und Sicherung von Wissen. Sei es in der Bestätigung von Bekanntem oder der Herstellung von neuem Wissen in der Wissenschaft. Genauso zielt die Probe auf das Hervorbringen eines Wissens um die Form einer möglichen Aufführung. In beiden Fällen bewegt sich der Versuch an der Grenze von Wissen und Nicht-Wissen. Daher ist die zweite Bedeutung von der ersten nicht zu trennen: Die Suche im Unbekannten gehört zum wissenschaftlichen Experiment wie zur theatralen Praxis. Beide Begriffsfelder bezeichnen einen Prozess des Suchens, der noch nicht abgeschlossen ist. Zugleich besteht jedes Experiment aus Wiederholungen, und das Ziel wissenschaftlichen Experimentierens lässt sich durch die Wiederholbarkeit eines Verfahrens bestimmen. Auch die Probe als der Aufführung vorgängiger Prozess hat eine Wiederholung zum Ziel: Das, was in ihr erarbeitet wird, soll in der Aufführung wiederholt werden. Die theatrale Praxis des Probens bewegt sich im Spannungsfeld von Wiederholung und forschendem Suchen im Unbekannten. Gerade vor dem Hintergrund der Diskussion um die Veränderungen unserer Wissensgesellschaft hat die Beschäftigung mit Probenprozessen als eine Form der Wissensgenerierung eine besondere Aktualität.

## AM PROBENBEGINN

Ausgangspunkt meiner Untersuchungen ist die Umbruchsituation um 1800: die Entdeckung der Arbeit am Theater als einem kollektiven Vorbereitungsprozess. Dass am Theater geprobt wird und dies als Arbeit verstanden wird, ist eine relativ junge Entwicklung. So bemerkt der Schauspieler Iffland 1784 über die Proben am Mannheimer Nationaltheater:

»[...] Die häufigen Proben thun, besonders von ganz alten Stücken, der Ordnung und Rundung mehr Schaden als Vortheil. Wenn daher ein ganz altes Stück wiederholt wird, sollte diese als unnütz künftig gehoben sein.

Weit nützlicher wird alsdann ein Stück, das bei erster Aufführung nicht wohl gelernt ist, ohne Jemand zu nennen, aufgehoben werden können. Mit mehreren Eifer wird Jedermann der ersten Probe sich annehmen, wenn er weiß, daß im widrigen Fall bei Wiederholung die Proben fortgesetzt werden.

Bei den immerwährenden Proben ist Nachlässigkeit und Sicherheit meines Bedünkens nicht vermeidlich, da diese sonst nützliche Einrichtung ebendadurch ihren Ernst verliert, da sie zur Erreichung des Zwecks Jedermann nicht unumgänglich erscheinen muss.«<sup>21</sup>

---

**21** | Max Martersteig: *Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*. Mannheim 1890. Nachdruck in: *Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft*. Berlin 1980. Bd. 14, S. 280.

Wenn Iffland hier das Proben als Arbeit an der Aufführung in Zweifel zieht, ja sogar Nachteile in den Proben sieht, weil ihre Notwendigkeit nicht gegeben ist, dann zeigt sich hier eine Idee von Theater, in der die gemeinsame Arbeit fast keine Bedeutung hat. Iffland beklagt dabei auch die fehlende Ernsthaftigkeit, ein fehlendes Arbeitsethos der Schauspieler jenseits der Proben. Denn wenn sie allein ihren Text lernen würden, dann würden die Proben überflüssig. Ja, das Proben soll sogar als Strafe verstanden zur Disziplinierungsmaßnahme für die Schauspieler werden. Und noch etwas erstaunt: Iffland nennt »Nachlässigkeit« und »Sicherheit« in einem Zug als nachteiliges Ergebnis der Proben. Zielt heute ein Großteil der Probenpraxis darauf, dem Schauspieler ›Sicherheit‹ zu verleihen, jeden Abend aufs neue die erarbeitete Darstellung zu zeigen, wird ein solches Ziel innerhalb der Diskussionen um 1800 kritisch hinterfragt. Wie Iffland bemerkt, ist jene ›Sicherheit‹ nicht unbedingt von Vorteil für die Aufführung: Der Schauspieler wird nachlässig im Moment der Aufführung, weil er ja weiß, was zu tun ist. Nicht das wiederholende Moment der Re-Präsentation der Inszenierung steht im Vordergrund, sondern die Aufführung selbst. Nicht die Wiederholung des Erarbeiteten, sondern das fortwährende Arbeiten an der Aufführung ist sein Ziel (ohne dass er hier bereits von Arbeit spricht). Ein solches Konzept des Theaters verweist auf ein anderes Verständnis von Selbstdisziplin und Kontrolle, von Wissen und Arbeit.

Dass nicht die einzelne Darstellung des individuellen Schauspielers, dass nicht der dramatische Text, sondern die gemeinsame Erarbeitung der Aufführung konstitutiv für die Kunstform ›Theater‹ sei, kommt in dieser Konzeption nicht vor. Von einer Inszenierung wird erst im 19. Jahrhundert gesprochen. Die These dieser Untersuchung ist, dass sich um 1800 die Vorstellung des Theaters als etwas zu Erarbeitendem entwickelt. Mit der Veränderung der Darstellungspraxis im 18. Jahrhundert, wie sie bereits grundlegend von der Theaterwissenschaft untersucht wurde,<sup>22</sup> setzt um 1800 eine Diskussion ein, die auch die Vorbereitung, die Proben und die Arbeit am Theater in den Blick nimmt. Auch wenn eine wirkliche Veränderung der Probenpraxis erst im Laufe des 19. Jahrhunderts stattfindet, wird um 1800 die Arbeit am Theater als Problem formuliert. Im Zuge einer Professionalisierung und Institutionalisierung muss sich das Theater legitimieren gegen den Vorwurf, in erster Linie der Unterhal-

---

**22** | Vgl. dazu die wegweisenden Untersuchungen zum 18. Jahrhundert: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*. Göttingen 1999 und Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Basel 2000 sowie Wolfgang Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart 1992.

tung und dem Vergnügen zu dienen.<sup>23</sup> Damit einher geht ein grundlegender Wandel der Probenpraxis am Theater. Während Ende des 18. Jahrhunderts die Erarbeitung eines Stücks sich oft auf drei Proben beschränkte, etablieren sich spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts Arbeitsformen, die eine Probenzeit von mehreren Monaten fordern. Innerhalb eines Jahrhunderts hat sich die Art und Weise, wie eine Aufführung vorbereitet wird, radikal verändert. Diesen Veränderungen mit ihren Widersprüchen, Aporien und Brüchen werde ich im Folgenden nachgehen.

Ziel ist, sie in den Kontext der Transformationen des Arbeitsbegriffs zu stellen. Denn auch die Vorstellung von Arbeit ist um 1800 einem grundlegenden Wandel unterworfen, der zentral für das ökonomische Denken wird. ›Arbeit‹, ›Produkt‹ ›Arbeitskraft‹, ›Produktion‹ – mit diesen Begriffen wird das Feld abgesteckt, in dem der ökonomische Mensch als Arbeitender auftritt. Es ist die »Geburt des ökonomischen Menschen, die Geburt eines begehrenden, arbeitenden, produzierenden und konsumierenden Subjekts«<sup>24</sup>.

Und noch eine dritte Entwicklung ist um 1800 für die Frage nach dem Verhältnis von Arbeit und Theater bedeutsam: die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Erst seit dem 17. Jahrhundert wird zwischen Kunst und Handwerk im Sinne einer Herstellungspraxis unterschieden. Mit der Vorstellung einer Autonomie der Kunst und dem Konzept des Genies wird eine Grenze zwischen Kunst und Arbeitswelt gezogen. Die Definition eines Bereichs der Kunst jenseits der Arbeitswelt wird entlang eines Künstlerbegriffs formuliert, der sich am Maler oder Bildhauer orientiert. Dagegen ist die Sonderrolle des Theaters zu betrachten, das sich seinen Platz als gleichwertige ›schöne Kunst‹ neben Poesie, Malerei und Musik gegen viele Anfeindungen erkämpfen muss. Das Theater ist damit zwei Legitimierungsdiskursen unterworfen: Einerseits muss es sich im Kontext einer sich entwickelnden Arbeitsethik als sinnvolle Tätigkeit jenseits des bloßen Vergnügens darstellen, andererseits versucht es, eine Position innerhalb eines sich entwickelnden Kunstsystems einzuklagen, das sich gerade über eine Abgrenzung zur Arbeitswelt definiert. Das Tun des Künstlers soll sich von anderen Formen der Arbeit unterscheiden, ohne allerdings mit dieser Sonderstellung auch seine Position innerhalb der Gesellschaft zu diskreditieren, wie es für die Theater über weite Teile des 18. Jahrhunderts galt. Die Arbeit am Theater wird also ausgehend von dieser historischen Konstellation untersucht werden, im Wechselverhältnis und in den Transformationen von Arbeit, Theater und dem gesellschaftlichen Status der Kunst.

**23** | Vgl. zum Funktionswandel des Theaters im 18. Jahrhundert: Rainer Ruppert: *Labor der Seele und der Emotionen*. Berlin 1995.

**24** | Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich 2004. S. 17.

## GESCHICHTEN DES PROBENS: METHODISCHE ÜBERLEGUNGEN

Im November 1791, kurz nach der Übernahme der Theaterleitung durch Goethe, fanden in Weimar die Proben zu Shakespeares *Leben und Tod des König Johan* statt. Die Rolle des Knaben Arthur wurde mit der 13-jährigen Schauspielerin Christiane Neumann besetzt.<sup>25</sup> Die junge Schauspielerin hatte Schwierigkeiten mit der Szene, in der Arthur geblendet werden soll, wie Anton Genast in seinen Erinnerungen in folgender Anekdote erzählt:

»Bei der Hauptprobe zeigte Christiane nicht genug Entsetzen vor dem glühenden Eisen; ungeduldig hierüber riss Goethe dem Darsteller des Hubert das Eisen aus der Hand und stürzte mit solch grimmigem Blick auf das Mädchen zu, dass diese entsetzt und zitternd zurückwich und ohnmächtig zu Boden sank. Erschrocken kniete nun Goethe vor ihr nieder, nahm sie in seine Arme und rief nach Wasser. Als sie die Augen wieder aufschlug, lächelte sie ihm zu, küsste seine Hand und bot ihm dann den Mund; eine schöne, eine rührende Offenbarung der väterlichen und kindlichen Neigung beider zueinander.«<sup>26</sup>

Die Szene schildert ein konkretes Darstellungsproblem: Wie können Angst und Entsetzen dargestellt werden, wenn keine realen Konsequenzen der vorgespielten Blendung zu fürchten sind? In diese Szene bricht nun Goethe ein, indem er aus seiner Rolle als Beobachter ausbricht. Seine Ungeduld, sein Blick, die Heftigkeit seiner Bewegungen gepaart mit dem Feuer auf der Bühne, das nun auf einmal durchaus zur Bedrohung zu werden scheint, überrumpeln die Darstellerin. Ihr Ausweg ist eine Unterbrechung des Darstellens, indem sie ohnmächtig wird. Der Einbruch Goethes in die Ordnung der Szene führt nicht nur zum ›authentischen Gefühl‹, in der Übersteigerung ist dieses Gefühl auch nicht mehr darstellbar. Die Überwältigung durch die Autorität des Theaterleiters, durch seine Präsenz auf der Bühne und das ›Feuer‹ seiner künstlerischen Leidenschaft führen zum Aussetzen der Darstellung – in der Ohnmacht.

Das Sprengen des theatralen Rahmens in der Ohnmacht – durch die spontane, unkontrollierte und damit scheinbar ›authentische‹ Reaktion des Körpers – markiert damit zugleich ein Kippmoment. Denn nicht nur die Schauspielerin steigt aus ihrer Darstellung aus, auch Goethes Haltung ändert sich mit der Ohnmacht. Aus dem grimmigen Regisseur und überwältigenden Künstler wird der besorgte Theaterleiter, dessen Sorge der Schauspielerin gilt. Es überlagern sich zwei Rollen – der geniale und besessene Künstler ist zugleich sorgender Patriarch.

**25** | Vgl. zur Praxis der Gegenbesetzung bei Goethe: Birgit Wiens: *„Grammatik“ der Schauspielkunst*. Tübingen 2000.

**26** | Eduard Genast: *Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers*. Leipzig 1862-1866. Bd. I, S. 83.

Und noch eine dritte Rolle kommt hinzu. Denn die Schauspielerin reagiert nicht etwa erschreckt, als sie aus ihrer Ohnmacht erwacht, sondern ihre Bewusstlosigkeit, ihr Niedersinken, wird wiederum durch ihr Verhalten Goethe gegenüber kommentiert. Sie reicht ihm nicht nur ihre Hand zum Kuss, sondern bietet ihm auch ihren Mund. Die Schauspielerin bietet sich selbst dar: der dargebotene Mund als Geste der Hingebung.<sup>27</sup>

Betrachtet man die Szene aus der Perspektive der Probenarbeit, dann ist diese nicht sonderlich erfolgreich – jedenfalls nicht in dieser konkreten Probe. Die Arbeit an der Aufführung, die Hauptprobe, muss abgebrochen werden, weil die Schauspielerin bewusstlos auf der Bühne liegt. Ob sie die Szene in der erneuten Wiederholung besser spielt, davon ist nichts zu lesen. Was von der Probenarbeit erwähnenswert ist, was hervorgehoben wird, ist eine Ausnahmesituation, um nicht zu sagen eine Krisensituation, denn immerhin ist eine Schauspielerin unfähig, weiterzuarbeiten. Weniger eine konkrete Probentechnik ist erzählenswert, sondern das Verhältnis von Theaterdirektor und Schauspielerin steht im Vordergrund: im Spannungsfeld von Autorität und Unterwerfung. Der situationale Aspekt der Probe, ihr zeitlicher und räumlicher Rahmen wie auch das Ereignis der Unterbrechung werden ausgestellt. Die Probe bekommt ihren Erzählwert aus dem Moment des Unkonventionellen und der unkonventionellen Lösung. Nicht die systematische Probenarbeit, sondern die Krise, als das, was sich der Ordnung entzieht, wird erzählt.

Da Goethe später diese Szene in seinem berühmten Gedicht zum Tod Christiane Neumanns *Euphrosyne*<sup>28</sup> aufgreift und beschreibt, kommt kaum eine Untersuchung zur Theaterpraxis am Weimarer Hoftheater ohne diese Szene aus. Sie wird zum Sinnbild für das »ideale Verhältnis« Goethes zu seinen Schauspielern erklärt. Die Anekdote, als »kleine Erzählung« im Sinne Lyotards,<sup>29</sup> lässt sich aber auch ganz anders lesen – als Verdichtung verschiedenster Aspekte der Arbeit am Theater: dem Verhältnis von Regisseur und Schauspielerin,

---

**27** | Eine erotische Komponente, die Genast sofort wieder abschwächt, allerdings zahlreiche Theaterhistoriker zu der Beteuerung veranlasst, dass Goethe kein Verhältnis mit Christiane Neumann gehabt hätte: »Künstlerische und persönliche Neigung vermischt sich und hätten dem frühreifen erst vierzehnjährigen Mädchen gefährlich werden können, wenn Goethe sich nicht zurückgehalten hätte und zwar prinzipiell.« Willi Fleming: *Goethe und das Theater seiner Zeit*. Stuttgart 1968. S. 176. Dass die Theaterarbeit durch vielfache Abhängigkeitsverhältnisse gekennzeichnet ist, die wiederum den professionellen Kontext in Frage stellen, zeigt sich nicht nur in einer solchen Leseweise des Verhältnisses.

**28** | Johann Wolfgang von Goethe: »Euphrosyne«. In: ders.: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe [HA = Hamburger Ausgabe]. 14 Bde. Hamburg 1948ff. Bd. 1, S. 190ff.

**29** | Jean-François Lyotard: »Randbemerkungen zu den Erzählungen«. In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart 1990. S. 49-53

der präsentierten Künstlerbilder, der Konstituierung von Geschlechterbildern in Arbeitszusammenhängen,<sup>30</sup> der Rahmung der Probe und dem Blick von Außen, dem Verhältnis von Improvisation und Vorbereitung, den Darstellungstechniken und der Inszenierung von Authentizität.

Jede Theatergeschichtsschreibung, jede Dokumentation der Probenpraxis greift auch auf Anekdoten zurück: Kurze Erzählungen merkwürdiger und konkreter Details der Probenarbeit, in denen die Besonderheit der Arbeit ›aufblitzt‹, bezeugt durch die Anwesenheit des Erzählers auf der Probe, die sich den Blicken der Öffentlichkeit entzieht. Im Rückblick werden Geschichten der Probenpraxis erzählt, mit dem Verweis, etwas bisher nicht Veröffentlichtes ans Licht zu bringen, als eine nachträgliche Dokumentation einer Arbeit, die sich der Öffentlichkeit entzieht.<sup>31</sup> Dabei besteht die Gefahr, die Anekdote im Kontext der Probenarbeit in die Erzählung einer Künstlerlegende einzugliedern:<sup>32</sup> Mit dem Blick auf das später veröffentlichte Werk oder die Aufführung wird anhand der Erzählung, wie ›es‹ der Regisseur oder die SchauspielerIn gemacht haben, an der (Re-)Konstruktion eines individuellen, autonomen Künstlersubjekts gearbeitet.

Die textanalytischen Verfahren des *New Historicism* eröffnen einen anderen Umgang mit der Anekdote, der sich gerade für die Probenarbeit anbietet. Die Anekdote als das *per definitionem* Nicht-Veröffentlichte steht zur Öffentlichkeit der Aufführung in einem Spannungsverhältnis. Mit der Anekdote werden Geschichten über die Probe nach außen getragen, ohne dass diese in eine lineare Erzählung des Produktionsprozesses, der in der späteren Aufführung endet,

---

**30** | Die Geschichte der Probenpraxis des Weimarer Hoftheaters beispielsweise ließe sich als ein Aushandeln von Geschlechternormen im künstlerischen Arbeiten schreiben. In der Theatergeschichtsschreibung wird die hingebungsvolle Christiane Neumann gegen die widerspenstige Karoline Jagemann gesetzt, deren Opposition letztlich zu Goethes Rückzug aus dem Theater geführt habe. Um 1800 ist eine Besonderheit des Theaters im Gegensatz zu anderen Kunstformen, dass hier im konkreten Produzieren Frauen und Männer gemeinsam arbeiten. Die interaktive Form des Arbeitens im Theater – nur im Tanz stehen auch Frauen und Männer gemeinsam auf der Bühne – eröffnet gerade für die Konstituierung von Konzepten weiblicher und männlicher Arbeit und den damit verbundenen Rollenbilder ein besonderes Untersuchungsfeld.

**31** | Die oben zitierte Anekdote ist Teil der *Erinnerungen eines alten Schauspielers*: 1866 veröffentlicht Anton Genast diese Lebenserinnerungen seines Vaters, des Schauspielers Eduard Genast. In den Erzählungen vermischen sich die Erinnerungen von Vater und Sohn. Das Jahr der Veröffentlichung, immerhin 74 Jahre nach der Inszenierung des *König Johan* und 34 Jahre nach Goethes Tod, verweist auf den Abstand der Erinnerungen zur eigentlichen Probenpraxis und macht den Status des Erzählten fragwürdig.

**32** | Vgl. dazu Ernst Kris/Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M. 1980.

eingebunden würden. Die Anekdote markiert so eine Bruchstelle, bedeutet einen Einbruch, eine Unterbrechung der linearen Erzählung des Produzierens, die auf einer Abfolge von Ereignissen beruht.<sup>33</sup> Es eröffnet sich der Blick auf andere Formen der Erzählung der Probenarbeit: nicht als lineare (Erfolgs-)Geschichte der Entstehung einer Aufführung, sondern als Erzählungen der Brüche, Unterbrechungen, Krisen und Ausfälle, die das Produzieren am Theater immer auch ausmachen.

Als Miniaturerzählung, die sich nicht in die große Geschichte eingliedern lässt und doch auf diese Bezug nimmt, problematisiert die Anekdote damit auch die Theatergeschichtsschreibung als Erzählung und führt diese vor: indem sie als diskursive Form eine Vorstellung von dem, was als ›historische Wirklichkeit‹ der Probenarbeit verstanden wird, hervorbringt, die sozialen Inszenierungen und Ritualisierungen der Arbeitssituationen ausstellt. Die Anekdote ist aber zugleich auch das, was von der flüchtigen Arbeit am Theater übrig bleibt. Als eine Art der »Geisterbeschwörung« wird sie »zum narrativen Behältnis des Ephemeren der Performance«<sup>34</sup>, wie es Gabriele Brandstetter beschreibt – in diesem Fall der Probe.

Wie jede historische Auseinandersetzung mit den Proben sich notwendigerweise auch mit Anekdoten beschäftigen muss, verweisen diese »kleinen Erzählungen« auch auf ein Misstrauen hinsichtlich des Projekts ›einer‹ Geschichte des Probens. Längst sind in der Geschichtswissenschaft, aber auch in der Theaterhistoriografie Konzepte einer einheitlichen und chronologischen Geschichtsschreibung in Frage gestellt worden. »Der Komplexität gesellschaftlicher Prozesse ist mit den Verzeitlichungsstrategien und Bewegungsstrukturen der *einen* Geschichte heute nicht mehr beizukommen«<sup>35</sup>, konstatiert Burkhard Steinwachs und stellt damit auch Kategorien wie Kontinuierlichkeit und Linearität auf den Prüfstand. Zugleich wird der Konstruktionscharakter der Ge-

---

**33** | »In formal terms, my thesis is the following: that the anecdote is the literary form that uniquely *lets history happen* by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of the contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of the historical successivity, i.e. it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.« Joel Fineman: »The History of the Anecdote: Fiction and Fiction«. In: H. Aram Veaser: *The New Historicism*. New York/London 1989. S. 49-76. S. 61.

**34** | Gabriele Brandstetter: »Die Szene des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität«. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 10 (2002). S. 213-243. S. 242.

**35** | Burkhard Steinwachs: »Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen«. In: Hans-Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*. Frankfurt a.M. 1985. S. 312-323. S. 317.

schichtserzählungen ausgestellt.<sup>36</sup> An einer Geschichte des Probens zu schreiben, heißt damit nicht, nach Homogenität der Erzählungen zu suchen, sondern auch nach Differenzen, nach Kontingenz, Pluralität und Diskontinuitäten zu fragen. Es sind verschiedene Probengeschichten zu erzählen, die immer wieder um ähnliche Fragestellungen kreisen, ohne dass sie in eine Geschichte überführt werden können. Es gilt also nicht, nach der Linearität der Geschichte zu suchen, sondern vielmehr, verschiedene Bezugsrahmen zu eröffnen, in denen die Komplexität der Arbeit am Theater in den Blick genommen wird.

## VORGEHEN

Die Untersuchung beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Theater und Arbeit im Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Dieser große Zeitraum ist Herausforderung und Problem zugleich. Ausgehend von der gegenwärtigen Diskussion des Arbeitsbegriffs, die um das Feld von Projektarbeit, immaterieller und affektiver Arbeit, Prekarisierung und Virtuosität kreist, wird ein Blick auf die Entstehung des neuzeitlichen Arbeitsbegriffes sowie der Differenzierung von Arbeit und Theater geworfen. Gerade wenn sich in der gegenwärtigen Diskussion die Konzepte von Arbeit verschieben, mag es sinnvoll sein, die historische Vergewärtigung mit einer gegenwartsdiagnostischen Perspektive zu verbinden. Das Verhältnis von Theater und Arbeit aus historischer Perspektive wie gegenwartsbezogener Analyse heraus zu betrachten, zielt darauf, besser zu verstehen, was wir tun, wenn wir arbeiten – im Theater und in anderen Kontexten.

Um sich der Arbeit am Theater zu nähern, wird in einem ersten Schritt der Arbeitsbegriff selbst in den Blick genommen. Anhand einer kurzen Begriffsgeschichte der Arbeit werden jene Eigenschaften und Phänomene des Arbeitens bestimmt, die für die Diskussion um die Arbeit am Theater wichtig sind. Im ersten Teil der Untersuchung wird dabei anhand wesentlicher theoretischer Positionen, die sich keineswegs ausschließlich auf das Theater beziehen, das Verhältnis von Theater und Arbeit aus ökonomischer, philosophischer und anthropologischer Perspektive betrachtet. Die künstlerische Praxis im Sinne einer Arbeit am Theater zu beschreiben, stellt damit nicht nur die Frage nach der Funktion von Kunst innerhalb einer Arbeitsgesellschaft, sondern eröffnet im Umkehrschluss auch eine neue Perspektive auf jene politischen, philosophischen, ökonomischen oder soziologischen Theorien, die über den Vergleich mit dem Theater – in Form einer Abgrenzung bzw. Ablehnung bis hin zur Zuschrei-

---

**36** | Vgl. Reinhart Koselleck: »Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen«. In: ders./Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München 1973. S. 211-222.

bung eines Vorbildcharakters – einen spezifischen Arbeitsbegriff entwerfen. Mit der Re-Lektüre dieser Theorien aus der Perspektive der Theaterwissenschaftlerin wird nicht nur ein bisher nicht erforschtes Feld für die Theaterwissenschaft erschlossen, sondern der Begriff der Arbeit auch im Kontext einer Theorie des Performativen reflektiert. Dabei stellt sich auch die Frage nach der Position der künstlerischen Praxis ›Theater‹: Welcher Status wird dem Tun am Theater gegenüber den künstlerischen Praktiken anderer Kunstformen zugeschrieben? Hier wird auf die Sonderrolle des Theaters – und anderer performativer Künste – als organisationsbedürftiger Kunst eingegangen. Gerade anhand der Kunstform Theater lassen sich die Widersprüche der Abgrenzung der Bereiche Kunst und Arbeit aufzeigen.

Den Schwerpunkt dieser Untersuchung bilden die exemplarischen Analysen des Diskurses über Proben und theatrale Arbeitsweisen vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ausgehend von einem Arbeitsbegriff, der von Zweideutigkeiten überladen ist und immer nur in einem Feld des Dazwischen verortet werden kann, wird der Diskurs im Spannungsfeld von Ausstellen und Verbergen, Organisation und Kreativität, Disziplin und Freiheit, Kollektivität und Autorschaft erforscht.<sup>37</sup> In den Blick genommen werden dabei die jeweiligen Diskursformationen. Das „Diskursfeld über die Probe“ ist, wie Hajo Kurzenberger bemerkt, »heterogener«, »widersprüchlicher« und »zuweilen undurchschaubar, schon aufgrund der Tatsache, dass der verbale und szenische Diskurs, Reden und Tun sich fortwährend verschränken.«<sup>38</sup> Will man sich dieser »Unüberschaubarkeit« stellen, ergeben sich konkrete Fragen: Anhand welcher Quellen lassen sich Geschichten theatraler Produktionsweisen schreiben? Wer spricht über Probe und aus welchem Grund? Was wird im Diskurs über die Probenpraxis ausgeklammert?

Auch wenn die Theatertheorien einzelner Regisseure analysiert werden, verlässt die Untersuchung eine autor- und subjektorientierte Perspektive. Im Sinne Foucaults werden Theaterkünstler wie Johann Wolfgang von Goethe, Konstantin Stanislawski und Bertolt Brecht als »Diskursivitätsbegründer« untersucht. Sie stehen jeweils für eine bestimmte Diskurspraxis.<sup>39</sup> Untersuchungsgegen-

**37** | Unter Diskurs wird hier im Sinne Foucaults eine Vielheit diskursiver Manifestationen verstanden, über die Wissen über die Probe produziert und kodifiziert wird. Dabei geht es auch darum, nach den Verfahren und Regeln zu fragen, nach denen sich ein historischer Diskurszusammenhang ›Probe‹ ausbildet. Vgl. dazu Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1981.

**38** | Hajo Kurzenberger: »Der Aufführungsdiskurs. Zum Beispiel Sebastian Nüblings Basler Inszenierung von Ibsens John Gabriel Borkman«. In: ders./Annemarie Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*. Berlin 2004. S. 77-89. S. 84.

**39** | »Das Besondere an diesen Autoren ist, daß sie nicht nur Autoren ihrer Werke, ihrer Bücher sind. Sie haben noch mehr geschaffen: die Möglichkeiten und Bildungsgesetze

stand sind verschiedene Arbeitskonstellationen, die Fragen an die Arbeit des Theaters und am Theater offenlegen. Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Verfahren und Techniken der Probenarbeit und ihr Verhältnis zu anderen Konzepten der Arbeit. Vertieft wird diese Fragestellung anhand der Untersuchung zweier zentraler Aspekte der Probenarbeit: der Arbeitszeit und dem Raum der Arbeit. Mit der Fragestellung der kollektiven Kreativität werden bereits angerissene Problematiken verdichtet: als Frage nach Konzepten künstlerischer Praxis jenseits der Anbindung an ein individuelles Künstlersubjekt.

Auch wenn sich innerhalb der Kapitel eine zeitliche Chronologie feststellen lässt, so gliedert die Untersuchung die komplexe Thematik nicht historisch. Stattdessen wird eine konfigurative Gliederung vorgenommen, die einzelne Aspekte der Fragestellung beschreibt und einkreist, ohne eine lineare Struktur zu Grunde zu legen. Nicht die Geschichte theatraler Praktiken soll hier geschrieben werden, sondern es soll der Diskurs über die Arbeit am Theater anhand verschiedener narrativer Strukturen betrachtet werden. Es wird um eine Verknüpfung und Konfrontation von literarischen, (theater-)wissenschaftlichen, philosophischen wie politisch-ökonomischen Texten gehen, um die verschiedenen Aussagen aufeinander zu beziehen und darin einen gemeinsamen Wissenszusammenhang zu erkennen. Die Untersuchung behauptet damit bewusst keine Linearität in der Erzählung der Probengeschichten, versucht aber – indem Zusammenhänge über verschiedene Epochen hergestellt werden – den Blick für die Historizität unserer Begriffe von Arbeit und Theater zu schärfen.

In der theaterwissenschaftlichen Forschung gibt es bisher keine systematischen Untersuchungen zur Probenpraxis, zu Formen der Organisation theatraler Arbeit, ebenso wenig zum Zusammenhang von Theaterstruktur im Sinne einer Arbeitsorganisation und theatraler Ästhetik. Auch eine grundlegende Untersuchung zur Geschichte des Probens fehlt. Wie von den Herausgebern des *Lexikon der Theatertheorie* im Vorwort bemerkt: Die Probe entzieht sich bisher einer theoretischen Bestimmung.<sup>40</sup> In Christopher Balmes *Einführung in die Theaterwissenschaft* sucht man produktionsästhetische Fragestellungen vergeb-

---

für andere Texte [...]. Sie haben eine unbegrenzte Möglichkeit zum Diskurs geschaffen.« Michel Foucault: »Was ist ein Autor«. In: ders.: *Schriften zur Literatur*. München 1974. S. 24.

**40** | Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005. S. V. Einen ähnlichen Schluss ziehen auch die Herausgeber des Bands *Chaos und Konzept*: »Trotz dieser zentralen ästhetischen und gesellschaftlichen Funktion fristet die Theaterprobe in historiographischer, theoretischer wie analytischer Hinsicht ein Schattendasein«. Melanie Hinz/Jens Roselt (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin 2011. S. 9.

lich.<sup>41</sup> Mit einer Kritik an einer Produktionsästhetik, die auf eine Ermittlung von Intentionen und Wirkungsabsichten zielt, wird die Erforschung des kreativen Prozesses selbst aus dem Fokus des wissenschaftlichen Interesses gerückt.<sup>42</sup>

Dies ist erstaunlich hinsichtlich der Neubestimmung kultureller Prozesse im Verhältnis zur Werkästhetik, wie sie in den letzten Jahren innerhalb der Kulturwissenschaften vorgenommen wurde. Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts lässt sich ein Wechsel in der Forschungsperspektive konstatieren:

»Das Interesse verlagerte sich nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und herausbilden.«<sup>43</sup>

An die Stelle des »linguistic turn« – die Kultur wurde als Text untersucht – tritt der hier von Fischer-Lichte beschriebene »performative turn«. »Kultur als Performance« zu untersuchen, heißt nicht, sich von den linguistischen und strukturalistischen Verfahren abzusetzen, sondern die Perspektive zu erweitern: den Blick auf die Performativität kultureller Prozesse zu richten. Indem der Betrachter selbst als Produzent kultureller Prozesse beschrieben wird, verschiebt sich das Verhältnis von Rezeption und Produktion künstlerischer Praxis. Mit dem Fokus auf die Prozesse der Wahrnehmung rückt die Arbeit als Vorbereitung der Aufführung aus dem Blickfeld. Nach der künstlerischen Arbeit im Theater jenseits der Aufführung zu fragen, verweist in diesem Zusammenhang sogar auf eine spezifische Problematik. Behauptet die Abgrenzung von Probe und Aufführung doch eine Trennung von Produktion und Rezeption, welche die Prozessualität theatraler Praxis in Frage stellt. Indem die Probe der Aufführung vorgelagert und als Herstellungsprozess der Aufführung bestimmt wird, wird der Aufführung selbst wiederum ein Produktstatus zugeschrieben, der im Zuge des »performative turn« gerade in Frage gestellt wurde. Vor dem Hintergrund der Performativität kultureller Prozesse lässt sich allerdings eine andere Perspektive auf die Probe formulieren: als Inszenierung eines theatralen Arbeits-

**41** | Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 2003. Für einen ausführlichen Überblick über Ansätze der Probenanalyse in der Theaterwissenschaft siehe Kapitel »Proben im Kontext der Theaterwissenschaft«.

**42** | Die Fokussierung auf die Inszenierungsanalyse wird beispielsweise in einem solchen Argumentationszusammenhang begründet: »So wird verhindert, in der Beschreibung der Proben die ›Intention der hervorbringenden Subjekte‹ auf das ästhetische Produkt hin zu lesen.« Hans-Thies Lehmann: »Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse«. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Bd. 11/1 (1989), S. 29-49. S. 46.

**43** | Erika Fischer-Lichte: »Vom ›Text‹ zur ›Performance‹. Der ›performative turn‹ in den Kulturwissenschaften«. In: *Kunstform International: Kunst ohne Werk*. Bd. 152 (Oktober-Dezember 2000), S. 61-63. S. 61.

---

zusammenhangs. Die Probe wird damit nicht als etwas der Aufführung Vorausliegendes untersucht, sondern als eigene Form der Inszenierung von Arbeit betrachtet.

Die vorliegende Untersuchung wendet sich somit diesem in der Theaterwissenschaft lange Zeit vernachlässigten Bereich zu und entwirft, indem sie den Diskurs über die Probenpraxis unter der Fragestellung des Verhältnisses von Theater und Arbeit erforscht, ein Modell einer anderen Produktionsästhetik. Die künstlerische Praxis wird nicht mehr vom Künstlersubjekt aus beschrieben, sondern in ihrer besonderen Diskursivität betrachtet. Texte über künstlerische Praktiken des Probens werden als Selbstreflexion theatraler Produktion untersucht. Ziel ist es, eine neue Perspektive auf die Produktionsästhetik zu formulieren im Kontext einer Theorie des Performativen: als einer Ästhetik des Produzierens. In den Fokus rücken damit Prozesse des Herstellens – die Techniken, Methoden und Verfahren des Probens, die Inszenierung von Arbeitskontexten, aber auch die Momente des Geschehenlassens, die sich einer intentionalen Ausrichtung des Tuns entziehen. Zu fragen ist, wie der Vorgang der Arbeit selbst hervorgebracht wird.