

Monster unterm Bett –

Das IMPERIUM von La Fura dels Baus

Ein analytischer Blick auf künstlerische Inszenierungsverfahren
und intime Probenprozesse

SABINE KRUEGER

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines Doktors

im Fachbereich

– Philosophie und Geisteswissenschaften –

der Freien Universität Berlin

Berlin 2012

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte

Zweitgutachter: Jun.-Prof. Dr. Clemens Risi

Tag der Disputation: 18. Juni 2012

Für meine Eltern

Danksagung

Zu tiefem Dank bin ich Regisseur Jürgen Müller von La Fura dels Baus verpflichtet, ohne dessen Offenheit und natürliche Ungeniertheit dieses Projekt hätte nie realisiert werden können. Seine Geduld und Neugier gegenüber meiner Forschungsarbeit haben mir einen Einblick in den Schaffensprozess einer Theatergruppe verschafft, der von unsagbarem Wert ist.

Auch dem gesamten Team von IMPERIUM und allen Mitgliedern von La Fura dels Baus soll an dieser Stelle mein herzliches Dankeschön ausgesprochen werden (in alphabetischer Reihengfolge): den Akteurinnen Diana, Florencia, Gador, Laura, Laurita, Lola, Marta, Montse, Valeria und Verónica; den Bühnenbildnern, Technikern, Designern, Assistenten und der Produktionsfirma MOM, den Regie-Mitgliedern von La Fura dels Baus Pep Gatell, Miki Espuma, Alex Òllé, Carlus Padrissa und Pera Tatiñá; dem Musiker Martin Zrost und Videokünstler Heimo Wallner für ihre gute Laune und wohlwollende Unterstützung vor Ort, dem Dokumentarfilmteam *micromega* für ihre Großzügigkeit, das Audiomaterial mit mir zu teilen, und ganz besonders Ko-Regisseur Lluís Fusté, der meine Gegenwart – ab und an zähneknirschend, aber meist mit stoischer Geduld – tapfer hingenommen hat. Moltes gracias!

Diese Studie wurde durch mehrere institutionelle Förderungen bestritten, ohne deren finanzieller Unterstützung dieses aufwendige Dokumentationsprojekt nicht hätte bewerkstelligt werden können: Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), die mir im Rahmen des Forschungsprojektes „Das Imaginäre in künstlerischen Performanzen“ als wissenschaftliche Mitarbeiterin die Möglichkeit zu einer intensiven Forschungszeit sowohl in Spanien am Theater als auch in Berlin an der Freien Universität gegeben hat. Ebenfalls möchte ich denjenigen Institutionen danken, die ihre Tore für mich und mein Forschungsprojekt öffneten: das Katalanische Institut für die Kulturindustrien (ICIC) in Berlin, das spanische Kulturinstitut Cervantes Berlin und Bremen, das *Consejo Superior de Investigaciones Científicas* (CSIC) in Madrid und *Institut del Teatre*, in Barcelona, das *Teatre Lluire*, *Sala Beckett*, der *Mercat de les Flors* und das *Teatre Nacional de Catalunya*.

Jenseits dieser institutionellen Förderung hat die Arbeit von zahlreichen helfenden akademischen Händen profitiert. Zwei davon gehören meiner Betreuerin Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Fischer-Lichte, die stets sehr viel Vertrauen und Geduld in mich setzte und mir die Freiheiten gab, meine eigenen Ideen und Projekte zu verwirklichen. Mein persönlicher Dank gilt Dr. Christel Weiler. Nicht nur hat sie etliche Stunden ihrer knappen Freizeit dafür geopfert, meine ersten Gliederungsversuche und Kapitel gegenzulesen und diese kritisch zu kommentieren; auch hat sie in den zahlreichen Diskussionen über Probenprozesse mir oft die Augen geöffnet und der Studie mit ihren Beobachtungen wichtige Dimensionen zugeführt. Dank der Flexibilität und Hilfsbereitschaft von Prof. Dr. Clemens Risi und den Kommissionsmitgliedern Prof. Dr. Jens Roselt und Prof. Dr. Isa Wortelkamp konnte die Arbeit in Zeiten des Chaos' planmässig eingereicht werden. DANKE!

In den vielen Jahren der Forschungsarbeit gab es unzählige Freunde und Bekannte, die mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Von ihren Fähigkeiten habe ich fraglos profitiert. Ganz besonders möchte ich Christiane Bock danken, die sich die Zeit genommen hat, diverse Kapitel der Dissertation mit einem Adlerblick durcharbeiten. Dasselbe gilt für meine damalige Mitbewohnerin Katharina Zink, die sich oft mit mir noch zu später Stunde hat in der Küche treffen müssen. Des Weiteren ist Lorena Carras zu nennen für ihre Mühe und Geduld bei unserem Katalanischsprachkurs, Dr. Victor Molina für all die inspirierenden Gespräche nach den Proben; den Mitgliedern der spanischen Performancegruppe Amaranto Lidia González Zoilo, David Franch und Ángeles Císcar sowie dem katalanischen Regisseur und Theaterautor Pau Miró, die ich ebenfalls bei Probenprozessen beobachten und tiefe Einblicke in ihre Arbeitsweise erhalten durfte; Steffen Krüger, meinem Bruder, der mit seiner strengen akademischen Haltung mir zum richtigen Zeitpunkt die Leviten gelesen hat; meiner Mutter und meinem Vater, Carola und Hartmut Krüger, die nicht nur stets in Gedanken mit mir mitfieberten, sondern auch (teils ohne mich) hitzig über den „Wurm“ diskutierten, die weite Reise auf sich nahmen, Furas *Boris Godunov* live zu erleben, und bis spät in die Nacht Wagners *Ring der Nibelungen* in der Inszenierung von La Fura dels Baus gebannt anschauten.

Alberto, meinem Mann, mit dessen Hilfe und glanzvollen Einfall des Cowboyhuts diese Arbeit zu einem happy ending gefunden hat. Aloha und Mahalo.

Inhalt

PROLOG

S. 9

EINLEITUNG

Eintritt in die Intimität des Fura-IMPERIUMs	13
Der Inszenierungsprozess als Untersuchungsfeld	14
La Fura dels Baus und die <i>lenguaje furero</i>	24
Methodische Annäherung an die Probenanalyse	27
Aufbau und Struktur der vorliegenden Studie	31

DIE VORBEREITUNGSPHASE: *Team, Skripte, Castings*

Die organisatorischen und künstlerischen Vorarbeiten	36
Die Zusammenstellung des Regieduos	36
Die Erstellung eines Aktionsskriptes	37
Der gesamte Theaterapparat kommt ins Rollen: Pressemappen, Probenorte und Produktionsverträge	41
Der dreitägige Castingprozess in Martorell	44
Der generelle Ablauf des Castingprozesses	45
Aktions- und Prüfbereiche	46
a) Spiele zur Erprobung von Basisfähigkeiten	47
„Täter/ Opfer“	47
„Standbilder“	47
„Tanzwettbewerb“	47
„Katz und Maus“	48
„Tonnen“	48
b) Improvisationen von Kernaktionen des IMPERIUMs	48
„Zähmungsszene“ („la domesticación física“)	49
„Kampf Goyas“ („la lucha de Goya“)	49
„Mutation“ und „Hetzjagd“ („mutación“ und „matanza“)	49
c) Präsentation von Einzelperformances	50
Der Prozess des Auswahlverfahrens	50
Das heikle Ermessen	51
Diskretion und Geheimhaltung	52
Erhöhte Komplexität, fliegende Wechsel	52
Das Auswahlgespräch: JA – VIELLEICHT – NEIN	54
Die <i>furterischen</i> Kriterien: Vom Feuer bis zur sozialen Kompetenz	57
Leidenschaft und hitziges Temperament	57
Persönliche Präferenzen und hierarchische Anpassung	58
Der individuelle künstlerische Gewinn	59
Soziale Interaktionskompetenz: Führerin und Mitläuferin	61
Auffassungsgabe und Lernfähigkeit	62
Äußeres Erscheinungsbild	62
Die Schachkonstellation: Eine strategische Zusammenstellung	63

DIE PROBENPHASE: *Der sechswöchige kollektive kreative Prozess in Martorell*

Probenimpression I: Der Auftakt	67
„Ästhetisches Mapping“: Die Suche nach <i>lenguaje furero</i>-Objekten	69
Das <i>furero</i> „Aschenbrödel-Prinzip“	71
Die Guten ins Töpfchen	72
Die Schlechten ins Kröpfchen	74
Entwerfen und Verwerfen: Selektion als kreative Grundlage von Probenarbeit	75
Zentrale Probenmethoden I	77
Kollektives Vorgespräch	78
Einleitung und Strukturierung	78
Das Spielfeld der Regie	80
Verbale Dominanz	80
Improvisation	81
Gemeinschaftsimprovisation	81
Gruppenimprovisation	83
Individualimprovisation	84
Improvisation: eine kollektive und szenische Arbeitspraxis	88
Zeitliche Flexibilität	89
Das „Surplus“ der Improvisation	89
Die spielerisch-probierende Komponente der Improvisation	90
Druck der „ästhetischen Gestaltungsabsicht“	92
Die beobachtende Richter-Instanz: Position und Aufgabe der Regie	94
Feedbackrunde	96
Eine gemeinschaftliche Suchbewegung	98
Die Regie – das koordinierende Zentrum	101
Kunst der Auswertung	102
Die lebendige Fortsetzung	103
Die Bedeutungslosigkeit psychologischer Rollenarbeit	104
Praxis der Wiederholung: Arbeitskreislauf der zentralen Probenverfahren	106
Ausweitung des kollektiven Horizonts	107
Habitualisierung und Fixierung der szenischen Handlung	108
Partielle Fixierung	109
Das Dilemma der Wiederholung	110
Das Geheimnis zur Frische: Der Bruch mit dem Regulären	111
Das Publikum als Kraft gebendes Element	112
Probenimpression II: „Raus aus diesem Proben-Bimbim“	114
Zentrale Probenmethoden II	115
Trockendurchgang	116
Übungen	118
„Regla de oro“	120
Teil- und Gesamtdurchlauf	123
Graduelle Zusammenführung	123
Der rhythmische Flow	124
Der korrigierende Überblick	125
Die Intensität der Aufführung	126

Das „Wurmritual“: Die <i>furero</i>-Lehmübung	128
Die Lehmübung als Übergangsritus	131
Die drei Phasen des Übergangs	131
Das <i>furterische</i> Aufnahme-ritual	134
Der „Wurm“ als sich entladendes Massengebilde: Von Kreuzzügen und Superorganismen	136
Die Aufhebung von Distanz	136
Intensiviertes Gemeinschaftsgefühl	138
Eine ernsthafte Verwandlung?	139
Das Unvermeidbare: Krisen und Konflikte im Probenprozess	141
Theaterprobe? Es kriselt überall.	143
Entlassung als letzte Maßnahme	148
Die Entscheidungsmacht der Regie	149
Zerstörung und (Wieder-)Aufbau: die belebende künstlerische Dynamik	151
Probenimpression III: Ein neuer alter Anfang	153
Die Proben der <i>lenguaje furero</i> und das abwesende/ imaginäre Publikum	155
Der omnipräsente Zuschauer	156
Unverfügbarkeit und Unvorhersehbarkeit des Publikums	157
Strategische Versuchsanordnungen	159
Der standhafte und oszillierende Blick	160
Weg- und Aktionschoreographie	163
Die Abwesenheit des Publikums	165
Grenzen des Erprobaren	165
Zuschauer-Surrogate	167
Kameraeinsatz und Videosichtung als Probenverfahren	169
Kamera als technisches Hilfsmittel	169
Die Kamera im Probenprozess von IMPERIUM	170
Videomaterial als überprüfendes Backup	171
Videomaterial als ästhetisches Lehrmaterial	171
Der andere Blick – Totalaufnahmen	172
Videoaufzeichnungen als Diskussionsgrundlage	173
Videotechnik als Gegenspieler des Ephemeren	174
Probenimpression IV: Die Pyramiden	177
Die öffentliche Probe: Testlauf mit Publikum	179
Der offene Dialog mit dem Test-Publikum	181
Testlauf unter realen Bedingungen	184
Die unfertige Inszenierung: Zwischenbilanz und work-in-progress	185
Das Hybrid-Ereignis: zwischen Probe und Aufführung	187

DIE SCHWELLENPHASE: *Eine Arbeitswoche mit furerischer Klimax*

Probenimpression V: Im Probenraum <i>Salamandra</i>, Barcelona	190
„Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“: Grenzgang als Probenverfahren	191
Der sichtbare Mangel	193
Destabilisierung der Probenkonventionen	194
Das Spiel mit Gewalt	196
Inszenierte Deprivation: Eine Form von mentaler Gewalt	196
Körperliche Gewalt und ihre Übertragung	197

Der losgelöste Gewaltausbruch	198
Die despotische Gewalteinwirkung	199
Manipulierter Grenzgang als Probenverfahren	200
Der Schwellenzustand	201
Die Entmündigung	203
Der späte Angriff	204
Der Grenzgang zwischen Probe und Aufführung	205

EPILOG

S. 208

AUSBLICK

S. 210

Liste der Abbildungen	216
Bibliographie	217

Prolog

Als ich das erste Mal von der Idee einer Inszenierung zum Thema Imperien hörte, saßen La Fura dels Baus Regisseur Jürgen Müller und ich in einer kleinen Bar im Ribera-Viertel in Barcelona. Müller und ich kannten uns seit längerem. Einige Jahre zuvor hatte ich anlässlich meines Vorhabens, eine Studie über das Theater von La Fura dels Baus zu verfassen, mit den Regisseuren des international bekannten Künstlerkollektivs aus Katalonien Kontakt aufgenommen. Über mehrere Monate arbeitete ich in ihren Archiven in der Industriestadt Gavà, sichtete alte Videoaufnahmen, interviewte die Künstler und ging zu den Aufführungen, die während meines Spanien-Aufenthalts geboten wurden. Mit Beendigung des Projektes brach der Kontakt zu dieser Theatergruppe allerdings nicht ab. Regelmäßig tauschte ich mich mit La Fura dels Baus weiterhin über deren neueste Inszenierungen aus, über das spanische Theater im Allgemeinen, meine wissenschaftlichen Projekte, mögliche Kooperationen und vieles mehr.

*So auch an jenem Abend in der Bar Rosal; Müller brachte mich auf den neuesten Stand dessen, was sich in der Fura-Welt zugetan hatte: Kollege Carlus Padrissa mache eine Wagner-Oper, Pera Tantiña habe sich nach dem Debakel mit Obit erst einmal zurückgezogen, Àlex Ollé sei am Teatre Lluire in der Vorbereitung eines Sprechtheaterstücks, Miki Espuma inszeniere ein Makrospektakel am Mittelmeer... und er? Er sei gerade dabei, die ersten Ideen für die nächste *lenguaje furero*-Aktion zu sammeln und hätte hierfür schon einige Sitzungen mit Dramaturgen und Ko-Regisseur Lluís Fusté hinter sich. Seine Gedanken kreisten vage um das aktuelle Weltgeschehen, die Anschläge des 11. Septembers, die unkontrollierte Schürung von Angst. Jürgen Müller redete von seinem Unbehagen gegenüber der politischen Entwicklung, von Madrid und dem Terror, vom „*poder oscuro*“, vom Bilderberg-Club und – er betonte es immer wieder – diesen Bush, bei dem man das Schaudern bekäme, wenn man ihn so lachen sähe.*

Ich konnte dem Regisseur an diesem Abend nicht immer ganz folgen; er beendete seine Sätze nicht, unterbrach abrupt seine Gedankengänge, griff spontan neue Ideen auf, um auch diese im nächsten Moment wieder unvollendet fallen zu lassen. Doch Müller hatte sich sichtlich etwas in den Kopf gesetzt, was ihn nicht mehr losließ. Dies war im Herbst 2005.

*Nur eineinhalb Jahre später, am 1. Mai 2007 debütiert eine sechzigminütige unverkennbar in der *lenguaje furero* ausgeführte Inszenierung mit dem Titel *IMPERIUM* auf dem Festival „Meet in Beijing“ in Peking. Im Sommer desselben Jahres feiert La Fura dels Baus die nationale Premiere in ihrer Heimat Barcelona, bei der ich am 20. Juli 2007 im Mercat de les Flors dabei bin.*

Eine riesige Halle. Dunkelheit. Lediglich vereinzelte schummerige Lichtkegel gleiten über die Zuschauermenge. In den Ecken sind grosse pyramidenähnliche Eisenkonstruktionen schemenhaft sichtbar; ansonsten ist die Halle kahl und leer. Im Hintergrund wabert ein düsterer Klangteppich aus Motorengeräuschen, ständigem Hämmern und Rumoren. Lange passiert nichts und die Publikumsmenge wird unruhig.



(Abb. 1: IMPERIUM Flyer, Grec, 2007)

Plötzlich ein lauter Knall; am hinteren Ende der Halle explodieren Bomben. Die Zuschauer springen erschreckt auf. Vermummte Männer mit Rucksäcken marschieren durch die Menge und zünden Sprengladungen. Auf einmal steht ein solcher Rucksack hinter mir und ich sehe, wie die Zuschauer vor ihm ausweichen und sich duckend zur Seite schieben. Er explodiert und ich schreie auf. Es ist ein Höllenlärm. Mehrere Akteurinnen stürzen durch die Menge, werfen sich zu Boden, fallen hysterisch den Zuschauern um den Hals. Sirenen heulen. Während sich hier eine Akteurin auf dem Boden windet und um Hilfe schreit, stößt sich dort eine andere aus einem Rollstuhl und robbt unter Zuckungen auf dem Boden dem Ausgang entgegen. Es herrscht Chaos. Aus dem Zentrum der Halle höre ich eine Akteurin durch ein Megafon schreien. Ein Lichtkegel ist auf sie gerichtet. Sie steht aufrecht auf einem Rollstuhl und ruft die Worte: „This is the end, my friend!“ Im selben Moment setzen sich die riesigen Eisenkonstruktionen vom Rand der Halle in Bewegung und schieben sich unaufhaltsam durch die Menge. Das Publikum gerät in Panik und drängelt, stolpert und schiebt einander aufgeregt zur Seite, bis die Pyramiden in jeweils einer Ecke der Halle zum Stand kommen. Auf den hohen Plattformen stehen Akteurinnen. Sie sind mit dem Rücken zueinander positioniert und durch Sichtschutzwände voneinander abgeschirmt. Sie können sich untereinander nicht sehen, und auch als Zuschauer muss man von einer Pyramide zur nächsten wechseln um mitzubekommen, was geschieht.

In einem chaotischen Wirrwarr aus Stimmen, Musik und umher rennenden Zuschauern, beobachte ich, wie die erste Akteurin über den Köpfen der Zuschauer hängt und in einer Drehkonstruktion im Kreis wirbelt. Sie schreit aus vollem Leib, dass man sich vereinen müsse. Im selben Moment zerreißt sie mit den Zähnen ein Stück Fleisch und spuckt es in die Menge. Auf der anderen Pyramide steht eine Akteurin in einem knappen weißen Kleid. Sie tanzt ausgelassen, wirft Früchte ins Publikum und bespritzt sich und die Zuschauer mit Champagner. Auf der letzten Plattform stehen zwei in dunklen, schlichten Anzügen gekleidete Akteurinnen; ihre Haare sind streng nach hinten gekämmt. Mit weit aufgerissenen Augen und wild gestikulierend schreien sie durch Mikrofone auf uns Zuschauer herunter: „Menschen sterben und sind unglücklich. Raus aus der Angst! Domestiziere den Geist, domestiziere den Körper! Angst!“ Sie sprechen von einem Virus, der sich in unsere Körper eingrabe und uns lähme; dass man der Angst nur entkommen könne, wenn man sich jeglicher Versuchung entsage und Körper und Geist beherrsche. Während sie predigen, umwickeln sie einen am Galgen hängenden zappelnden Körper mit Plastikfolie. Sie beschmieren ihn mit Kleister und wirbeln ihn fanatisch im Kreis. Dann pressen sie der Person Brot und Wasser in den Mund, bis diese sich übergibt.

Im nächsten Moment drehen sich die Pyramiden langsam um die eigene Achse. Die Akteurinnen stehen sich nun unverdeckt gegenüber. Sie schreien sich gegenseitig an und versuchen energisch, die Zuhörer davon zu überzeugen, dass ihre Lösung die einzig richtige sei. Während dieses Wortgefechts klettern maskierte Gestalten an zwei der drei Pyramiden empor. Ohne zu zögern und aus dem Hinterhalt erschlagen sie jene zwei Akteurinnen, die allein auf den Emporen stehen. Die verschont gebliebenen „Prophetinnen“ in den schwarzen Anzügen schauen fassungslos zu. Sie werfen sich mechanisch einen Schleier über das Gesicht und Trauermusik erklingt. Doch schon nach einigen Sekunden schlägt diese abrupt in Festmusik um, und ihr Sieg ist eingeläutet. Unter in der Luft wirbelndem Konfetti werden fahrbare Stative hereingerollt, auf die die

Akteurinnen hinabsteigen, zu einer großen Leinwand dirigiert werden und direkt vor dieser zum Halt kommen.

Dann Dunkelheit.

Wenige Sekunden später setzt ein Animationsfilm ein, auf dem man kopulierende Wesen, verzerrte Gesichter, sich rasant vermehrende Menschenmassen und marschierende Soldaten mit Waffen sieht. Die „Prophetinnen“ strecken ihre bebenden Körper der Leinwand entgegen und halten ihre Arme in die Höhe. Das Video erlischt. Langsam setzen sie sich eine Krone auf und bewaffnen sich mit Schlagstöcken. Für ein paar Sekunden verharren sie in völliger Bewegungslosigkeit. Dann drehen sie sich blitzschnell um, reißen ihre Schlagstöcke in die Höhe. Schnitt. Grelles Licht durchflutet die Halle und aggressive Musik setzt ein.

Auf beiden Seiten der Halle stehen jeweils drei Akteurinnen mit Sprungstelzen auf den oberen Plattformen der Eisenkonstruktionen. Uniformiert in schwarz-braunen Westen, Hotpants und schwarzen Stirnbändern trappeln sie wie Tiere ungeduldig hin und her; springen dann die Treppen hinunter und versammeln sich um die beiden Anführerinnen. Diese spannen sie mit Seilen rücksichtslos vor die Pyramiden und geben ihnen den Befehl, sie zu ziehen. Die Gefolgsfrauen zerren an den riesigen Eisenkonstruktionen, die sich langsam in Bewegung setzen. Das Publikum weicht zurück. Die Anführerinnen stehen derweil auf ihren Fahrgestellen und treiben sie an. Mal reichen sie den Gefolgsfrauen Brot, um im nächsten Moment wieder mit Schlagstöcken auf sie einzudreschen. Letztere fallen auf den Boden, würgen das Brot heraus, berappeln sich jedoch schnell und ziehen erneut mit aller Kraft. Dies geht immerfort so weiter, bis die Pyramiden einmal quer durch die gesamte Halle geschoben wurden.

Mit dem Halt der Pyramiden, entledigen sich die Gefolgsfrauen umgehend der Seile und rennen zur Mitte der Halle. aus einer Eisenkiste zerren sie ein riesiges Tuch, das sie hoch im Raum über die Köpfe der Zuschauer hinwegspannen. Während die sechs Akteurinnen das Publikum umzingeln, die Zuschauer in einem Pulk direkt unter der Plane zusammenpferchen, tauchen über unseren Köpfen erneut Videos auf: Flugzeuge, die in der Luft explodieren, zerfetzte Leiber, Menschen ohne Köpfe, sich windende Gedärme, monsterhafte Gestalten. Im Hintergrund ertönen sphärische Klänge, die an Unterwassergeräusche erinnern. Plötzlich erlischt die Beleuchtung. Für ein paar Sekunden ist es stockfinster, und mit einem Mal fällt das Tuch auf die Zuschauer nieder. Einige lachen, andere zerren hektisch an der Plane und suchen orientierungslos nach einem Ausgang.

Die Plane ist noch nicht ganz aus der Mitte der Halle verschwunden, schon fährt ein Kran am hinteren Ende der Halle herein. An ihm baumelt eine mit Stroh gefüllte Puppe aus Eisengeflecht. Die Akteurinnen laufen neben ihr her und schlagen auf diese ein. Die Akteurinnen schreien und spucken dabei und kommen den Zuschauern mit den Schlagstöcken bedrohlich nahe. Sie drohen uns, bringen uns dazu, ihnen den Weg frei zu geben. Allse geht sehr schnell. Während das Publikum noch dem Kran nachschaut, kehren die Akteurinnen bereits auf einem fahrenden Zug mit brennenden Fackeln zurück. Der Zug fährt langsam durch ein Tor herein, welches durch die Pyramiden gebildet wird. Die „Prophetinnen“ stehen an beiden Enden der Plattformen und lassen leuchtende Kugeln an einem gespannten Seil herabgleiten. Die Gefolgsfrauen nehmen sie feierlich in Empfang. Es ist der erste friedliche Moment der Aufführung.

Der Zug kommt zum Halt. Die Akteurinnen stehen nebeneinander und blicken dem Publikum entgegen. Langsame Popmusik setzt ein. Anmutig entblößen sie ihren Oberkörper und bedecken ihre Haut mit silberner Farbe. Sie lächeln sich gegenseitig zu, schauen dann den Zuschauern in die Augen oder blicken verträumt in die Ferne. Ist ihr Körper vollständig bedeckt, wenden sich die Akteurinnen nach und nach ab, stellen sich mit dem Rücken zum Publikum und streifen sich langsam etwas über den Kopf, das vom Publikum nicht noch erkannt werden kann. Schlagartig verändert sich die Atmosphäre. Die Musik wird bedrohlich. Dann drehen sich die Akteurinnen um: Sie tragen einen Maulkorb. In einem immer schneller werdenden Rhythmus stampfen sie gemeinsam mit den Füßen fest auf den Boden. Dann, auf das Zeichen einer Akteurin hin, stürmen sie geschlossen auf die Anführerinnen los. Es beginnt eine Hetzjagd durch die Halle. Schon nach ein paar Sekunden überwältigen sie die erste Anführerin, indem sie ihr die Kleider vom Leib reißen,

ihr den Schlagstock entwenden, auf sie einprügeln und sie auf einem der Fahrgestelle „ermordet“ liegen lassen. Umgehend suchen sie nach dem zweiten Opfer in der Halle. Sie stürmen auf die Anführerin los und nehmen sie gefangen. Sie entreißen ihr den Schlagstock, hängen sie am Kran auf und fahren sie triumphierend durch die Menge der Zuschauer. Sie umwickeln sie mit Plastikfolie und beschmieren sie mit Kleister und Federn, bis sie – völlig geschändet und am Kran hängend – ebenfalls „erschlagen“ wird. Eine Akteurin klettert zur Spitze und zerschlägt demonstrativ eine Blutbombe. Die rote Farbe spritzt nach allen Seiten.

Daraufhin versammeln sich die sechs „Anhängerrinnen“ auf der Spitze der Pyramide, die nun im Zentrum der Halle steht. Misstrauisch umtänzeln sie sich. Plötzlich reißt eine Akteurin einen der Schlagstöcke an sich und hetzt die Treppen der Pyramide hinunter ins Publikum. Ein Kampf bricht aus. Die Akteurinnen jagen sich gegenseitig durch den Raum, schleudern Wassereimer auf die Gegnerinnen, werfen mit Pasta, Reis und Hirse um sich und beschießen sich mit Mehlskanonen. Die Zuschauer befinden sich mitten im Geschehen. Einige rennen zum Ausgang. Andere tummeln sich am Rand der Halle. Andere wiederum versuchen, sich vor den durch die Luft fliegenden Wasserbomben hinter ihrem Nachbarn zu verstecken. Manch einer stolpert dabei über die trockene Pasta und rutscht im Matsch aus Mehl und Wasser auf dem Boden aus.

Nach und nach erliegen die Akteurinnen ihrem Kampf und fallen erschöpft am Fuß der Pyramide zu Boden – bis auf jene zwei, die die Schlagstöcke in den Händen halten. Sie treffen sich auf der Spitze der Pyramide und liefern sich das letzte Gefecht: Wie Roboter prügeln sie mechanisch mit Schlagstöcken aufeinander ein, bis sie ganz abrupt gleichzeitig zu Boden sinken und das Licht in der Halle für kurze Zeit erlischt. Aus verschiedenen Ecken ist schon Applaus der Zuschauer zu vernehmen, doch die Halle wird erneut in schummerig blaues Licht getaucht. Eine in schwarz gekleidete, verummte Gestalt erklimmt die Pyramide, entwendet die Schlagstöcke der beiden Kämpferinnen, schaut sich langsam in der Halle um und entschwindet dann durch eine kleine Falttür ins Innere der Pyramide. Mit dem Knall des Zuschlagens der Tür geht das Licht aus. Ende.

Müllers Gedankenfragmente, die an jenem Abend im Ribera-Viertel noch lediglich unzusammenhängende Ideen waren, hatten sich materialisiert und in einem lenguaje furero-Spektakel manifestiert. Über einen Zeitraum von knapp zwei Jahren entwickelte sich ein grinsender George W. Bush und vage Vorstellungen von dunklen Mächten, von Amerika und terroristischen Anschlägen zu einer charakteristischen La Fura dels Baus-Inszenierung – mit imposanten Licht- und Bildeffekten, Bomben, Kränen, verummten Gestalten, bedrohlichen Massenszenen und einer chaotischen Materialschlacht am Ende der Aufführung.

Ich selbst war in der Zeit zwischen dem Gespräch mit Fura-Regisseur Jürgen Müller und der nationalen Premiere in Barcelona als externe Beobachterin des Inszenierungsprozesses dabei. Ich habe die künstlerischen Interaktionen der Gruppe hautnah miterlebt und in Form von Tagebucheinträgen, Fotos und Videoaufzeichnungen dokumentiert. Die detaillierte Beschreibung und kritische Untersuchung dieses kollektiven Schaffensprozesses sind Gegenstand der nachfolgenden Seiten.

EINLEITUNG

Eintritt in die Intimität des Fura-IMPERIUMs

IMPERIUM ist die neunte Inszenierung in der für La Fura dels Baus charakteristischen Theaterästhetik, der so genannten *lenguaje furero*. Sie trägt alle ihre Merkmale und setzt die Tradition fort, die mit der Gründung der Gruppe im Jahr 1979 begann: Verschiedene Kunstgattungen werden collageartig verflochten; Zuschauer und Akteure teilen sich einen Aktionsraum; die Publikumsmassen schieben sich wie Wogen durch die Halle, werden zu Spielbällen der Akteure und machen die Aufführung gleichzeitig selbst zu einem unvorhersehbaren Erlebnis, das durch die aktive Beteiligung des Zuschauers Unerwartetes hervorbringt; das zentrale Thema ist das Konfliktpotenzial, welches zwischen Gruppe und Individuum entstehen kann. Es wird mit bedrohlichen Situationen und der dunklen, irrationalen Seite des Menschen experimentiert. Das Augenmerk richtet sich hierbei sowohl auf die Dynamiken von Über- und Unterordnung in konstruierten Hierarchien als auch Handlungen, die unvermittelt und unkontrollierbar sind. Wie in allen bisherigen *lenguaje furero*-Inszenierungen ist es auch hier ein auf die Sinne und nicht auf den Intellekt ausgerichtetes Theatererlebnis, das durch die Simultaneität von extremen Aktionen, der Flut von sinnlichen Wahrnehmungen und dem Bombardement von Bildern, Musik und Geräuschen einen Sog entfaltet, der nicht nur das Publikum mitreißt, sondern auch die beteiligten Akteure an ihre physischen wie psychischen Grenzen bringt. Es ist, wie La Fura dels Baus ihre Theaterarbeit treffend beschreibt, ein „Theater der Katharsis, bei dem extreme Situationen sowohl für Zuschauer als auch Akteure hergestellt werden.“¹

Von dieser von La Fura dels Baus vor mehr als dreißig Jahren begründeten und bis heute noch aktuellen Theaterästhetik handelt die vorliegende Studie. Für ihre Untersuchung näherte ich mich auf den ersten Blick aus einer ungewöhnlichen Perspektive. Ich greife nicht auf geläufige theaterwissenschaftliche Verfahren zurück – betrachte sie also nicht etwa unter aufführungsanalytischen Aspekten oder unterziehe sie einer theaterhistoriographischen Einordnung.² Mein Interesse zielt vielmehr auf all jene, der Aufführung vorgelagerten Prozesse³ ab, die erst zur Realisierung der „fertigen“ Inszenierung und deren späterer Aufführung beitragen. Ich möchte den spezifischen Weg der künstlerischen Praxis aufzeigen und den wenig bekannten kreativen Arbeits- und Probenalltag der Gruppe beleuchten, kurz gesagt: jene von den Künstlern vollbrachten Schritte verfolgen, die ablaufen, bevor die partizipierende Öffentlichkeit mit dem „Endereignis“

¹ „Lo que podriamos llamar „teatro de catarsis“, una escena en la que se planteaba una situación extrema, para el grupo y para los espectadores.“ Jürgen Müller zitiert in: Albert Mauri (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004. S. 40.

² Dies wurde andernorts geleistet, vgl. von Wilcke (1990), Mariët de Korver (1991), Saumell (1992), Pinheiro (1998), Daniela A. M. Schulz (2013).

³ In der vorliegenden Studie unterscheide ich zwischen den Begriffen des Inszenierungs- und Probenprozesses folgendermaßen: Wenn von Inszenierungsprozess die Rede ist, beziehe ich mich auf den gesamten vor der Aufführung der Weltpremier ablaufenden Prozess, der jegliche Vorarbeiten, Interaktionen, Konzeptionen, Pläne, Gespräche etc. der Künstler impliziert – also *alle* die Inszenierung IMPERIUM betreffenden Aspekte. Wenn ich von Probenprozess spreche, ist ausschließlich jene Phase des Inszenierungsprozesses gemeint, in der die am Inszenierungsprozess beteiligten Künstler, insbesondere Regie und Schauspieler/ Akteurinnen, sich an einem bestimmten Probenort zusammenfinden und gemeinsam ihren Arbeitsalltag bestreiten. Der Inszenierungsprozess schließt den Probenprozess mit ein. Er impliziert alle Vorgänge „der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien.“ (Vgl. Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 327).

einer *lenguaje furero*-Aktion im Aufführungsmoment konfrontiert wird bzw. diese gemeinsam mit den Akteuren erst hervorbringt.

Die Produktion IMPERIUM dient mir als Fallbeispiel, an dem ich diesen Inszenierungsprozess untersuchen werde. Dabei sind u. a. folgende Fragen relevant: Was war in der Zeit zwischen dem Gespräch vom Herbst 2005 mit Regisseur Müller und meinem Besuch der Aufführung am 20. Juni 2007 geschehen? Was haben die Künstler hinter verschlossenen Türen erarbeitet? Wer war daran beteiligt, dass IMPERIUM zu einer sechzigminütigen Inszenierung gewachsen ist; dass es sich von vagen, unschlüssigen, losen Ideen zu einer charakteristischen Performance in der *lenguaje furero* entfaltet hat? Wie sahen die spezifischen Probenverfahren hierfür aus? Woher bezogen die Künstler ihre Inspirationen? Verfolgten sie einen konkreten Plan? Und welchen Konflikten und Komplikationen standen sie während dieses Inszenierungsprozesses gegenüber?

Bevor ich diese und weitere Fragen ausführlich behandle, möchte ich einleitend kurz erläutern, wie sich die vorliegende Studie gestaltet und in welchem Kontext sie sich bewegt. Hierfür richte ich zunächst meinen Fokus auf die Rolle, die die Analyse von Inszenierungsprozessen in der Theaterwissenschaft spielt und gehe der Frage nach, ob und inwiefern sich dieser Ansatz im akademischen Diskurs etabliert hat. In einem weiteren Schritt gehe ich dann über zur Klärung, wieso die Wahl für dieses Forschungsprojekt auf das spanisch-katalanische Künstlerkollektiv La Fura dels Baus und ihre *lenguaje furero* fällt. Nicht nur bietet ihre kontrovers diskutierte Probenmethodik interessantes Arbeitsmaterial, auch stehen ihre generelle Popularität und langjährige Theatererfahrung in einer bizarren Diskrepanz zur Quasi-Absenz in der Wissenschaft. Welches methodische Vorgehen und welche technischen Hilfsmittel ich in der Probenbeobachtung des Inszenierungsprozesses anwende, stellt den dritten Abschnitt dar. Als letzten Punkt skizziere ich, wie sich die Untersuchung von IMPERIUM in ihrer Gesamtheit strukturell aufbaut.

Der Inszenierungsprozess als Untersuchungsfeld

Theaterproben sind ein außerordentlich wichtiger Arbeitsbereich sowie substantieller Bestandteil des gesamten Theaterprozesses. Insbesondere im zeitgenössischen Theater sind die auf den Proben stattfindenden Arbeitsprozesse von großer Relevanz:

Das zeitgenössische Theater in allen seinen Facetten ist ohne Probe nicht denkbar. Von der Klassikerinszenierung im Stadttheater bis zur Performance im Off-Theater schaffen Proben den räumlichen und zeitlichen Rahmen, der die Grundbedingung kreativer Arbeit ist. In allen Sparten, bei Profis und Laien, im institutionellen und im Freien Theater ist die Probe ein zentraler Bereich ästhetischer Produktion, der auch für die Rezeption relevant ist. [...] Auf Proben werden jene Prozesse initiiert, strukturiert und koordiniert, welche die Ästhetik des Gegenwartstheaters erst möglich machen. Auf der Probe prallen Konzepte und Ideen auf Körper und Konditionen. Räume und Zeiten der Probe versprechen dabei eine Ordnung, die durch dynamische Probenprozesse stets in Unordnung gebracht wird. Interessant werden so die Verwirbelungen von Zeitdruck, Raumvorgaben, Erfindungsreichtum, Interpretationen und Lösungen, die Aufschluss darüber geben, wie Vorgänge der Hervorbringung und Entstehung als Kreation und Destruktion vonstattengehen.⁴

⁴ Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 8.

Im Gegensatz zu früheren Theaterepochen, in denen Proben ganz anders organisiert waren als heute – sie bspw. als „private or individual rehearsal“⁵ geschahen, in denen die Schauspieler ihre Textpassagen alleine memorierten, wie die Historikerin Tiffany Stern in *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan* zu berichten weiß, oder die Vorbereitungszeit auf die Aufführung (wenn überhaupt!) sich lediglich auf ein paar Stunden belief⁶ – richten zeitgenössische Theaterpraktiker einen Großteil ihrer Aufmerksamkeit auf jenen, der Theateraufführung vorgelagerten Prozess, bei dem kollektiv das künstlerische Ereignis der Inszenierung unter Teilnahme aller beteiligten Künstler verhandelt und hervorgebracht wird. Grund hierfür ist insbesondere die wachsende Signifikanz des Regisseurs am Theater. So heißt es bei Melanie Hinz und Jens Roselt: „Die Tatsache, dass Schauspielerinnen und Schauspieler heutzutage mehr Arbeitszeit mit Proben als mit Aufführungen vor Publikum verbringen, weist auf einen signifikanten historischen Wandel hin, der auch die Ästhetik der Inszenierungen nachhaltig beeinflusst. Die Innovationen des Regietheaters seit dem 20. Jahrhundert wären ohne Probe gar nicht denkbar, denn die Probe und nicht die Aufführung ist der eigentliche Arbeitsplatz des Regisseurs.“⁷ Die Künstler arbeiten wochen-, teils monatelang an ihren Inszenierungen, bis das – oder besser: ein flüchtiges Ergebnis zur öffentlichen Aufführung kommt. In einigen (wenigen) Beispielen geht es sogar so weit, dass der Probenprozess Weg und Ziel zugleich ist und es niemals zu einer Aufführung kommt.⁸

Externe Beobachter haben für gewöhnlich keinen Einblick auf die „andere Seite“ des Theaterbetriebes. Erst mit dem Ergebnis in Form der Aufführung treten die Errungenschaften eines (mehr oder weniger) langen, intensiven Prozesses an die Öffentlichkeit und können von Außenstehenden begutachtet werden. Was sich in der Zeit vor dem Abend der ersten Vorstellung ereignet hat, welche Aushandlungsprozesse die Künstler durchlaufen haben, welche Aktionen gestrichen wurden und welche Umwege und Hindernisse die Künstler nehmen mussten, ist den meisten Zuschauern nicht bekannt.

Doch es ist gerade in dieser Zeit *davor*, während der Proben und der Monate der Vorbereitung, in der sich oft aufschlussreiche Beobachtungen und besondere Entdeckungen machen lassen. Carl Hegemann zeigt in seinem Text „Hexer bei der Arbeit“ anhand von konkreten Dokumenten aus der Probenarbeit einiger bekannter deutscher Regisseure sehr deutlich, „warum [er] lieber auf Proben geh[t]“⁹, Thomas Oberender betont emphatisch, dass er dem Theater als Autor und Dramaturg über viele Jahre treu geblieben sei, „weil dieses Leben auf Proben mir zur eigentlichen Lebensschule wurde. Und noch immer faszinieren mich

⁵ Tiffany Stern. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Clarendon Press, 2000. S. 10.

⁶ Vgl. hierzu u. a. Peter Thomson. *Shakespeare's Professional Career*. Cambridge und New York: Cambridge University Press, 1992; Jens Roselt. „Zukunft probieren.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 16-37, hier insbesondere S. 21f.

⁷ Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 9.

⁸ Vgl. dazu u. a. Jerzy Grotowskis Theaterarbeit. Schauspieler Thomas Richards schreibt über die einjährige Arbeit mit Grotowski in einem Workshop zu „Main Action“: „Wir waren zu neunt im „Performance team des „Objective Drama Programme“ – das war ein merkwürdiger Begriff, uns zu beschreiben, weil wir, soweit ich weiß, überhaupt keine Aufführungen geben sollten.“ Siehe: Thomas Richards. *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin: Alexander Verlag, 1996. S. 84.

⁹ Carl Hegemann. „Hexer bei der Arbeit.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 316-327, S. 316.

Proben mehr als Aufführungen. Denn in der Dunkelkammer des Theaters entwickelt sich jenes Leben, das die Aufführungen später zeigen.“¹⁰ Ähnlich argumentiert die Theaterwissenschaftlerin Gay McAuley:

My own experience as an observer of rehearsals is that, far from being boring, they often provide more powerful and compelling theatre than the performances I see in the theatre. There is something utterly fascinating about the openness and fluidity of the meaning making process in rehearsal, the way a tiny detail like the turn of a head, a look, a gesture can transform the meaning of a moment or a phrase, the way a tiny textual detail can lead the actors to major creative decisions concerning character, action or emotion, the way a prop or design decision or proxemic relationship can introduce a whole new direction and unleash a new wave of inventiveness.¹¹

Tiffany Stern ihrerseits bekräftigt: „Privileged insiders who have attended rehearsals often suggest that the audience, who only see a play in production, have missed out. For it is in rehearsal that discoveries are made, rehearsal is ‘giving birth’ of performance [...]“¹²

Dieser „Geburtsprozess“ wird allerdings nicht nur von den „privilegierten Insidern“ als äußerst anregend und abenteuerlich bezeichnet, sondern die Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner, Designer und Musiker selbst betrachten diese Phase des Probierens und Experimentierens ebenfalls mitunter als die interessanteste des gesamten kreativen Theaterprozesses. Insbesondere im alternativen, der Performancekunst nahestehenden Theater ist diese Öffnung und Beschäftigung mit produktionsästhetischen Prozessen von großem Interesse. Die Künstler richten hier ihr Augenmerk vermehrt auf ihre eigenen Arbeitsprozesse. Zum einen sieht man dies an der Selbstreflexion der Künstler über ihre Arbeitsschritte in den Inszenierungen; sie setzen sich thematisch mit dem Schaffensprozess der Proben auseinander. Derart geht beispielsweise die Wooster Group in ihrer Inszenierung *Frank Dell's The Temptation of Saint Antony* vor, über welche die Regisseurin Elizabeth LeCompte sagt: „The piece is about the making of the piece, always. [...] It's a rehearsal. Perform it just for me as if it were a rehearsal.“¹³ Das Odin Teatret beschäftigt sich in seiner Inszenierung *The Dead Brother* mit der Frage, wie Inszenierungen ins Leben gerufen werden:

The Dead Brother is an explanation of how performances are created at Odin Teatret. It describes the stages in the work, starting out from a poetic text which becomes a “poem in space”: the performance. It presents the different phases of the process in which text, actor and director interact. It shows how the actor creates his/her own stage presence until the final synthesis in which the text, through the form and precision of the actions, acquires a rhythm and density of meaning.¹⁴

In Ivana Müllers *Playing Ensemble again and again* (2008) spielen sechs Performer eine Theatergruppe, die nach und nach ihren künstlerischen Prozess aufarbeitet und dabei ihr Leben vor und hinter der Bühne Revue passieren lässt: „They start where most other groups finish: with a bow! As they slowly move together through time and space, they think about the piece they have just performed. Step by step they (re)construct the lives they live(d) together, on tour, on and off stage.“¹⁵

Zum anderen ist die Hinwendung zum Inszenierungsprozess als wichtiges und ertragreiches Arbeitsfeld daran zu erkennen, dass die Künstler einen generell offeneren und kreativeren Umgang mit ihrem eigenen künstlerischen Schaffen aufweisen; sie verwenden zunehmend mehr Medien, um ihren künstlerischen

¹⁰ Thomas Oberender. *Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird*. München: Carl Hanser Verlag, 2009. S. 9f.

¹¹ Gay McAuley. „The emerging Field of rehearsal Studies.“ In: *About Performance*. Ausgabe 6, 2006, S. 7-13. S. 10.

¹² Tiffany Stern. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Clarendon Press, 2000. S. 7.

¹³ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 96.

¹⁴ Siehe: <http://www.odinteatret.dk/productions/work-demonstrations/the-dead-brother.aspx> (letzter Eintritt: 22.04.2011).

¹⁵ Siehe: <http://www.ivanamuller.com/works/playing-ensemble-again-and-again/> (letzter Eintritt: 03.04.2011).

Prozess an ein größeres Publikum zu bringen. Die britische Performancegruppe Forced Entertainment lässt bspw. Interessierte an ihren Arbeitsprozessen online teilnehmen, indem sie Fotos, Tagebucheinträge, Bühnensketches etc. auf ihren Blog setzt¹⁶. Die in Dresden beheimatete Theatergruppe Dramaten ermöglicht für einige ihrer Projekte eine Live-Zuschaltung in den Probenraum¹⁷. Viele Künstler erstellen ein Profil auf *Facebook*, auf dem sie Kommentare zu ihren Workshops, Probenprozessen und Arbeitsgemeinschaften formulieren¹⁸. Darüber hinaus veröffentlichen etliche Theatergruppen Bildbände und Bücher zu ihrem kreativen Prozess¹⁹. Diese Beispiele zeigen, wie stark sich die Künstler auf ihren Schaffensprozess konzentrieren und damit auch in Form von thematischen Auseinandersetzungen, Materialien, Dokumentationen und Veröffentlichungen (im Internet) an die Öffentlichkeit treten. Für sie zählt nicht nur das Ergebnis dieses Prozesses, sondern der Prozess selbst wird zu einem Gegenstand der Auseinandersetzung. Er ist nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern wird selbst in die kreative Arbeit verflochten. Diese Steigerung der Wertschätzung des Probenprozesses macht nun die Dokumentation dieses Geschehens wertvoll. Es gilt also vermehrt, diese Prozesse festzuhalten.

Trotz dieser gegenwärtig hohen Signifikanz der künstlerischen Experimentier- und Probenphase, ist deren Analyse ein im deutschen Raum bisher noch so gut wie unerforschtes Feld. Bis auf die Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Giessen und das Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur an der Stiftung Universität Hildesheim – die beide sowohl Theorie als auch Praxis im Gleichgewicht lehren – ist die Theaterwissenschaft noch weitgehend theoretisch ausgerichtet und beschäftigt sich vorrangig mit Ästhetik, Theorie, Historiographie und Aufführungs- und dramaturgischer Analyse. Was im anglo-amerikanischen Raum aufgrund der engen Verbindung von Theorie und Praxis als eine weitgehend feste Komponente im akademischen Bereich etabliert ist²⁰, scheint in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft

¹⁶ Siehe: <http://notebook.forcedentertainment.com/> (letzter Eintritt: 03.04.2011).

¹⁷ Siehe: www.dramaten.de (letzter Eintritt: 06.06.2011).

¹⁸ Vgl. die Profile bei Facebook von Künstlern wie Teatro de los Sentidos, La Fura dels Baus, Abraham Hurtado, Teatre Semolina.

¹⁹ Vgl. bspw. Andrew Quick (Hg.). *The Wooster Group Work Book*. London, New York: Routledge, 2007. / Andrew Brown, Mole Wetherell. *Trial: A Study of the Devising Process in Reckless Sleepers' Schrodinger's Box*. Plymouth: University of Plymouth, 2007 / Tony Babinski. *Cirque du Soleil: 20 Years under the Sun – an Authorized History*. New York: Harry N. Abrams, 2004 / Albert Mauri (Hg.). *La Fura dels Baus 1978-2004*. Barcelona: Electa, 2004. / Arnold Wesker. *The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel. Diary of a play*. London: Quartet Books, 1997 / Max Stafford-Clark. *Letter to George. The account of a rehearsal*. London: Nick Hern Books, 1997 / Antony Sher. *Year of the King. An actor's Diary and Sketchbook*. New Jersey: Limelight Editions, 2006.

²⁰ Hier sei insbesondere die Arbeit von Theaterwissenschaftlerin Gay McAuley an der University of Sydney (Professor emeritus) zu nennen, die durch die enge akademische Anbindung an die internen Theatergruppen der Universität schon seit den 1970ern den „rehearsal studies“ nachgeht und sie als ein theaterwissenschaftliches Feld etabliert hat (vgl. u. a. McAuleys Beitrag „The emerging Field of rehearsal Studies“ im Journal *About Performance*. Ausgabe 6, 2006. S. 7-13). Erst kürzlich hat sie eine Detailstudie über den Probenprozess von Company B' Toy Symphony veröffentlicht mit dem Titel *Not Magic but Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process* (Manchester University Press, 2012). Auch das von Tim Fitzpatrick an der University of Sydney ins Leben gerufene Forschungsnetzwerk mit dem Titel: „Rehearsal Past and Present: Former Practices and Contemporary Approaches to the Study of the Creative Process“ zählt zu den größeren Errungenschaften, Probenprozessstudien in die Theaterwissenschaft einzuführen. Ebenso die von ihm im Jahr 2005 organisierte Konferenz über „Performance Preparation Processes: The Limitations of History“, XXXV International Federation for Theatre Research Conference, University of Maryland.

Man beachte darüber hinaus die Vielzahl der Veröffentlichungen, die sich ganz oder zumindest teilweise mit der Inszenierungsästhetik und den künstlerischen Prozessen auseinandersetzen: Die englische Theaterzeitschrift *The Theatre Quarterly* hat in ihren ersten Ausgaben eine Sektion etabliert, die sog. „Production Casebooks“, in der vor allem die Proben herausgehobener Produktionen fokussiert wurden. In den ersten einundzwanzig Ausgaben hat die Zeitschrift dieses Format beibehalten. Ebenso hat die amerikanische Zeitschrift TDR in einigen Ausgaben ihren Fokus auf die Probe als zentralen Aspekt gelegt. Schon im Jahr 1974 veröffentlichte sie eine Ausgabe mit dem Titel „Rehearsal Procedure Issue“, in der Beobachter mehrere Produktionsprozesse bekannter Theatergruppen begleiteten und in einer kurzen Zusammenfassung über den Prozessablauf berichteten. Ebenso stellen folgende Monographien eine breite Auswahl dar, die sich mit dem Inszenierungsprozess beschäftigen: z.B. Alison Oddey. *Devising*

noch einen langen, nicht ganz ebenen Weg vor sich zu haben. „Trotz der zentralen ästhetischen und gesellschaftlichen Funktion fristet die Theaterprobe in historiographischer, theoretischer und analytischer Hinsicht ein Schattendasein,“ kommentieren Melanie Hinz und Jens Roselt in ihrem Vorwort zu dem Sammelband *Chaos und Konzept* über Probenbeiträge.²¹ Die Durchsicht einer repräsentativen Auswahl wissenschaftlicher Einführungen in das Fach Theaterwissenschaft – von Christopher Balme, Andreas Kotte, Jörg von Brincken und Andreas Enghart bis hin zur kürzlich erschienenen von Erika Fischer-Lichte²² – bestätigt, dass der Gegenstand der Proben noch keinen Platz im allgemeinen akademischen Diskurs eingenommen hat – trotz der sich klar abzeichnenden Bedeutsamkeit der Probe für den theatralen Prozess.²³

Für das oben genannte Versäumnis gibt es nun mehrere Gründe, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte. Als erstes seien die die Instabilität und Kurzlebigkeit von (westlichen) Theatergruppen genannt, welche eingehende soziologisch ethnologische (Langzeit-)Analysen unmöglich machen. Was ist damit gemeint? Im Kontext einer Akzentverschiebung in den Künsten hin zu mehr sozialwissenschaftlichen Fragestellungen wurde Ende der 1970er Jahre in den USA der Versuch unternommen, Probenprozesse mit dem wissenschaftlichen Instrumentarium der Ethnologie zu untersuchen. So richtete u. a. der Theaterpraktiker und -theoretiker Richard Schechner sein Augenmerk auf den produktionsästhetischen Prozess. Im Kontext einer Analyse der New Yorker Theatergruppe *Squat* schreibt Schechner in seinem Aufsatz *Anthropological Analysis*:

Personally I am interested in applying techniques of anthropological fieldwork to the study of theatre. Not to studying the meanings of performance – that is the work of literary critics – but the *processes of creating theatre pieces* [Hervh. S.K.]. This is less a question of detailing exercises as of looking closely at small groups and trying to understand their interactions in much the same way as a fieldworker understands what goes on in a village.²⁴

Theatre. A practical and theoretical handbook. London: Routledge, 1994./ John Perry. *The Rehearsal handbook for actors and directors. A practical guide*. Ramsbury, Marlborough Wiltshire: The Crowood Press, 2001. / Thomas A. Kelly. *The back stage guide to stage management. Traditional and new methods for running a show from first rehearsal to last performance*. (Zweite Auflage) New York: Back Stage Books, 1999. / Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. New York: Theater Communication Group, 1996. / Shomit Mitter. *Systems of rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. London und New York: Routledge, 1992./ Tiffany Stern. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. New York: Oxford University Press, 2000. / Gay McAuley (Hg.). *About Performance. Rehearsal and Performance Making Process*. Sydney: University of Sydney Press, 2006. / Kate Rossmann. „Making Theatre-Making: Fieldwork, rehearsal and performance-preparation.“ In: Vibha Arora, Justin Scott-Coe (Hrsg.). *Fieldwork and Interdisciplinary Modes of Knowing*. Reconstruction: Studies in contemporary culture, 9.1., Ausgabe 1, 2009. / Jen Harvie, Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010. / Alex Mermikides, Jackie Smart (Hrsg.) *Devising in Process*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

²¹ Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 9.

²² Vgl. Christopher Balme. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003. / Jörg von Brincken und Andreas Enghardt. *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 2008. / Andreas Kotte. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, 2005. Erika Fischer-Lichte. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/ Basel: Francke, 2010.

²³ Zu den wenigen Veröffentlichungen zu diesem Thema zählen Melanie Hinz' und Jens Roselts Sammelband über die Theaterprobe mit dem Titel *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011; Hajo Kurzenbergers Studie über den kollektiven Prozess des Theaters, hier insbesondere das Kapitel über „Hineinhören in den Text, in die Figur, in den Schauspieler: Probenarbeit mit Jossi Wieler“ (vgl. Kurzenberger 2009); Annemarie Matzkes Studie *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe* (Berlin: transcript-Verlag, 2012) und Thomas Oberenders *Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird*. (München: Carl Hanser Verlag, 2009). Darüber hinaus zeigten sich in diversen Workshops erste Ansätze, den Probenprozess ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, wie u. a. jenes Symposium mit dem Titel „Processes of Devising Composed Theatre,“ der an der Universität Hildesheim im Jahr 2009 in Kooperation mit der Exeter University Drama Department durchgeführt wurde und dessen Ziel es war „to explore the nature of the creation, working methods and rehearsal processes toward a theatrical performance.“ www.uni-hildesheim.de/index.php?id=4325&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2298&cHash=cda6249c63a934a6c2f9619e943720ea (letzter Eintritt: 01.05.2011)

²⁴ Richard Schechner. „Anthropological Analysis.“ In: *The Drama Review* 22, 3, 1978. S. 55-66. S. 24f.

Schechner betont hier explizit sein Interesse an der Analyse des kollektiven Schaffensprozesses. Dessen Erforschung soll durch eine direkte Vor-Ort-Analyse in Form der ethnologischen Feldforschung auf den Theaterproben möglich gemacht werden. Dieses Interesse wurde jedoch nicht weiter entwickelt, und die Idee einer ethnologischen Betrachtung von Lebens- und Arbeitsweisen diverser Theatergruppen hinter dem Vorhang ging bald verloren.

Christopher Balme zufolge hatte dieser Versuch keinen Erfolg, da die meisten „westlichen“ Theatergruppen keine geschlossene Einheit bildeten und sich somit nicht als ethnologischer Untersuchungsgegenstand eigneten. Er bezieht sich auf das von Schechner aufgegriffene Beispiel der Theatergruppe *Squat* und kommentiert:

Was für eine als Kommune organisierte Truppe wie *Squat* ergiebig scheinen mag, da die notwendige „*small society*“ gegeben ist, erweist sich bei den meisten in westlichen Gesellschaften organisierten Theatergruppen als unpraktikabel. Kaum eine Gruppe lässt sich in Analogie zu einer Dorfgemeinschaft isoliert studieren, da Theatergruppen und ihre Mitglieder in eine Vielzahl anderer Strukturen integriert sind, denen mit der Methode der Feldforschung nicht beizukommen ist.²⁵

Balme ist insofern Recht zu geben, als in der Tat die meisten Theatergruppen nicht die ursprüngliche Verbundenheit einer Dorfgemeinschaft besitzen; sie sind vielmehr bunt zusammengewürfelt, und die einzelnen Mitglieder leben neben ihrer Theaterarbeit ein paralleles, individuelles Leben. Doch zu widersprechen ist ihm darin, dass aufgrund dieser „Zerklüftung“ eine ethnologisch soziologisch ausgerichtete Forschung im Rahmen der Proben nicht durchführbar ist. Nicht nur operiert er hier mit einem sehr eng gefassten Begriff davon, was unter dem Gegenstand der ethnologischen Forschung zu verstehen ist. Darüber hinaus lässt sich einwenden, dass die Theatergruppe für den Zeitraum der Proben trotz ihrer jeweiligen Anbindung an unterschiedliche Institutionen, Netzwerke und soziale Gruppierungen außerhalb des Probenraums eine Art Gemeinschaft konstituiert, die – wenn auch nur temporär – bestimmten Regeln und Hierarchien unterliegt. Darauf weist z.B. der Regisseur John Perry hin, wenn er schreibt: „Every company rapidly develops into a small society with its own laws and culture. These are established quickly and unconsciously early in the rehearsal process.“²⁶ Eine solche, sich schnell herausbildende Gemeinschaft scheint daher sehr wohl analytisch erfassbar zu sein.

Jene „äußeren“ Faktoren, also die Netzwerke und Institutionen, in welche die Künstler außerhalb des Theaterrahmens eingebunden sind und die sich dem Wahrnehmungsradius des Ethnologen entziehen und damit die angebliche Geschlossenheit zerstören, sind nicht zu vermeiden – auch innerhalb der Erforschung einer Dorfgemeinschaft. Balmes Anspruch einer allumfassenden Ganzheit ist kein ausschlaggebendes Kriterium dafür, den Forschungsansatz fallen zu lassen. Je nach Erkenntnisinteresse könnte gerade die nicht isolierte, sich lose formierende Theatergruppe, die sich lediglich für den Zeitraum der Proben zusammenfindet, Objekt interessanter Beobachtungen sein.

Als zweiter Grund ist die Motivation zu nennen, die „Authentizität“ des Probenprozesses zu erhalten, indem Aufzeichnung und Dokumentation des künstlerischen Geschehens ausschließlich durch interne, an der

²⁵ Christopher Balme. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 3. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003. S. 169.

²⁶ John Perry. *The Rehearsal handbook for actors and directors. A practical guide*. Ramsbury, Marlborough Wiltshire: The Crowood Press, 2001.

Inszenierung beteiligte Künstler und Dramaturgen vollzogen wird. Es entsteht ein Mangel an Probenprozessanalysen aufgrund des relativ eng gezogenen Zirkels all jener, die befugt sind, solche Prozesse zu beobachten und zu dokumentieren. Obgleich bspw. das Projekt der so genannten „Inszenierungsdokumentation“ an der *Akademie der Künste Berlin* die Beobachtung von Probenprozessen als wichtiges Vorhaben betont und Interesse daran hat, diese Form der Dokumentation auszuführen, schränkt das Projekt selbst deren Durchführung stark ein, wenn Peter Ullrich im Vorwort des Inszenierungsbandes einen der wesentlichen Grundsätze der „Dokumentationsmethodik“ wie folgt definiert: „Die Dokumentation wird von den am Inszenierungsprozeß Beteiligten selbst hergestellt. Also keine Dokumentation ‚von außen‘ durch Wissenschaftler, Journalisten, Studenten usw., sondern ‚von innen‘, durch Dramaturgen, Regieassistenten, Regisseure. Das sichert Authentizität in der Darstellung.“²⁷

Viele Theaterpraktiker denken ähnlich. Sie begleiten und dokumentieren zwar den Prozess, doch sind die Verantwortlichen stets direkt am Probenverlauf beteiligte Künstler. So schreibt der amerikanische Dramaturg Mark Bly über das im Jahr 1990 ins Leben gerufene *Rehearsal-Casebook*-Projekt der Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA), in dem so genannte Case-Books (Projektbücher) über die kreativen Probenprozesse erstellt wurden:

The primary criterion for inclusion in the project is simple: the individuals collaborating on the production must be artists of consequence who have a history of imaginatively conceived productions. An additional practical requirement is the availability of a writer, versed in all aspects of theatre, with superior analytical and writing skills, who would be intimately involved in the work from conception through closing. Fortunately, most major regional theatres today already employ artists, known as “dramaturgs,” who meet these criteria. A final requisite is that both the director and the producing theatre agree to allow descriptions of private meetings and rehearsals to be published.²⁸

Bly sieht die dokumentarische sowie kritische Aufzeichnung des Probengeschehens einzig als Aufgabe des Dramaturgen, da nur dieser über die notwendigen künstlerischen Fähigkeiten und das Einfühlungsvermögen verfüge. Damit limitiert er den Zugang zur Probendokumentation drastisch.

Nicht nur ist Ulrichs Argumentation zu widersprechen, dass die Darstellung des Probenprozesses durch eine Aufnahme von „innen“ authentischer ist. Auch ist mit dem von Bly explizit eingeforderten Ausschluss jeglicher externer Beobachter, etwa Wissenschaftler und Journalisten, eine Situation geschaffen, die den Zirkel möglicher Theaterdokumentaristen auf ein Minimum bringt – und mit ihm die Erstellung wichtiger Theaterdokumente sowie neuer und andersartiger Perspektiven und Interpretationen des Probengeschehens. Probendokumente, die von sogenannten „Internen“ angelegt werden, gehen zwar auf die intime Sphäre des Probenprozesses ein, ihre Sichtweise ist aber stark geprägt von der intensiven Involvierung in den Prozess und lassen so möglicherweise wichtige Details aus:

Rehearsal accounts by practitioners about their own work come in the form of interviews, short articles where actors or directors reflect on particular rehearsal processes, practitioners writing about their specific working approach, and lengthy casebooks where directors and actors document the daily work of rehearsal throughout a specific process. Overall, while this material offers insights into the usually private sphere of rehearsal, *it does not necessarily extend*

²⁷ Peter Ullrich. Vorwort „Was ist das: Inszenierungsdokumentation?“ In: *Dokumentation von Theater – Dokumentation für Theater*. Archiv der Akademie der Künste, Archivabteilung Darstellende Kunst, Arbeitsbereich Theaterdokumentation.

²⁸ Siehe Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. New York: Theater Communication Group, 1996. S. xiv.

into examining or describing the minutiae of what actually occurs over the weeks and even months of a process [Herv. S.K.].”²⁹

Beide Sichtweisen, sowohl die der Künstler als auch die der (akademischen) Beobachter, sind jedoch von großer Bedeutung, wie Gay McAuley zuzustimmen ist:

[M]ost of the books describing rehearsal processes that have so far been published have emanated from people deemed to be insiders: directors and, sometimes, actors recounting the rehearsal process involved in productions in which they played a leading part. The difficulty of the task is considerable and it must require an enormous amount of self discipline to maintain the rhythm of daily writing throughout a period in which one is working so intensively to create the performance. The value of these “insider” accounts is inestimable and those that have been published are rapidly coming to constitute the canon of classic texts in the developing discipline of rehearsal studies. Published accounts by outsiders [...] provide another kind of perspective, different from that of a practitioner and valuable as testimony in different ways. Both kinds of account are needed for, as ethnographers have already discovered, “insiders studying their own cultures offer new angles of vision and depths of understanding”. But, as James Clifford’s next sentence makes clear, new constraints accompany the new angles of vision: insider accounts are, he says, “empowered and restricted in unique ways” (Clifford in Clifford & Marcus 1986, 9). This applies equally to writing about rehearsal process where insiders and outsiders may see differently, may draw different conclusions from what they have seen, and may be constrained in different ways in what they wish, or feel able, to say about what they have seen. As the published literature on rehearsal grows in quantity and scope, including both “insider” and “outside” accounts, so the possibility grows for deeper and more insightful theoretical reflections.³⁰

Wird die Erstellung von Theaterprobendokumenten auch an externe Beobachter übertragen und in ihre Verantwortung gelegt, wächst die Anzahl an Studien und Publikationen und mit ihnen eine breit gefächerte Basis, auf der weitere Beobachtungen und theoretische Reflexionen zu Probenprozessen getätigt werden können.

Den oben erwähnten Faktor „Authentizität“ greift auch der Theaterwissenschaftler Andreas Bahr in seinem Buch *Imagination und Körper* als Begründung dafür auf, die teilnehmende Beobachtung während der Proben nicht zu befürworten. Obgleich er grundsätzlich die aktive Probenforschung vor Ort begrüßt, formuliert er, dass solch ein Feldforschungsvorhaben am Theater besondere Schwierigkeiten mit sich bringt. Man müsse versuchen, die Proben vor „Eindringlingen“ und ihrer möglichen (negativen) Beeinflussung zu schützen. Er formuliert den dritten Grund wie folgt:

Ein spezielles empirisches Design – wie etwa in Videoaufzeichnungen von Probenveranstaltungen – [...] wäre sicherlich, trotz des damit verbundenen hohen Aufwandes, grundsätzlich sinnvoll. [...] Theaterproben [sind aber] mitunter sehr intime Veranstaltungen, so daß schon die bloße Anwesenheit eines einzelnen Beobachters als ungemein hemmend empfunden würde [...].³¹

Hiermit weist er auf dasselbe Problem hin, das schon Peter Ullrich im vorherigen Abschnitt anspricht. Während es letzterem allerdings um den Schutz der „Authentizität“ des *Dokumentationsmaterials* geht, spricht Bahr schon von einer richtiggehenden *Transformation der Probensituation*. Die Anwesenheit einer weiteren, nicht mit dem künstlerischen Ereignis direkt verbundenen Person, so Bahr, raube dem

²⁹ Kate Rossmannith. *Making Theatre-Making. Rehearsal Practice and Cultural Production*. Doctoral Thesis. Department of Performance Studies, University of Sydney, 2003. S. 16.

³⁰ Gay McAuley. „The emerging Field of rehearsal Studies”. In: Gay McAuley (Hg.). *About Performance*. Ausgabe 6, 2006, S. 7-13.

³¹ Andreas Bahr. *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1990. S. 59.

Probenprozess seine „Ursprünglichkeit“, indem jene (Forscher-)Präsenz den Arbeitsprozess der Künstler *hemmen* und so den „gewöhnlichen“ Gang der Dinge unterbrechen würde.³²

Was Bahr hier als Argument gegen die Vor-Ort-Analyse anbringt, ist ein insbesondere der Ethnologie und Soziologie bekannter Vorwurf: die Transformation der Lebensbedingungen der zu beobachtenden Probanden durch die (handelnde) Präsenz des Forschers. Diesem Kritikpunkt ist man in den genannten Disziplinen entgegengetreten, indem man eine detaillierte Kontextualisierung der eigenen Person innerhalb des Forschungsrahmens hinzugefügt hat. Die Reflexion über die eigene Präsenz und ihre analytische Verwebung mit dem zu beobachtenden Geschehen trägt das wissenschaftliche Ziel, die Subjektivität, die der Forschung zugrunde liegt, offen zu legen und als elementaren Bestandteil der Analyse zu integrieren. Mit anderen Worten: Es findet zwar eine Veränderung der Gegebenheiten statt, indem ein Forscher das zu beobachtende Umfeld betritt; diese Veränderung ist unumgänglich. Doch so lange die Transformation anhand einer ausführlichen Selbstdarstellung innerhalb des Feldes deutlich gemacht und die Position des Forschers klar hervorgehoben und kontextualisiert wird, verliert die Feldstudie nicht an Signifikanz.³³

Das vierte und letzte Argument, welches gegen die Methode der Feldforschung im Probenprozess vorgebracht werden kann, ist der häufig von den beteiligten Künstlern selbst nicht erwünschte Zutritt hinter die Kulissen des Theaters für externe Zuschauer. „There are many reasons for the well known reluctance of theatre practitioners to permit outsiders into the rehearsal room and, although attitudes are changing in this respect, *directors are still more often than not likely to refuse permission for an outsider to observe and document the rehearsal process* [Herv. S.K.]“³⁴ heißt es bei McAuley. Trotz des Booms vieler Theatergruppen, sich auf den Produktionsprozess zu konzentrieren und ihn transparent zu machen, ist die Teilnahme außenstehender Beobachter von vielen Theaterpraktikern dennoch nicht erwünscht bzw. wird von ihnen stark reglementiert. Ihre Proben gelten bei einem Großteil der Künstler auch weiterhin als „heilig“ und nicht zugänglich für Dritte. Der Regisseur und Schauspieler David Alberts macht dies in seiner Anleitung zum Proben- und Produktionsmanagement sehr deutlich:

It seems apparent that rehearsals should be closed to all but those directly involved. Few artists in any other medium – painters, for instance, or composers – allow anyone, including close friends and relatives, to look over their shoulders while they’re working. It’s distracting. It interferes with the artist’s concentration. It imposes unwelcome elements into the environment and on the work. It invites comments, questions, and judgments. It implies that the observer, by being allowed to view the work, somehow becomes part of the artistic endeavour. [...]

A rehearsal is not a free show. It’s an artistic work in progress. Until opening night, the theatre is an artist’s studio. It is (or should be) the private domain of the theatre artists who inhabit it – the actors, directors, and designers – who rightly deserve respect and utmost consideration in their work, as artists and as individuals. Artists work alone, until it is time, *by the artist’s reckoning*, for the general public to participate in the artistic experience. Only those directly involved with the production should be allowed to attend working rehearsals and only for legitimate reasons directly related to the production. Refuse all requests for friends and relatives of the cast and crew to sit in on a rehearsal.³⁵

³² Wenn man Bahrs Logik und Argumentation folgen möchte, dann hieße dies, strikt genommen, dass der akademische Feldforscher lediglich im akademischen Feld Forschung betreiben dürfte, denn nur hier ist er Teil des sozialen Umfeldes und würde folglich jenes nicht „verändern“. Die Schlussfolgerung für sein eigenes Projekt daraus war, Probenprozesse nicht direkt vor Ort zu beobachten, sondern sich auf schon dokumentierte Künstleraussagen zu verlassen.

³³ Vgl. hierzu Gay McAuley. *Not Magic but Work*. Manchester University Press, 2012.

³⁴ Dies. „The emerging Field of rehearsal Studies“. In: Dies. (Hg.). *About Performance*. Ausgabe 6, 2006, S. 7-13. S. 9.

³⁵ David Alberts. *Rehearsal Management for Directors*. Portsmouth: Heinemann, 1995. S. 94f.

Derartige Abwehrhaltungen stellen keineswegs Ausnahmen, sondern eher die Regel dar. Etliche Kommentare von und über Theaterkünstler, die Ähnliches ausdrücken, lassen sich leicht finden. Über die Probenarbeit des deutschen Theaterregisseurs Peter Zadek liest man: „Theaterproben sind gewöhnlich streng abgeschottet. Vor allem Regiemeister Peter Zadek lässt grundsätzlich keine Gäste in seine Proben; Schutz für den besonders intensiven Arbeitsprozess seiner ‚Theater-Familie‘.“³⁶ Die Theatergruppe Complicite hält auf ihrer Homepage in der Sektion „Information“ unmissverständlich fest, dass Besucher nicht erwünscht sind: „Can I come and watch a rehearsal? – No. All our rehearsals are closed to maintain intimacy and focus.“³⁷ Und in den Erinnerungen des belgischen Theaterregisseurs Luk Perceval wird die Theaterprobe fast schon ins Sakrale verklärt: „Ich sammelte meine Theaterfreunde um mich in der Überzeugung, daß Theater ein intimes Geschehen ist, das sich nur mit Gleichgesinnten verwirklichen ließ. Wir waren nicht nur Gleichgesinnte, wir waren ‚Freunde durch dick und dünn‘. Unsere Zusammengehörigkeit sollte – das war jedenfalls die hehre Absicht – die formal-beruflichen Beziehungen weit übersteigen. Das Wunder mußte geschehen.“³⁸ Die hier verwendeten Wörter „streng abgeschottet“, „grundsätzlich“, „Schutz“, „Familie“, „intim“, „Gleichgesinnte“ und „Wunder“ verweisen auf den außergewöhnlichen Status, den Proben im Theaterkontext erhalten und lassen erahnen, wie schwierig sich der Zugang zu solch einem Prozess erweisen kann. Selbst wenn einem akademischen Beobachter der Zugang zu den Proben von den Künstlern gewährt wurde, heißt dies nicht, dass sich diese generöse Einladung auch über den gesamten Arbeitsprozess erstreckt. Laura Ginters weist mit Nachdruck darauf hin, dass die Offenheit von Künstlern sich auch schnell in ihr Gegenteil verwandeln kann:

[...] [F]or all the generosity I have experienced of so many theatre artists opening up their practice to me and other observers, this access is always revocable. It is always open to directors and actors not to let us in, ever, at all; to interview us and then decide they don't want us there; to change their mind at the last moment; to eject us temporarily; to insist we leave altogether in the middle; to invite us for a dress rehearsal when we wanted to be there for the beginning. All these things have happened to me or students I have placed on rehearsal projects. It is an ongoing challenge, as rehearsal and performance studies theorists, to gain access to the “hidden world” —to establish our legitimacy, our lack of threat, certainly our “unconditional positive regard” towards these artists and their work.”³⁹

In Anbetracht des eklatanten Mangels an konkreten Probenanalysen, sind diese Hürden und Hindernisse für viele Theaterwissenschaftler bislang offensichtlich unüberwindbar gewesen. Theoretische Abhandlungen und Interviews zu Inszenierungsprozessen von Theaterpraktikern liegen vor⁴⁰; die direkte Auseinandersetzung und Vor-Ort-Analysen mit ihnen von externen akademischen Beobachtern jedoch kaum.

³⁶ Siehe: <http://www.zadek-erleben.de> Wobei Regisseur Peter Zadek erst kürzlich einen Dokumentarfilm über seine Regieführung anfertigen ließ: „Peter Zadek inszeniert Peer Gynt.“ Regie Alexander Nanau (D: 2007).

³⁷ Siehe: <http://www.complicite.org/flash/> (letzter Eintritt: 24.05.2011).

³⁸ Luk Perceval „Accidenten I – Gesammelte Katastrophen. Eine Einleitung zur Repetitie (Probe/I). Antwerpen, 20. März 1992.“ In: Thomas Irmer (Hg.). „Theater und Ritual. Thomas Irmer im Gespräch mit Luk Perceval.“ In: *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 26.

³⁹ Laura Ginters. „And there we may rehearse most obscenely and courageously“: Pushing Limits in Rehearsal.“ In: *About Performance. Rehearsal and Performance Making Processes*. Sydney: University of Sydney Press, Ausgabe 6, 2006. S. 54-72. S. 54f.

⁴⁰ U. a. Maria M. Delgado, Dan Rebellato. *Contemporary European Theatre Directors*. London und New York: Routledge, 2010. / Maria M. Delgado, Paul Heritage (Hrsg.). *In Contact with the gods? Directors talk theatre*. Manchester und New York: Manchester University Press 1996. / Marvin Carlson. *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2010. / Jörg W. Gronius und Wend Kässens. *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy...* Frankfurt am Main: Hain 1990. Thomas Irmer (Hg.). *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. / Olivier Ortolani (Hg.). *Peter Brook. Theater als Reise zum Menschen*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Betrachtet man die von Gegnern der ethnologischen Feldforschung vorgebrachten Einwände, sind es letztlich keine wirklich stichhaltigen Kritikpunkte. Es sind lediglich erschwerte Bedingungen, unter denen gearbeitet werden muss, und unbekannte Hindernisse und Hürden, die zu bewältigen sind.

Wenn das zeitgenössische Theater ohne Proben nun nicht mehr denkbar ist, dann ist es an der Zeit, diese Hürden zu nehmen und den Proben jene Aufmerksamkeit zu schenken, die ihnen angesichts ihrer bedeutungsvollen Rolle im gesamt-künstlerischen Prozess des gegenwärtigen Theaters zusteht. Wie auch Josette Feral in ihrem Aufsatz „For a genetic approach to performance analysis“ deklariert:

Once one accepts the notion that every performance is but a single moment in a continually evolving process - thus adopting a point of view encouraged by the presence of the many *works in progress* presented by many of the artists, such as Robert Lepage, Bob Wilson and Peter Sellars to quote just a few, then it goes without saying that a play cannot be analyzed without taking into account the creative process of which it is a part. This process necessarily includes the public presentation of the play, but also and more importantly, the work that precedes it.⁴¹

Wie die vorliegende Studie zeigt, ist es – trotz aller vermeintlichen Widrigkeiten – gelungen, am Probenprozess der Theatergruppe La Fura dels Baus teilzunehmen und ihn zu untersuchen. Die Hürden sind genommen.

La Fura dels Baus und die *lenguaje furero*

La Fura dels Baus gehört zu den bekanntesten und bedeutendsten europäischen Performancegruppen des letzten und angehenden Jahrhunderts und ist, dem Hispanisten Dieter Ingenschay zufolge, „inzwischen schon eine legendäre Truppe [...], in ihrer Heimat [...] eine wahre Kultgruppe.“⁴² Die Gruppe, die im Jahre 1979 lediglich mit einem Maultier und einem Karren in zirkusähnlicher Manier durch die Straßen zog und damals aus zehn jungen Männern bestand,⁴³ spielt heute vor mehreren Tausend Zuschauern und kann nicht nur ein beachtliches Register an Aufführungen in ihrem dreißigjährigen Bestehen vorweisen, sondern ist auch mit der genreübergreifenden Vielfalt ihrer Projekte ein hervorstechendes Beispiel für die (spanische) Theaterpraxis. Ihr Repertoire reicht von Happenings zu Multimedianszenierungen, von traditionellem Sprechtheater zu Massenspektakeln, von ihren berühmten *lenguaje furero*-Aktionen, über Film und Oper bis hin zur olympischen Einweihungszeremonie im Jahr 1992 in Barcelona.⁴⁴ Es sind vor allem ihre Inszenierungen in der spezifischen Ästhetik der *lenguaje furero*, die stets ein großes Publikum angezogen haben, bis heute regelmäßig zur Aufführung gebracht werden und viele Nachahmer in der Kunsttheaterwelt gefunden haben, wie unter anderem die argentinischen Produzenten der bis heute sehr populären Shows *de la Guarda* und *Fuerzabruta*:

Die Ästhetik von La Fura dels Baus hat auf dem amerikanischen Kontinent einen großen Einfluss in der Kunst der theatralen Inszenierung gehabt; [...] Es ist unmöglich, die vielen Aspekte von *Fuerzabruta* nicht zu bemerken, die auf

⁴¹ Josette Féral. „For a genetic approach to performance analysis.“ In: *Theatre Research International*. Ausgabe 33, Spezialausgabe 3. Oktober 2008, S. 223-233, S. 225.

⁴² Dieter Ingenschay. „Strategien der Chaosbewältigung. Zur Mythopoiesis der Gewalt in *Noun* der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus.“ In: Günter Ahrends, Hans-Jürgen Diller (Hrsg.). *Chapters from the History of Stage Cruelty*. Tübingen: Narr, 1994. S. 129-151.

⁴³ Die damaligen Mitglieder waren Pep Gatell, Jürgen Müller, Àlex Ollé, Carlos Padrisa, Pera Tantiña, Miki Espuma, Jordi Arús, Marcel·lí Antúnez, ‚Hansel‘ Cereza und Andreu Morte. Zum jetzigen Zeitpunkt leiten die fünf erst genannten noch aktiv die Gruppe.

⁴⁴ Für ein detailliertes Verzeichnis aller im Laufe der Jahre kreierten Inszenierungen und Projekte von La Fura dels Baus siehe die Homepage der Gruppe, einzusehen unter: www.lafura.com.

die katalanische Gruppe zurückzuführen sind – insbesondere nach den Aufführungen, mit denen La Fura dels Baus Mitte der 80er Jahre auf internationale Tour durch Lateinamerika ging. Selbst der Name weist Ähnlichkeiten auf.⁴⁵

Die extreme Theatersprache, die Vielfältigkeit der Projekte sowie die unnachgiebige Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Experimentierfeldern haben La Fura dels Baus zu einem Phänomen gemacht, das weit über die Grenzen der Theaterfachwelt zu einem Begriff geworden ist.

Trotz dieses internationalen Erfolgs, hat die Theaterarbeit von La Fura dels Baus bisher eine verhältnismäßig geringe Resonanz im theaterwissenschaftlichen Diskurs erfahren. Es existieren vereinzelte theoretische Beiträge, die sich auf La Fura dels Baus konzentrieren und ihre Aufführungen unter diversen Aspekten zu greifen suchen⁴⁶. Schaut man sich jedoch die maßgebenden historischen Abhandlungen zum spanischen Theater an, wie die Studien von Cesar Oliva und Francisco Torres Monreal oder die von Bacardit und Gibert herausgegebene Debatte über das katalonische Theater⁴⁷, wird die Gruppe entweder oberflächlich oder überhaupt nicht erwähnt. Kommt es zur Nennung, bleibt es meist bei der kurzen namentlichen Auflistung innerhalb vieler weiterer Performancegruppen; eine detaillierte Analyse bleibt weitgehend aus.⁴⁸ Früh kommentierte Hansel Cereza, früheres Fura-Gründungs-Mitglied, das ausbleibende akademische Interesse: „Obwohl die Resonanz des Publikums zu Accions positiv war, behandelten uns die Kritiker immer noch wie eine Eintagsfliege. In der Tat, für die Akademiker waren wir nicht viel mehr als ein Paar Halbstarke.“⁴⁹ Albert Mauri bestätigt diese Tendenz und kommentiert, dass die Wissenschaft auf den großen Erfolg von La Fura dels Baus nicht adäquat zu reagieren wusste: „Obwohl die Inszenierungen, die La Fura dels Baus über die letzten fünfundzwanzig Jahre geschaffen haben, sowohl auf nationalem als auch internationalem Niveau einhellige Anerkennung erhalten haben, wurden sie bisher noch nicht in einem Buch zusammengefasst.“⁵⁰ Nicht viel anders sieht die Forschungslage im deutschsprachigen Raum aus. Neben vereinzelten kleineren

⁴⁵ Jesus Bottaro. „De Barcelona a Nueva York vía Buenos Aires. ‚Fuerzabruta‘ de La Fura dels Baus.“ In: *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*. Nummer 29, März 2010. <http://www.la-ratonera.net/index.html> (letzter Eintritt: 26.04.2011). Span. Original: „La estética de La Fura dels Baus ha tenido una influencia determinante en la escenificación teatral del continente americano; [...] Es imposible dejar de notar y constatar los múltiples aspectos de *Fuerzabruta* que derivan de los modos escénicos de la agrupación catalana, sobre todo a partir de las representaciones que internacionalizaron a La Fura en giras por Latinoamérica a mediados de los años ochenta. No es de extrañar incluso cierta similitud en los nombres de ambos.“ Weitere Informationen über die Gruppe finden sich unter anderem auf www.fuerzabruta.net.

⁴⁶ Es existieren einige wenige Beiträge, die sich ausschließlich auf die Gruppe konzentrieren: So gibt es ein von Alberto de La Torre veröffentlichtes Buch „La Fura dels Baus“ aus dem Jahre 1992, welches jedoch keine wissenschaftliche Studie darstellt, sondern eher eine lose Zusammenstellung verschiedener Inszenierungen aus den Jahren 1979-1990. (Vgl. de la Torre, Alberto. *La Fura dels Baus*. Barcelona: Alter Piene, 1992.). In 2004 hat Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz eine Doktorarbeit über die Interdisziplinarität in der Arbeit von *La Fura dels Baus* verfasst. Sie ist online einsehbar unter: http://tede.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=259 (letzter Eintritt: 22.05.2011).

⁴⁷ Vgl. Cesar Oliva und Francisco Torres Monreal. *Historia Basica del Teatro Escénico*. Madrid: Cátedra, 2003. Sowie Bacardit, Ramón, Miquel M. Gibert (Hrsg.). *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria y critica dramatiques*. Siglo XIX. Barcelona: Institut del Teatre (39), 2003.

⁴⁸ So findet die Gruppe u. a. namentlich Erwähnung in: Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001. 2. Auflage. S. 25, RoseLee Goldberg. *Performance. Live art since 1960*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998. S. 64, Alan Read. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. New York: Routledge, 1993. S. 214, Peter M. Boenisch. „Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporealität (nicht nur) im Musiktheater.“ In: *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag*, hg. v. Katharina Keim, Peter M. Boenisch und Robert Braunmüller, München: Gunter Narr Verlag, 2003. S. 139-152. S. 147, Fußnote 22 und Erika Fischer-Lichte. *The show and the gaze of theatre. A European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997. S. 255. La Fura ist somit keine Unbekannte innerhalb dieses Feldes; doch zu einer detaillierten Auseinandersetzung mit dieser Gruppe kommt es in keinem dieser Beiträge.

⁴⁹ Hansel Cereza zitiert in: Albert Mauri (Hg.). *La Fura dels Baus*. Barcelona: Electa, 2004. S. 42.

⁵⁰ Albert Mauri. In: ders.. *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004. S. 11.

Beiträgen⁵¹ und der erst kürzlich erschienenen Studie von Daniela Schulz mit dem Titel *Körper-Grenzen-Räume: Die katalanische Theatergruppe <La Fura dels Baus> und ihre Performances*, gibt es keinerlei erschöpfende akademische Studien zu dieser Gruppe. Die Anzahl ihrer Inszenierungen und der Zuschauerzustrom zu ihren Aufführungen stehen somit in einer merkwürdigen Diskrepanz zum wissenschaftlichen Interesse. Dies ist ein großes Desiderat und führt ohne Frage zu einer dringenden Bearbeitung und eingehenden Analyse dieser Theatergruppe und ihrer Arbeit.

Es ist jedoch nicht nur dieses Missverhältnis zwischen ihrer Popularität und dem offensichtlichen Mangel an akademischer Reflexion, die die Gruppe zu einem attraktiven Fallbeispiel werden lässt. Vielmehr ist es das Phänomen La Fura dels Baus und die Theaterästhetik der *lenguaje furero* selbst, die meine Neugier hinsichtlich einer produktionsästhetischen Analyse geweckt haben. Mythen, Gerüchte, Klatsch und Tratsch kursieren um diese Gruppe; und nicht nur sorgen ihre Aufführungen regelmäßig für Skandale und öffentliche Erregung⁵², sondern auch ihre künstlerische Vorgehensweise ist in aller Munde: Kollaborationen mit verschiedenen internationalen Künstlern, außergewöhnliche Arbeitstätten, workshopartige Probenformate und nicht zuletzt ihre in Schauspielerkreisen kontrovers diskutierte Arbeitsweise.

In einer von mir durchgeführten Interviewreihe mit Schauspielern von La Fura dels Baus aus dem Jahr 2004⁵³, kommen alle befragten Künstler(innen) an einem Punkt des Gesprächs auf das spezielle Probenverfahren dieser Gruppe zu sprechen. Offenkundig stark geprägt von der Arbeitspraxis, hinterlassen die Schauspieler den Eindruck, dass man sie hier auf besonders harte Weise herausgefordert habe. Cristina G., eine frühere Schauspielerin von La Fura dels Baus, weiß über den kreativen Prozess der *lenguaje furero*-Inszenierung *OBIT* zu berichten:

Die von *La Fura* sind schon ein bisschen ausbeuterisch. Sie schlachten die Leute aus, d. h. sie nehmen irgendeine Person und dann es ist ihnen egal, ob sie anfangs sagten: „Hey, wir sind doch Kollegen, alle sind wir gleich.“ Stundenlange Proben, wie jemand, der in eine Fabrik zum Arbeiten geht. Körperlich ist es eine sehr große Herausforderung. Das ist der absolute Wahnsinn. Deshalb ist es für viele Akteure keine gute Arbeit. Mit *La Fura* zu arbeiten, bedeutet sich die „Hände schmutzig“ zu machen. [...] Es ist gerade deshalb so ein harter Prozess, weil es eine enorme Herausforderung ist. Die Leute, die Schauspieler, das ganze Team, alle, die gearbeitet haben, waren am Ende total fertig. Man hat uns jegliche Energien geraubt. Zum Schluss hatte man den Eindruck, dass man einfach nicht mehr konnte.⁵⁴

Trotz dieser offensichtlich enormen physischen wie psychischen Herausforderung gesteht die Schauspielerin im selben Atemzug der Arbeit mit La Fura dels Baus auch eine positive und bereichernde Seite zu; sie spricht von einer Erweiterung ihres bisherigen Berufshorizonts, die sie – paradoxerweise – auf das Wesentliche des Theaters zurückgeführt habe:

Ich bin persönlich gewachsen und habe es gelernt, mich den Menschen mitzuteilen. [Die Arbeit mit *La Fura*] hat meine Energie komplett verändert. Jetzt weiß ich, wie ich mich [im Raum] zu positionieren habe, damit ich vorankomme,

⁵¹ Dieter Ingenschay. „Strategien der Chaosbewältigung. Zur Mythopoiesis der Gewalt in *Noun* der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus.“ In: Günter Ahrends, Hans-Jürgen Diller (Hrsg.). *Chapters from the History of Stage Cruelty*. Tübingen: Narr, 1994. S. 129-151. / Ingrid Henschel. „Performance als Rückkehr zum Ritual? Nackte Gewalt im zeitgenössischen Theater.“ In: Ingrid Henschel, Klaus Hoffmann (Hrsg.). *Spiel – Ritual – Darstellung. Play – Ritual – Representation*. Münster: LIT Verlag, 2005.

⁵² Vgl. u. a. Rezensionen von *MTM*, *ØBS*, *XXX*, *Boris Godunov* etc.

⁵³ Einzusehen in: Sabine Krüger. *Zuschauerpartizipation in der Arbeit von La Fura dels Baus*. Unveröff. Magisterarbeit, FU Berlin 2005. Anhang S. xi-xlii.

⁵⁴ Ebd., S. xxviii.

damit ich nicht in meiner eigenen kleinen Welt verharre... in meinem Text, in meiner Rolle... Jetzt weiß ich, dass alles, was ich mache, für das Publikum ist. Das vergißt man manchmal im konventionellen Theater.⁵⁵

Auch die Schauspielerin Sonia S., die bei La Fura dels Baus in diversen Projekten mitgewirkt hat, betont, wie wichtig diese grenzüberschreitende, publikumsnahe und energetisierende Arbeit für sie gewesen sei. Obwohl (oder gerade weil) sie oft an schmerzhafteste Grenzen gehe, sei die Arbeit für ihre persönliche Entwicklung von großer Bedeutung; man könne durch solche extremen Arbeitsformate nur dazulernen: „Auf persönlichem Niveau ist diese Arbeit sehr lohnenswert. Man lernt unglaublich viel auf der Bühne. Sehr viel. Es ist eine Übung von Energie, Aufmerksamkeit, Präsenz, hoher Konzentration und von großer Kraft.“⁵⁶

Solche Aussagen von Akteuren, die bei La Fura dels Baus hinter die Kulisse blicken konnten, haben bei mir das tiefe Interesse geweckt, diesen als ambivalent dargestellten Probenprozess näher zu untersuchen und herauszufinden, wie La Fura dels Baus ihre Akteure während den Proben auf die Probe stellt. Der Schaffensprozess einer *lenguaje-furero*-Inszenierung, der die Akteure offensichtlich alles andere als gleichgültig lässt – indem er sie einerseits ihrer Kräfte beraubt, andererseits gerade dadurch zu stärken scheint – liefert also für die Analyse von Theaterproben einen höchst reizvollen Ausgangspunkt.

Methodische Annäherung an die Probenanalyse

Während in der Theaterwissenschaft Instrumente und Begriffe entwickelt wurden, um Bereiche wie Aufführung und Theorie bzw. Ästhetik des Theaters⁵⁷ sowie Historiographie und Theatergeschichte⁵⁸ analytisch und interpretatorisch zu greifen, existieren für die Annäherung an den Inszenierungsprozess und insbesondere an die Theaterprobe kaum derartige Ansätze. Bis auf die von Christiane Wandke und Rainer Lindemann verfasste Arbeit zur audiovisuellen Theaterdokumentation *Bühne im Raster*, Gay McAuleys Artikel „Towards an Ethnography of Rehearsal“ über eine mögliche ethnologische Herangehensweise an die Theaterprobenbeobachtung und Kate Rossmanniths Doktorarbeit mit dem Titel *Making Theatre-Making. Rehearsal Practice and Cultural Production* gibt es meines Erachtens keine weiteren nennenswerten Veröffentlichungen, die sich explizit mit Methoden der Probenbeobachtung und -dokumentation auseinandersetzen. Hinsichtlich des Einstiegs in die Proben, der thematischen Fokussetzung und der methodischen Annäherung tauchen somit für die Forscherin zahlreiche neue Fragen auf, die sich ihr sowohl vor als auch noch im Laufe der Analyse stellen: Wann setzt die beobachtende Arbeit im Inszenierungsprozess der Künstler ein? Und was steht im Zentrum des Interesses? Wie tritt man an die Künstler heran? Welche Hilfsmittel kommen für die Dokumentation des Probengeschehens zum Einsatz? Und wann ist welches Instrument angebracht?

⁵⁵ Ebd., S. xi.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Siehe u. a. Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. / Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001. / Jens Roselt. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008. / Marvin Carlson. *Performance. A critical introduction*. London: Routledge, 1993.

⁵⁸ Stefan Hulfeld. *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis: Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007. / Friedemann Kreuder. *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 2010. / Gary Jay Williams, Bruce A. McConachie, Carol Fisher Sorgenfrei, Phillip B. Zarrilli (Hrsg.). *Theatre Histories: An Introduction*. London: Taylor and Francis, 2010. / Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat (Hrsg.). *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2011.

Für die vorliegende Untersuchung habe ich mich für die aus den Sozialwissenschaften stammende Methode der teilnehmenden Feldforschung als externe Beobachterin entschieden.⁵⁹ Wie man den oben erwähnten kritischen Stimmen entnehmen kann, wird der teilnehmenden Beobachtung immer wieder vorgeworfen, sie sei aufgrund der unmittelbaren Involvierung des Forschers in das Geschehen unwissenschaftlich bzw. aufgrund der Unüberprüfbarkeit der Aussagen wissenschaftlich nicht fundiert. Dieser – durchaus nicht unbegründeten – Sorge möchte ich jedoch das treffende Argument Susan Letzler Coles entgegenhalten:

To observe directors and actors in rehearsal is clearly a delicate undertaking; it can be perceived as an intrusion upon, and even a repression of, the conditions necessary to rehearsal (e.g., risk-taking, spontaneity, intimacy). *But there is no other way to document the collaborative creation of rehearsal except to be present.* (Hervorh. S.K.)⁶⁰

Trotz Gefahr zu laufen, die Proben durch die Anwesenheit der Forscherin zu stören, ist es absolut notwendig, sich ins Feld zu begeben. Eine Vor-Ort-Analyse ist somit der einzig gangbare Weg, um zu Aussagen über den kollaborativen Prozess zu gelangen. Es reicht nicht aus, sich auf die von den Künstlern angefertigten Dokumente und Probenprotokolle zu beziehen oder nachträglich Interviews mit ihnen über ihre Erfahrung zu führen. Solche Rekonstruktionen erfahren im Gespräch starke Veränderungen. Indem ich mich persönlich dem Geschehen auf den Proben aussetze, umgehe ich zumindest zusätzliche Vermittlungsschritte und die narrativen Färbungen, die mit ihnen einhergehen.

Nichtsdestotrotz ist in diesem Zusammenhang zu berücksichtigen, dass die Transformation des Materials durch die Künstler zwar umgangen wird, gleichzeitig jedoch eine neue Transformation vollzogen wird: die der Forscherin. Manfred Lueger bringt das Problem auf den Punkt: „Beobachtung ist eines der Fundamente empirischer Sozialforschung. Aber dieses Fundament hat seine Tücken, die in der relativen Beliebigkeit und zugleich der hohen Selektivität des Beobachtens liegt.“⁶¹ Das vor Ort zusammengetragene Material von Theaterproben ist folglich eng an die Forscherin und deren ganz spezifischen Wahrnehmungshorizont gebunden: Welche Aufgabe kommt mir als externer Beobachterin zu? Wie ist mein Verhältnis zu den Künstlern? Was beobachte ich bzw. was beobachte ich gerade nicht? Inwiefern bin ich in das Geschehen involviert? Die Darstellung der Theaterproben von La Fura dels Baus kann somit nur in Zusammenhang und Verflechtung mit mir als Forscherin gesehen werden. Meine Darstellung zeigt einen kleinen Ausschnitt einer Realität, der ich beigewohnt und die ich nicht nur beobachtet und hierbei selektiert, sondern auch mitbestimmt und konstituiert habe. Sie muss nicht zwingend mit der Wahrnehmung und Erinnerung der anderen Teilnehmer dieses Prozesses übereinstimmen, wie auch die Theaterwissenschaftlerin und Performancekünstlerin Nina Tecklenburg über ihre Probenstudie formuliert: „I would like to stress, that this reconstruction in itself presents an act of narration, of retrospectively imposing a teleology of narrative resolution and closure on our devising processes and since I use my memories, experiences as well as notes

⁵⁹ Vgl. hierzu diverse Autoren, u. a. Hans Fischer. „Zur Theorie der Feldforschung.“ In: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik, Justin Stagl (Hrsg.). *Grundfragen der Ethnologie*. Berlin: Reimer, 1981. S. 63-77. / Clifford Geertz. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. Erste Auflage./ Roland Girtler. *Methoden der Feldforschung*. 4. Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2001. / Manfred Lueger. *Grundlagen qualitativer Feldforschung*. Wien: WUV, 2000. / Jack Sanger. *The Compleat Observer? A field research guide to observation*. London, Washington: Thames and Hudson, 2. Auflage, 1996. / Hans Fischer. *Feldforschungen. Berichte zur Einführung in Probleme und Methoden*. Berlin: Reimer, 1985.

⁶⁰ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 3.

⁶¹ Manfred Lueger. *Grundlagen qualitativer Feldforschung*. Wien: WUV, 2000. S. 8.

and drawings from my personal notebooks, my stories will be different to other company members.”⁶² Es ist somit nicht nur die Transformation der Künstler, sondern es ist auch die meinige als Forscherin, die im vorliegenden Fall mitbedacht werden muss. Dass die Probenanalyse jedoch auf diesen Parametern basiert, nimmt ihr nicht die Signifikanz als Dokument. Gay McAuley dies formuliert pointiert: „The fact that there is no such person as a neutral or transparent observer, and that any analysis and even any description will bear the imprint of its own cultural moment, does not, however, invalidate the record.”⁶³

Für die aktive Feldforschung kommt nun eine Vielzahl an Hilfsmitteln in Frage, die der Forscherin als Unterstützung der Beobachtung zur Verfügung stehen: Tagebuch, Notizblock, Tonbandgerät, Foto- und Videokamera sind die gängigsten Aufzeichnungsmethoden. Allerdings ist die Auswahl der Hilfsmittel weder trivial noch einfach, sondern abhängig von folgenden Fragen: Welche Situation benötigt welche Beobachtungsform? Welches Material soll erzeugt werden? Auf welcher Basis möchte man die spätere Analyse vollziehen? Und wie beeinflusst das jeweilige Hilfsmittel den Verlauf des Prozesses?

Im Rahmen des vorliegenden Projektes habe ich mich auf die Benutzung hauptsächlich zweier Mittel beschränkt: das Tagebuch und die Videokamera⁶⁴. Beide Hilfsmittel ergänzen sich in mehrfacher Hinsicht. Während der Notizblock eher unaufdringlich ist und keine einnehmende Präsenz im Probenraum hat – und insbesondere dann herangezogen wird, wenn es um die Aufzeichnung sehr persönlicher Eindrücke geht –, ist die Kamera ein direktes, stets sichtbares Aufzeichnungsgerät, welches dominant den Raum füllt. Es kann die Geschehnisse in ihrem zeitlichen Verlauf aufzeichnen und Detailausschnitte liefern, die mit dem blossen Auge nicht möglich sind.⁶⁵

Wie und wann das jeweilige Hilfsmittel jedoch in der Probenbeobachtung zum Einsatz kommt – und ob es überhaupt verwendet werden sollte – wird von Situation zu Situation entschieden. „Für den Feldforscher“, wie Hanne Stubbes erklärt, „ist es nicht immer leicht zu entscheiden, ob er seine ganze und teilweise schwere und hinderliche Ausrüstung zum Einsatz bringt oder ein größeres Gewicht auf die soziale Integration und teilnehmende Beobachtung legen soll. Eine solche Entscheidung wird nicht nur von der jeweiligen Fragestellung, sondern auch von der Persönlichkeit des Feldforschers mitbestimmt.“⁶⁶ Je nach Forschungsinteresse und Forschertyp variiert der Einsatz der Hilfsmittel also stark, und die Beobachtung wird zu einem Drahtseilakt.

⁶² Nina Tecklenburg. „To the Stories! Thoughts on Narrative in Lone Twin Theatre“. In: David Williams, Carl Lavery (Hrsg.). *Good Luck Everybody: Lone Twin – Journeys, Performances, Conversations*. Aberystwyth: PR Books, 2001, S. 313-321. S. 314.

⁶³ Gay McAuley. „Towards an Ethnography of Rehearsal.“ In: *New Theatre Quarterly* (1998) 14: 75-85. S. 80.

⁶⁴ In einigen wenigen Fällen ziehe ich auch einen Fotoapparat heran.

⁶⁵ Da das Videomaterial in der hier vorliegenden, auf Text basierenden Studie nicht zur Anwendung/ Sichtung kommen kann, bestand seine alleinige Funktion in diesem Zusammenhang darin, als Ereignis-Gedächtnisstütze für die Forscherin zu dienen. Das Material wurde mehrmals gesichtet, die aufgezeichneten Filmszenen detailliert beschrieben und die Gespräche der Künstler transkribiert. Dieses „Video-Skript“ wurde dann mit den zusätzlich gesammelten Tagebucheinträgen in ein gesamtheitliches schriftliches Dokument überführt. Auf dieses Dokument wird sich im Lauftext als FeldForschungsTageBuch (kurz FFTB) bezogen.

⁶⁶ Hanne Stubbes. *Lexikon der Ethnopsychologie und Transkulturellen Psychologie*. Frankfurt am Main und London: IKO-Verlag, 2005. S. 344.

Was den konkreten Arbeitsansatz betrifft, folge ich der so genannten offenen Feldforschung.⁶⁷ Hiernach besteht zu Beginn der Feldforschung kein exakter Forschungsplan – das adäquate Vorgehen der Forscherin entwickelt sich erst während der Arbeit im Feld gemeinsam mit der Schaffung und Modifizierung von Hypothesen. Eine solch freie Herangehensweise hebt auch Hans Fischer als positiv hervor, da sie den allgemeinen Beobachtungsradius größer halte und die Wahrnehmung für das eigentliche Geschehen im Feld sensibilisieren würde: „Die teilnehmende, unsystematische Beobachtung verhindert die Beschränkung auf ‚bloßes‘ Abfragen bestimmter Daten und Datenkomplexe und lässt den Feldforscher sich offen halten für Neues und Unerwartetes.“⁶⁸ Fraglos bewege ich mich als Feldforscherin nicht in einem luftleeren Raum und betrete die Proben als neutrale Beobachterin; doch wurde der Versuch unternommen, die Beobachtung ohne vorgefasste Intentionen, vorformulierte Fragebögen oder direkte Interviews mit den Künstlern vor oder nach bestimmten Probenereignissen durchzuführen. Auf diese Weise sollte sich zunächst allein auf die spezifische Dynamik des Geschehens konzentriert werden, so dass in einem weiteren Schritt aus dem Prozess selbst eine Systematik herausgearbeitet werden konnte: Was genau passiert in diesem Probenprozess? Welche Eigenheiten kann ich ausmachen? Was sind die unvorhersehbaren Ereignisse und welche Auswirkungen haben sie auf den Prozess? Auf diese Weise tauchen oft erst im Verlauf der Probenbeobachtung relevante Fragestellungen und interessante Aspekte auf, die sich aus alleiniger theoretischer Vorüberlegung nicht ergeben würden.

Gleichzeitig stellt diese Art des Forschungsansatzes aber auch ein nicht unerhebliches Problem dar. So stürzen eine Unmenge an Fragen und Informationen auf die Beobachterin ein, die sie überfluten und nur schwer zu kontrollieren sind, wie Letzler Cole über ihre Erfahrung auf Proben schreibt: „In almost every rehearsal I observed, I was told that I appeared to be writing down ‘everything.’ Since my focus seemed decentered, no one in particular at any given moment appeared to be under the spotlight of my attention.“⁶⁹ Auch bei La Fura dels Baus erscheint letztendlich alles als aufschlussreich und wichtig; doch den gesamten Probenprozess mit all seinen parallellaufenden Aktionen, Krisen, Entscheidungen und Begegnungen der Künstler dokumentieren zu wollen, ist schlichtweg unmöglich.

Um diese Flut an Informationen, diese „true density of first impressions“⁷⁰ sinnvoll einzugrenzen, nehme ich innerhalb des offenen Forschungsansatzes eine Verdichtung meines Beobachtungsfeldes vor. Im Gegensatz zu den anderen an der Inszenierung beteiligten Künstlern wie Musiker, Videokünstler, Bühnenbildner etc., die über einen längeren Zeitraum alleine arbeiten und oft erst später zur kollektiven Probe im Probenraum hinzustoßen, sind mir die Aushandlungen zwischen den Akteurinnen und der Regie von Anfang an direkt zugänglich. Ich konzentriere mich demzufolge ausschließlich auf jene Probengeschehnisse, die mit dieser Konstellation in Zusammenhang stehen. Fragestellungen nach ihrem Probenablauf, der künstlerischen Zusammenarbeit und den unterschiedlichen Arbeitsmethoden von Regie

⁶⁷ Vgl. hierzu Roland Girtler. „Feldforschung.“ In: G. Endruweit, G. Trommersdorff (Hrsg.). *Wörterbuch der Soziologie*. Bd. 1. Stuttgart: Enke, 1989. S. 201-203.

⁶⁸ Hans Fischer. „Feldforschung.“ In: Hans Fischer (Hg.) *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin: Reimer Verlag, 1992. S. 87.

⁶⁹ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 3.

⁷⁰ David Selbourne. *The Making of ‘A Midsummer Night’s Dream’. An eye-witness account of Peter Brook’s production from first rehearsal to first night.* London: Faber & Faber, 2010. S. xxxii.

und Akteurinnen sind hierbei ebenso von Bedeutung wie die Frage nach sozialen Kontexten, Verantwortung, Hierarchien und den aufkommenden Konflikten innerhalb der Gruppe. Zum anderen schränke ich meinen Radius dahingehend ein, als ich meine Beobachterdynamik maßgeblich an dem Vorgehen der Regie ausrichte. Da es in der vorliegenden Studie mein Anliegen ist, der Arbeitsweise von La Fura dels Baus nachzuspüren und sie aufzudecken, rücke ich die Regie, Fura-Mitglied Jürgen Müller und seinen Kollegen Lluís Fusté als externen Regisseur, in den Mittelpunkt meiner Aufmerksamkeit.

Aufbau und Struktur der vorliegenden Studie

Während sich die oben genannten Erläuterungen um die Probleme der Dokumentation und Beobachtung im Feld bemühen, gilt eine weitere, wichtige Frage dem Umgang mit dem Material in der Analyse und dem strukturellen Aufbau der Forschungsarbeit. In den Überlegungen, wie man die Theaterproben und deren Analyse am besten zu Papier bringt, scheinen mehrere Ansätze möglich; nur wenige allerdings haben auch das Potenzial, den Erfahrungscharakter und die prozessuale Entwicklung einer Probe widerzuspiegeln. Christopher Bakers Kommentar zur Dokumentation über Robert Wilsons Prozess von *Dantons Tod* bringt die Problematik auf den Punkt. „Though I hope this chronicle captures his [Wilson’s, Anm. S.K.] artistry and intuitive abilities, it does little to reveal his constant charm and unique sense of humor, accompanied by an unlikely and infectious laugh.“⁷¹ Baker verweist damit auf die Schwierigkeit, in der Überführung des künstlerischen Prozesses in eine schriftliche Probendokumentation, den Charme, die ephemeren Nebensächlichkeiten zu bewahren. Viele, der den Probenprozess konstituierenden Ereignisse, die für die generelle Probenarbeitsatmosphäre und dem damit einhergehenden kreativen Spielraum von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind, gehen verloren.

Welche Form und welcher Aufbau der Studie, so lässt sich fragen, kommt auf intime und zugleich distanziert analytische Weise dem Probenprozess näher, ohne den Charakter und Facettenreichtum des Prozesses aufs Spiel zu setzen? Was macht den spezifischen Probenprozess von La Fura dels Baus aus? Und wie kann diese Eigenheit in der vorliegenden Studie vermittelt werden? Obgleich die Proben von La Fura dels Baus stark zielorientiert auf die Aufführung ausgerichtet sind, sind sie doch zugleich durch Brüche, Unvorhersehbarkeiten, unerklärliche Entscheidungen und Leerläufe gekennzeichnet. Der künstlerische Prozess ist kein, wie Letzler Cole argumentiert, „steady flow onward“⁷². Vielmehr ist er ein durch vielfache Vor- und Rücksprünge, Revisionen, aber auch gleichzeitig außergewöhnliche und einmalige Ereignisse geprägter Ablauf:

Rehearsal can be [...] a matter of “repeat until ‘correct’” and this is certainly so for the technical aspects of performance preparation, such as memorising lines in a play or notes in an opera, for example. But rehearsal is by no means always or only a smooth accumulation of moments of “right-ness” preserved, culminating in performance. Some moments of rehearsal come out of nowhere and go back there too [...]. In fact—and here is a possible paradox—in rehearsal performers are, potentially at least, permitted, encouraged and enabled by the very privacy of the rehearsal

⁷¹ Christopher Baker. „Danton’s Death at Alley Theatre“ in: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. New York: Theater Communication Group, 1996. S. 63-125.

⁷² Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 9.

room to push boundaries, expose themselves and dare things precisely because it does not have to be repeated, publicly, eight shows a week for six weeks for the audience's one off experience of performance.⁷³

Weder die Analyse eines klar definierten, den Probenprozess bestimmenden Leitfadens noch die Kategorisierung der Probe in (im Vornherein) verdichtende, den Prozess zusammenfassende Oberbegriffe scheinen deshalb die passenden Herangehensweisen. Die Probe würde im theoretischen Überbau gefangen bleiben und verlöre durch solch artifizielle Anordnungen ihre Lebendigkeit, Spontaneität und Ungereimtheiten. Das wissenschaftliche Erkenntnispotenzial des Probenprozesses aber liegt ja gerade in der Komplexität, der Widersprüchlichkeit mancher Aktionen, der Lückenhaftigkeiten und Unregelmäßigkeiten, die sich von einem Tag zum nächsten, ja von einer Stunde zur nächsten ergeben können! Wie soll diese spezielle Dynamik, dieses ruckartige, immer wieder sich selbst unterbrechende Voranschreiten wiedergegeben werden? „The first problem confronting anyone who is attempting to present or analyze rehearsal process is that of the narrative framework,” schreibt McAuley. „There is no way to present the process in print or on film, without transforming it into a story of some kind.”⁷⁴

Angesichts dieser Überlegungen und inspiriert von der Tagebuchform englischer und US-amerikanischer Probendokumentationen⁷⁵, habe ich mich im vorliegenden Fall für die Erfassung des Inszenierungsprozesses in chronologischer Abfolge entschieden. Nicht nur stellen die Proben zu IMPERIUM einen weitgehend auf die Aufführung hin ausgerichteten Prozess dar, für den sich die Tagebuchform als besonders geeignet anbietet, auch ist mit dieser chronologischen Aufzeichnungsweise die Möglichkeit gegeben, eine klar verständliche Erzählstruktur zu entwerfen, bei der die Komplexität des Probenprozesses jedoch nicht geopfert werden muss. Die Chronologie dient somit zur einfachen Orientierung innerhalb der Fallstudie.

Der auf diese Weise geordnete Aufbau soll jedoch nicht zum Ausdruck bringen, dass nachstehend der Versuch unternommen wird, eine „wahrhaftige“, dem realen zeitlichen Ablauf getreue Rekonstruktion anzufertigen. So habe ich mir durchaus erlaubt, in der Beschreibung des Prozesses auf spätere Ereignisse vorzugreifen. Einer quasi allwissenden, omnitemporalen Erzählerin ähnlich, breche ich die Kontinuität der Ereignisse an jenen Punkten auf, an denen es für das tiefere Verständnis förderlich ist, verschiedene Phasen und Entwicklungsgrade des Probenprozesses miteinander zu vergleichen, Analogien herzustellen, Veränderungen kontrastiv gegenüberzustellen und Widersprüche zu beleuchten. Dergestalt lassen sich Handlungsstränge verknüpfen, die sich latent über den gesamten Probenprozess hin entfaltet haben.

Weiterhin folge ich Mark Blys Ratschlag, nicht jeden einzelnen Probenstag in die Arbeit aufzunehmen, stattdessen eher wichtige und prägende Ereignisse punktuell hervorzuheben⁷⁶. Hierbei wechseln sich Deskriptionen des Geschehens – die zum Teil dem Tagebuch in unverändertem Wortlaut entnommen sind – und Diskussionen der Probenereignisse ab.

⁷³ Laura Ginters. „And there we may rehearse most obscenely and courageously“: Pushing Limits in Rehearsal.“ In: *About Performance. Rehearsal and Performance Making Processes*. Sydney: University of Sydney Press, Ausgabe 6, 2006. S. 54-72. S. 57.

⁷⁴ Gay McAuley. „Towards an Ethnography of Rehearsal.“ In: *New Theatre Quarterly* (1998), 14: 75-85. S. 81.

⁷⁵ Siehe Christopher Bakers „Danton's Death at Alley Theatre“, Shelby Jiggetts' „The Love Space Demands by Crossroads Theatre Company“, Paul Walshs „Children of Paradise: Shooting a Dream at Theatre de la Jeune Lune“ und Jim Lewis' „The Clytemnestra Project at The Guthrie Theater.“ Alle vier Beispiele in: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. New York: Theater Communication Group, 1996.

⁷⁶ „Not every rehearsal would need to be included in the final draft.“ Siehe Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. New York: Theater Communication Group, 1996. S. xv.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Adressierung der an der Inszenierung beteiligten Künstler in der Verschriftlichung des Materials. Während ich die Regisseure und andere Mitarbeiter sowohl mit Vor- und Nachnamen angebe, habe ich bei den Akteurinnen auf eine vollständige Namensnennung verzichtet. Neben oftmals eingesetzten Verallgemeinerungen, wie „Akteurinnen“, „Akteurinnen- bzw. Schauspielerinnengruppe“ oder „Künstlerinnen“, werden die einzelnen Akteurinnen in der vorliegenden Studie mit ihrem Vornamen genannt. In dieser Hinsicht handhabe ich die Namensnennung wie die Theaterwissenschaftlerin und Probenbeobachterin Kate Rossmanith. In ihrem Beitrag „Feeling the right Impulse: ‘Professionalism’ and the affective dimension of rehearsal“, beschreibt Rossmanith, weshalb sie sich für diese Form entschieden hat und nennt sogleich auch eine Begründung für ihre Ablehnung anderer Optionen:

I have used first names because that is how everyone addressed one another. Using actual names, rather than initials for instance, has the effect of foregrounding people as opposed to anonymous bodies. Robert Benedetti (1985) and Susan Letzler Cole (1992), in their respective writings on rehearsal, rely on characters’ names when discussing actors. This effaces the identities of performers.⁷⁷

Die Nennung der Akteurinnen mit Vornamen weist sie in der Tat als reale Personen aus und gibt dem Prozess die angemessene Direktheit, Lebendigkeit und Intimität, die eine solche Probenanalyse impliziert.⁷⁸

Abschliessend soll die Gliederung der Studie kurz erörtert werden. Ich unterteile den gesamten Inszenierungsprozess in drei unterschiedliche Zeitphasen, denen jeweils ein Abschnitt gewidmet wird: die Konzeptions- und Vorbereitungsphase, die zentrale Probenphase und zuletzt die Schwellenphase, eine von der Regie für die Akteurinnen unerwartet einberufene Probenwoche kurz vor Abreise des Teams zum Premierenort.

Die Vorbereitungsphase umfasst die geleisteten administrativen wie künstlerischen Aktivitäten, bevor es in den Probenprozess übergeht. Hier wird unter anderem das Künstlerteam zusammengestellt, die Bühnenbilder entworfen und das Aktionsskript für die Inszenierung verfasst. Das am Ende dieser Phase stattfindende dreitägige Endcasting in Martorell vom 22.–24. Februar 2007 nimmt in der vorliegenden Studie eine zentrale Stellung ein. Zwei Wochen vor Probenbeginn laden die Regisseure sechzehn mögliche Kandidatinnen zu einem Casting ein, bei dem acht für die Besetzung des Schauspielerinnenteams von IMPERIUM ausgesucht werden. Ab diesem Zeitpunkt bin ich als externe Beobachterin vor Ort und dokumentiere kontinuierlich das Geschehen. Die sechzehn Teilnehmerinnen werden an diesen Tagen in diversen Übungen, Spielen und Improvisationen darauf hin getestet, ob sie sich für eine *furero lenguaje* eignen und die notwendigen Fähigkeiten besitzen bzw. den Willen mitbringen, sich auf diese extreme Theaterform einzulassen.

Der darauffolgende Abschnitt umfasst den sechswöchigen Theaterprobenprozess in einer Fabrikhalle in Martorell, der am 5. März 2007 beginnt und mit der öffentlichen Generalprobe am 13. April 2007 sein Ende findet. Zwei Wochen nach dem Casting trifft sich das vollzählige Team aus Regie, Akteurinnen,

⁷⁷ Kate Rossmanith. „Feeling the right Impulse: ‘Professionalism’ and the affective dimension of rehearsal“. In: *About Performance. Rehearsal and Performance Making Processes*. Sydney: University of Sydney Press, Ausgabe 6, 2006. S. 75-91, S. 75.

⁷⁸ Dass ihre Nachnamen im Gegensatz zu den beiden Regisseuren nicht aufgenommen werden, liegt daran, dass sie vor missbilligenden Kommentaren und Angriffen der Regie sowie vor diversen (außerplanmäßigen) Ereignissen geschützt werden sollen. Um den Probenprozess in seiner Komplexität wiedergeben zu können – ohne ihn beschönigen oder beschneiden zu müssen –, ist es zum Schutz der Akteurinnen notwendig, eine Teilanonymisierung vorzunehmen.

Bühnenbildner, Technikern und Produktion wieder und nimmt den intensiven Arbeitsprozess an der Inszenierung IMPERIUM auf. Den hier auftauchenden wichtigsten Aspekten wird eine Detailanalyse unterzogen.

Die dritte Phase ist die sogenannte Schwellenphase. Sie beinhaltet eine von der Regie zusätzliche, nach dem offiziellen Probenzeitraum mit den Schauspielerinnen in einem kleinen Saal namens *Salamandra* in Barcelona einberufene Arbeitswoche, die am 16. April beginnt und 20. April endet. Fünf Tage proben Regisseure Müller und Fusté und die acht Akteurinnen unter Ausschluss jeglicher Öffentlichkeit; selbst die bis dahin auf den Proben anwesenden Produzenten, Designer, Assistenten und das Filmteam sind zu diesem Zeitpunkt nicht mehr vor Ort. In kleiner, vertraulicher Runde, bei der lediglich ich als externe Beobachterin anwesend bin, treffen sich die Künstler mehrere Stunden pro Tag und erarbeiten Szenenaktionen von IMPERIUM, die, laut Regie, eine weitere Vertiefung sowie eine intime und ruhige Atmosphäre benötigen. Am vorletzten Tag kommt es bei dem Einsatz extremer Übungen zu einem Eklat und die unter dem Bett schlummernden *furrischen* „Monster“ werden lebendig. Getrieben von der Regie arbeiten die Akteurinnen am Limit ihrer Kräfte und erreichen ihre physischen wie psychischen Grenzen. An diesem Punkt geraten die Proben außer Kontrolle.

In diesem abschließenden Abschnitt wird jene für La Fura dels Baus charakteristische Arbeitsweise in die Diskussion über Schwellenerfahrung und Grenzgänge als Probenverfahren aufgenommen. Anhand der Ereignisse, des Übergangs zur Aufführungsphase und der Beziehung zur Inszenierungsästhetik der *lenguaje furero* wird diese Probenpraxis schließlich im Rahmen des gesamten Probenprozesses kontextualisiert und analysiert.

DIE VORBEREITUNGSPHASE

Team, Skripte, Castings

„Spectacular achievements come from unspectacular preparation.“

Roger Staubach

Die organisatorischen und künstlerischen Vorarbeiten

Es ist eine triviale, jedoch zugleich signifikante Beobachtung, dass eine Theaterinszenierung nicht über Nacht entsteht. Bevor die Proben einsetzen und die kollektive Arbeit an der Inszenierung konkret wird, hat die Theatergruppe schon meist eine lange und komplexe Vorbereitungszeit hinter sich; dem Probenprozess gehen etliche Verhandlungen auf organisatorischer, künstlerischer und sozialer Ebene voraus, so dass zum Zeitpunkt des Probenbeginns zentrale Grundbausteine gelegt und die Rahmenbedingungen konkreter definiert sind.

Auch im Fall von IMPERIUM ist auf einen langen Vorbereitungsprozess zurückzublicken. Zwischen den ersten vagen Ideen der Inszenierung und der Aufnahme ihres Probenprozesses liegen mehrere Jahre. Im Folgenden sollen wesentliche Schritte dieser Vorbereitungsphase näher betrachtet werden.⁷⁹

Während dieser Vorbereitungszeit bin ich als akademische Beobachterin noch nicht kontinuierlich vor Ort anwesend. Vereinzelt Treffen der Künstler kann ich beiwohnen, doch die meisten Informationen über die Entwicklungsfortschritte dieses Inszenierungsabschnitts erhalte ich von Regisseur Müller per Email und in Gesprächen übers Telefon bzw. erfahre von ihnen erst im Nachhinein. Entsprechend ist diese anfängliche Phase fragmentarisch dokumentiert.

Zusammenstellung des Regieduos

Zu den ersten wichtigen Entscheidungen gehört die Zusammenstellung des Kernteams, das im Fall von IMPERIUM aus zwei Regisseuren an der Spitze der Gruppe besteht: La Fura dels Baus-Mitglied Jürgen Müller und Ko-Regisseur Lluís Fusté Coetzee.



(Abb. 2: Jürgen Müller (re.) und Lluís Fusté, Probenaufnahme S.K.)

Diese Duo-Konstellation aus einem Fura-Mitglied und einem externen Künstler ist zurückzuführen auf einen internen Strukturwandel der Gruppe aus dem Jahr 1996. Seit der sogenannten Phase der „diversificaci3n“

⁷⁹ Bei der Durchsicht der Aktionskripte zu IMPERIUM sind die ersten Arbeitsdokumente auf Januar 2003 datiert. Die Proben werden im März des Jahres 2007 aufgenommen. Es vergehen also mehr als vier Jahre.

leitet jedes Fura-Mitglied seine eigenen Projekte und kollaboriert hierfür weitgehend mit Künstlern, die nicht der Gruppe angehören. Es inszenieren also nicht mehr die Fura-Mitglieder miteinander, wie dies früher der Fall war, vielmehr orientieren sich die Mitglieder nach außen und etablieren temporäre oder auch langfristige Kollaborationen mit „fremden“ Künstlern.⁸⁰

So gehört auch der für IMPERIUM ausgewählte Ko-Regisseur Lluís Fusté nicht offiziell zur Gruppe. Er hat jedoch seit mehreren Jahren an diversen kleineren *furero*-Projekten mitgewirkt und ist mit der spezifischen Ästhetik dieser Gruppe vertraut. In einem mit mir in 2006 geführten Interview erwähnt Fusté, wie ihn die packende Zuschauererfahrung bei der *furero*-Aktion *MTM* (1994) dazu gebracht hätte, sein angefangenes Wirtschaftsstudium abzubrechen und am Institut del Teatre in Barcelona Regie und Dramaturgie aufzunehmen. Die *lenguaje furero* habe ihn gepackt: „Die *lenguaje furero* entwächst aus einer körperlichen Notwendigkeit heraus, aus einer Aggression der Welt gegenüber“, so der junge Regisseur. „Normalerweise schluckt man seine Dämonen herunter, damit wir alle friedlich zusammenleben können. Es würde ja sonst nicht funktionieren. Doch hier bringen wir die Dämonen jedes einzelnen auf die Bühne. In der *lenguaje furero* gibt es den Raum, diese dunklen Seiten auszudrücken. Deswegen fasziniert mich die *lenguaje furero* so. Hier fühle ich mich zu Hause.“⁸¹ Die *lenguaje furero* habe in ihm nicht nur den Wunsch hervorgebracht, diese spezielle Theatersprache als Zuschauer zu erleben, sondern diese Form des Theaters auch selbst zu inszenieren. Sie habe ihn wachgerüttelt und nicht mehr losgelassen. Mit IMPERIUM wird Fusté nun die Möglichkeit gegeben, diese Dämonen künstlerisch auf die grosse Bühne zu bringen.

Die Erstellung eines Aktionsskriptes

Nachdem feststeht, welche Regisseure die neunte Inszenierung der *lenguaje furero* gemeinsam leiten werden, kommt es zu ersten künstlerischen Versuchsanordnungen des IMPERIUMs. Eine der wichtigsten Inszenierungsvorbereitungen dieser Phase ist die Anfertigung eines Aktionsskriptes.⁸² Gemeinsam mit Fusté erstellt Müller im Lauf der Jahre mehrere Versionen des so genannten *guión*. Es sei ein sehr langwieriger Aushandlungsprozess gewesen, so die Regie, und es existierten viele Vorformen. Schon seit 2003 haben sie etliche Materialien produziert, gesammelt und ausgewertet. Bei der Durchsicht dieser Dokumente finde ich ein- bis zweiseitige Schriftstücke, die ungeordnete, stichwortartig formulierte Gedanken enthalten, kleinere Ausschnitte von literarischen Zitaten, eine Sammlung von verschiedenen Definitionen des Begriffs „Weltherrschaft“, Listen von Inszenierungselementen und Kopien von Zeitungsartikeln über das aktuelle

⁸⁰ Wobei sich im Lauf der Jahre wiederum interne Partnerschaften gebildet haben wie zum Beispiel Carlus Padrisa und Àlex Ollé, die sich insbesondere in der Opernwelt einen Namen gemacht haben.

⁸¹ Interview mit Lluís Fusté vom 13.11.2006.

⁸² Das war nicht immer so und ist auch in anderen, aktuellen Inszenierungsprozessen von La Fura dels Baus nicht unbedingt der Fall. Aus Berichten der Gruppe und mehreren Gesprächen mit Jürgen Müller wird klar, dass die Ausarbeitung eines detaillierten *guións* kein für La Fura dels Baus typisches Vorgehen ist. Müller kommentiert in den einleitenden Worten zum Probenprozess von IMPERIUM: „Normalerweise arbeitet La Fura dels Baus mit sehr viel weniger Skript, mit sehr viel weniger festgehaltenem Material“. An anderer Stelle heißt es, man hätte sich in früheren Inszenierungsprozessen ohne schriftliche Festlegung in die Arbeit begeben, hätte die Inszenierungsstruktur ohne Vorüberlegungen und ganz allein aus „wilder“ Improvisation kreiert (vgl. die Aussagen der Künstler von La Fura dels Baus in: Albert Mauri (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004. Insbesondere S. 95.). Die Zeit der Proben war auch die Zeit der eigentlichen Hervorbringung von Ideen. Aus der kollektiven Interaktion erst entwickelten die Mitglieder die Struktur, den Inhalt, die Aktionen der Inszenierung und schrieben sie dann in einem weiteren Schritt fest.

politische Geschehen und etliche Aufzählungen von Internetlinks, Literaturverweisen und Informationsquellen (siehe Abb. 3).

<p>en la fura el cuerpo es el espacio en el que se pinta. Es el lienzo. Por eso mujeres. El objeto. BUSCO a D.G. soñar a mami, soñar a las mujeres, soñar el mundo. Soñar es hacer sentir el mundo el niño de MÄX STREICHER los cuerpos pintados de ARNULF RAINER sólo vemos lo que nos mueve. Esto no quiere decir que lo otro no se mueva.</p> <p>CHEMA LUMBRERAS</p> <p>imágenes, gente pegando a un negro. Pegándonos unos a otros. GRITANDO muestra la agresión, acciones y conflictos entrar en el dolor.</p> <p>sobre el cuadro...</p> <p>construcción del bambú momento de construcción. las escenas avanzan por conflicto, por diálogo.</p> <p>amfóra de Hating</p> <p>elemento ceniza = sangre</p> <p>arbolitos quemados</p> <p>fuego</p> <p>vuelta a los elementos</p> <p>el actor fuere trabaja con el público como el herrero trabaja el hierro.</p> <p>cartel de IMPERIUM una rifa desnuda con los ojos tapados.</p> <p>no montan estructuras sino esculturas habitables... la figura de la justicia ciega. El caracter constituido de los valores.</p> <p>Diego Rivera</p> <p>hago muchos esfuerzos por controlarme... el grito, el petardo y la aberración aseguran el reflejo de orientación.</p> <p>lo narrativo, me preocupa la evolución en conflictos abstractos.</p> <p>actores con marionetas gigantes enganchadas y amplificadas.</p> <p>elemento ceniza y humo!</p> <p>fotografía antes gente que cuadro! Se me llevan las mujeres bonitas con la misma fuerza que los gorobados, locos y otros. Pero en una dirección diferente</p> <p>pantalla de plexiglas</p> <p>quemar libros</p> <p>lejos de estas, se avanza por acumulación. No por desarrollo. Crear una pieza de ropa que se desarrolle.</p>	<p>L LA POLITICA EXTERIOR DE EEUU</p> <p>EEUU sencillamente es la nación más cercana a Dios, la Tierra de Dios que en sus billetes exhibe el lema "en Dios confiamos".</p> <p>Las 10 características que configuran la política exterior de EEUU:</p> <p><u>1. La configuración del espacio mundial</u></p> <p>Esta es la clasificación de buenos a malos:</p> <p>Dios ...</p> <p>EEUU ...</p> <p>Centro: aliados ...</p> <p>Periferia: el tercer mundo ...</p> <p>Países malos ...</p> <p>Satanás.</p> <p>El mundo tiene 4 partes suspendidas entre el bien y el mal.</p> <p>Los aliados deben satisfacer al menos dos de los tres requisitos siguientes:</p> <ol style="list-style-type: none"> una economía de libre mercado o la magia del mercado fe en el Dios judeo-cristiano la celebración de elecciones libres <p>También las podríamos llamar democracias industrializadas avanzadas.</p>	<p>Ideas rectoras del espectáculo IMPERIUM</p> <ol style="list-style-type: none"> El espectador asiste a un ritual en el que nunca llega a participar. Es el sujeto pasivo de la acción. Para que la participación sea calórica necesita de otra convención. El actor fuere trabaja con el público como el herrero trabaja el hierro. El cuerpo del actor es el espacio básico donde se desarrolla el espectáculo. A la catarsis se llega por la vivencia. Estamos afectados por discursos sociales, por discursos visuales y discursos auditivos. Hay diversos espectáculos sucediendo al mismo tiempo. Lo conseguimos con diversas vías: Pantallas con proyección simultánea proyectando contenidos diferentes. Lo básico de Imperium es el consumismo, el canibalismo, el etnocidio, la conversión, la estandarización, la simplificación y la domesticación. La MECÁNICA IMPERIAL: miedo... discursos... domesticación.... Conversión... muerte... Es la mejor manera de explicar la pesadilla que nos ha tocado vivir. La violencia física es la lógica del imperio.
---	---	---

(Abb. 3: Drei Ausschnitte von frühen IMPERIUM-Dokumenten 2003-2006, La Fura dels Baus)

All diese Fragmente laufen schliesslich in mehrsprachigen Versionen eines Aktionsskriptes zusammen, die jetzt Struktur, Aktionen und Inszenierungsanweisungen für IMPERIUM aufzeigen. Bei einem Vergleich dieser Aktionsskripte ist zu erkennen, dass die Regisseure auch dieses Dokument über die Jahre immer wieder aufs Neue modifiziert haben: Stichpunkte entfallen, andere tauchen ersatzweise auf, Überschriften verändern sich, werden umformuliert, ganze Szenen hinzugefügt oder aber Elemente in der nächsten Version des Aktionsskriptes weggelassen. Ideen sind in ihrem Grundgerüst erkennbar, nehmen aber neue Formen an, erhalten einen anderen Kontext und Schwerpunkte von Ansätzen verschieben sich. Ein anfänglich stark auf Massenmedien gestütztes IMPERIUM bspw. weicht einer direkteren, auf physische Aktionen ausgerichteten Produktion: TV-Bildschirme, Videoleinwände und Überwachungskameras verschwinden fast gänzlich. Lediglich die Großbildleinwand taucht später wieder auf. Ebenso wird die „Glanz-und-Glitter-Spiel-Welt“ von Las Vegas durch ein düsteres, kahles Ambiente ausgetauscht; oder ein betont politisches IMPERIUM, welches klare Referenzen zum Weltgeschehen zieht – Israel, die Bushregierung, die baskische Terrorgruppe ETA –, wird ersetzt durch eine Inszenierung ohne konkrete Bezüge.

Doch nicht nur eine konstante Veränderung des generellen Inszenierungskonzeptes ist zu vermerken. Bei näherer Betrachtung der Dokumente ist auch eine kontinuierliche Verdichtung und Konkretisierung der Ideen festzustellen. Während die früheren Schriften meist aus einer losen Ansammlung von Assoziationen und Gedankenfragmenten bestehen, die sich ungeordnet und unstrukturiert auf die verschiedenen Bereiche der Inszenierung wie Musik, Schauspiel oder theoretische Reflexionen beziehen, so enthalten die zu einem späteren Zeitpunkt verfassten Dokumente eine übersichtlichere Struktur durch die Einführung von Kategorien wie „Bühnenbild“, „Raum“, „Figuren“ oder „Kostüme“. Sind diese Unterkategorien anfänglich noch gefüllt mit den unterschiedlichsten Assoziationen, so findet in den späteren Dokumenten eine

Konzentration auf lediglich eine oder zwei mögliche Umsetzungen statt. Schritt für Schritt formulieren die Regisseure also immer genauer ihre Schwerpunkte, Vorhaben und Ziele und aus dieser kontinuierlichen Verdichtung entsteht nun die für die Arbeit auf den Proben endgültige Version des Aktionskriptes von IMPERIUM (siehe Abb. 4).

IMPERIUM <small>LAFURADELSBAUS</small> <small>Dramaturgia y dirección escénica: Jürgen Müller + Luis Fuste</small>	
	<p>mensaje. Representa los libros sagrados de las sociedades religiosas (Torah, Biblia, Vedas,...) y laicas (Constitución, Carta de Derechos Humanos,...).</p> <p>3.2 Entrega de los Objetos de Poder.</p> <p>Aparece el módulo 3 de la Pirámide mientras se retira la pantalla Norte. Sobre el módulo están las "armaduras" de las Seguidoras y los Objetos de Poder de las Profetas Moderadas (los Cascos, las Porras y las Armaduras). Vienen encima de unas estructuras que dan la idea de vitrinas (peanas de Alberto). Las Profetas Moderadas se ponen los Cascos y cogen los Objetos de Poder.</p> <p>3.3 El Nacimiento</p> <p>Aparecen los tres módulos restantes en escena. Encima de los módulos están naciendo seis seguidoras (ya llevan los zancos puestos). El módulo de las Profetas se acerca y se acoplan con los puentes levadizos a dos de ellos.</p> <p>3.4 La Domesticación.</p> <p>Las Profetas Moderadas enseñan a caminar, a empujar y a estirar los módulos a las Seguidoras. Les colocan las "armaduras". Las Profetas se mueven entre los módulos con las Sembradoras.</p>
Personajes	Dos Profetas Moderadas y Seis Seguidoras.
Visual 1. Espacio	La Pirámide tiene escalones como metáfora de la ascensión hacia un modelo ideal que implica el Ser socializado o domesticado.
Visual 2. Elementos	Sembradoras. Armaduras. Cascos. Porras.
Visual 3. Iluminación	Central y puntual a un lado.
Visual 4. Video	El primer mensaje aparece en las pantallas.
Ritmo	2*4
Tempo	120
Duración	9 minutos. (26 minutos)
Twist	Cuando las ovejas-público llegan a su posición final

(Abb. 4: Ausschnitt Aktionskript von IMPERIUM, Seite 7, La Fura dels Baus)

Das IMPERIUM ist in diesem *guión* konkret in sieben Szenen unterteilt; jede Szene ist nochmals durch zehn Kategorien inszenatorisch spezifiziert:

1. Fiktive Situation: Erklärung des narrativen Kontextes.
2. Anfangsbild/ Endbild: Beschreibung des Auftaktbühnenbildes und des Endbildes der Szene.
3. Information: Intendierte Wirkung beim Zuschauer, Nennung von Hauptfokus und Hauptziel der Darstellung.
4. Aktionen: Aufzählung der verschiedenen, aufeinander folgenden Aktionen während der Szene.
5. Figuren: Auflistung der in der Szene auftauchenden Rollen.
6. Visuelle Aspekte: Hier unterteilt La Fura dels Baus in Raum, Elemente, Licht und Video und zählt jeweils auf, ob (und wenn ja, wie) sich die einzelnen Aspekte in dieser Szene manifestieren.
7. Klang/ Ton: Eine Unterteilung in Musik, Text und Klangtechnik; Angaben über deren Inhalt.
8. Rhythmus/ Tempo: In Anlehnung an die Tempobezeichnung aus der Musik kategorisiert La Fura dels Baus den Grundcharakter der Szenen von *adagio* über *andante* bis hin zu *allegro* und fügt des Weiteren die Tempoentwicklung innerhalb der Szene hinzu.
9. Dauer: Angabe der einzelnen Szenenlänge in Minuten sowie Dauer der gesamten Aufführung.
10. Twist: Jede Szene hat einen wichtigen Höhepunkt oder eine unerwartete Wendung, Überleitung zur folgenden Szene.

Anhand der zehn Kategorien ist zu erkennen, worauf La Fura dels Baus in der *lenguaje furero* besonders Wert legt. Erstens wird dem Visuellen viel Beachtung geschenkt. Nicht nur wird jede Szene mit einem sich einprägenden Anfangs- und Endbild umrahmt, sondern es lässt sich zudem die Bedeutung des Visuellen an den vier Unterkategorien „Raum“, „Bühnenelemente“, „Video“ und „Licht“ ablesen. Zweitens ist die Wirkungsabsicht zentraler Bestandteil der Planung. Die Regisseure fügen jeder Szenenbeschreibung hinzu,

was sie im Zuschauer hervorzurufen ersuchen und welches konkrete Ziel ihre inszenierten Aktionen verfolgen. Drittens stehen „Aktionen“ jeglicher Art im Mittelpunkt – sowohl die der Akteurinnen als auch jene, die von Maschinen und Geräten verursacht werden. Viertens ist der „Text“ als inszenatorisches Mittel dem Aspekt „Klang/ Ton“ untergeordnet. Dem Text als Wortinhalt wird somit keine Eigenständigkeit zugesprochen, sondern er wird lediglich als ein akustisches Element neben anderen betrachtet. Die geringe Bedeutung des Textes wird auch dadurch bestätigt, dass im Aktionskript in fünf von sieben Fällen bei dem Stichpunkt „texto“ ein „no“ verzeichnet ist – also in der Szene überhaupt kein Text vorkommt. Fünftens spielen Rhythmus und Tempo als letzte wichtige Kategorie eine tragende Rolle. Hiernach ist IMPERIUM zeitlich und rhythmisch vollkommen durchstrukturiert: Die Dauer der einzelnen Szenen ist in Minuten angegeben, die Angabe der Rhythmik präzisiert. Auch der abschließende Aspekt des „Twists“ kann darunter gefasst werden, indem er einen klaren zeitlichen Übergang von einer zur nächsten Szene markiert und so als ein Wendepunkt den Rhythmus vorgibt.

Der Inhalt von IMPERIUM ist zu diesem Zeitpunkt der Inszenierungsphase ebenfalls fixiert. Zu jeder der zehn Kategorien kommen detaillierte Beschreibungen des thematischen Ablaufs hinzu:

1. Szene („el miedo“): Es steht fest, dass sich die Welt in Angst und Schrecken befindet. Es werden Terroranschläge verübt. Die Menschen sind in Panik.
2. Szene („profetas/ los discursos“): „Prophetinnen“ („Aktivistin“, „Hedonistin“ und die „Christlich-Konservativen“) versuchen, der Menschheit durch ihre Ideen und ihren Glauben Lösungen zur Bekämpfung der Angst zu vermitteln. In einem Redewettstreit treten sie gegeneinander an. „Aktivistin“ und „Hedonistin“ werden durch eine dunkle unsichtbare Macht („encapuchados“) aus dem Rückhalt ermordet, so dass die beiden „konservativ-christlichen Prophetinnen“ an die Macht kommen.
3. Szene („la domesticación física“): Die „Prophetinnen“ bauen mit der Unterstützung Gottes ein neues Imperium auf. Sie züchten sich „Anhängerrinnen“ („seguidoras“) heran und zähmen sie zur Erbauung der Pyramide. Wie Sklavinnen beginnen diese die Arbeit.
4. Szene („la domesticación mental“): Die „Anhängerrinnen“ werden einer Gehirnwäsche unterzogen. Sie entledigen sich ihrer Individualität und gelangen an den Punkt, sich dem Imperium voll und ganz hinzugeben. Sie werden dazu aufgefordert, auch den letzten Rest Widerwille zu vertreiben.
5. Szene („conversión/ mutación“): Die „Anhängerrinnen“ erfahren eine vollständige Verwandlung; sie bekommen eine neue „Haut“ (Farbe) und ein neues „Gesicht“ (Maulkorb). Vollständig uniformiert sind sie jetzt „Kriegerinnen“ der neuen Weltherrschaft.
6. Szene („canibalismo“): Just in jenem Moment, in dem sie ihren „Führerinnen“ zu Füßen liegen, wird den „Anhängerrinnen“ eine Nachricht zugespielt. Sie erfahren von dem Verrat der „Prophetinnen“. Ihre devote Folgsamkeit schlägt um in Hass, Zorn und Rache. Sie beginnen eine kannibalische Hetzjagd auf ihre beiden Anführerinnen. Während sie die erste schnell und erbarmungslos ermorden, kreuzigen sie die andere auf brutale und sadistische Weise.
7. Szene („todas muertas“): Mit dem Tod der beiden „Prophetinnen“ zerbricht der Zusammenhalt der „Kriegerinnen“. Der Virus der Macht hat sich verbreitet, so dass jetzt jede gegen jede um den Thron kämpft. Es beginnt eine „Verfolgungsjagd“ („matanza“), bei der alle sechs „Anhängerrinnen“ nach und nach ums Leben kommen.

Nur ganz selten lassen sich in dieser Inszenierungsanweisung nicht vollständig erarbeitete Szenen finden. So bspw. in der zweiten Szene, in der die Regie noch keine konkreten Texte eingefügt hat, sondern lediglich

notiert, dass „Wortbeiträge“ („discursos“) gesucht werden sollen, „die mit den verschiedenen Prophetinnen in Verbindung stehen.“ Es lässt sich auch vermuten, dass die Regie sich noch nicht sicher ist, auf welche Weise zwei der „Prophetinnen“ ermordet werden sollen: „Die Aktivistin und die Hedonistin sterben entweder durch einen Schlag mit Koffern oder durch die Schüsse von Scharfschützen oder durch eine Rucksackbombe“, heißt es dort. Ebenso steht der generelle Aktionsablauf für die einzelnen Prophetinnen noch nicht fest; wie sich ihre Szene konkret materialisiert ist noch mit einem Fragezeichen versehen. Solche Fixierungslücken bilden jedoch eine Ausnahme. Die Formulierungen im Aktionsskript sind weitestgehend präzise und die Höhepunkte, Übergänge, Zeiten, das Tempo und die jeweiligen Aktionen detailgenau festgelegt. La Fura dels Baus geht also im vorliegenden Inszenierungsprozess nicht unvorbereitet in die Proben, sondern gibt durch diese Vorkehrungen dem zukünftigen Inszenierungsverlauf auf den Proben vorab eine bestimmte Struktur. Dieses Skript bietet mehr als einen groben Rahmen; es ähnelt einem Theaterstück. Auf dem Papier ist die neunte *lenguaje furero*-Inszenierung IMPERIUM fertig.

Der gesamte Theaterapparat kommt ins Rollen: Pressemappen, Probenorte und Produktionsverträge

Parallel zur Ausarbeitung des Aktionsskriptes von IMPERIUM laufen etliche weitere Tätigkeiten, die den gesamten Apparat von La Fura dels Baus einschliessen und die schrittweise Materialisierung der Inszenierung auf unterschiedlichen Ebenen angehen. Die Regisseure bauen zum Beispiel ein provisorisches Modell des Aktionsraums und der vorgesehenen Fahrgeräte, anhand dessen sie mögliche Bewegungsabläufe und bestimmte Inszenierungsideen durchspielen. Animationsdesigner kreieren Demo-Videos von IMPERIUM, die als erste Orientierung für Interessenten von Festivalagenturen etc. dienen und auch den beteiligten Künstlern einen ersten visuellen Eindruck des Ablaufs der Inszenierung bieten. Währenddessen kümmert sich die Verwaltung von La Fura dels Baus um den internationalen Verkauf der Inszenierung und verfasst mehrsprachige Pressemappen, die die Regie bei ihren Pressekonferenzen verteilt und mit Journalisten bespricht. Regelmäßig trifft sich Müller mit den restlichen La Fura dels Baus-Mitgliedern, diskutiert Fortschritte, Probleme und Aufgaben des IMPERIUMS und holt deren Ratschläge und Inspirationen ein. Im November 2006 kommt es zu einer ersten Besprechung mit Musiker Martin Zrost und Videokünstler Heimo Wallner über mögliche Klangteppiche und Animationsformen.⁸³ Ferner werden Gespräche mit Produktionsfirmen geführt, um Arbeits- und Finanzkonditionen zu verhandeln. Nachdem die Produktionsfirma⁸⁴ vertraglich feststeht, kümmert sich diese um die organisatorischen Angelegenheiten. Sie plant den gesamten Inszenierungsprozess (siehe folgende Seite, Abb. 5).

⁸³ Musiker Martin Zrost absolvierte sein Musikstudium an der Musikhochschule Wien, ist seit 1993 Mitglied mehrere Musikbands (Ohmnibus, anus d., While you wait) und Mitorganisator von dem intermedialen Symposium in Schratzenberg, Österreich. Er ist bekannt für seine Jazzimprovisationen auf Klarinette und Saxophon und erhielt hierfür den Hans Koller-Preis im Jahr 1997. Über den Kontakt zu Musiker Martin Zrost stößt Regisseur Müller auf Heimo Wallner – bildender Künstler und Bruder des Musikers. Er ist bekannt für seine animalischen, instinktiven Zeichnungen und spielt, wie Reinold Schachner beschreibt, mit der „exzessiven Überlagerung, Verwebung und Verwandlung von verzerrten, nackten Figuren, die fließend ineinander übergehen und sich gegenseitig verschlingen. Gedärme wölben sich, aus ihnen treten surrealistische Wesen, die sich wiederum in Getiere verwandeln, zu Monstern werden. Diese Verdichtung treibt Wallner [...] so weit, bis der Zuschauer nur noch einzelne, verworrene und unscharfe Fragmente wahrnehmen kann, ja bis es nur noch ein „einziges Pulsieren“ ist (siehe Reinold Schachner. „Der Sog der Bilder. Wegzeichnungen.“ In: *Augustin*, 21. Dezember 2007. <http://www.augustin.or.at/article961.htm> (letzter Eintritt: Juni 2013).)

⁸⁴ MOM Produccions, siehe: <http://www.momproduccions.com/esp/> (letzter Eintritt: Juni 2013).

Calendario de implementación de IMPERIUM

Mes	Dramaturgia	Actrices	Escenografía	Técnica	Otros
Noviembre	Reuniones con Video y Música			Visita técnico-artística a Beijing con ryder aprox.	
Diciembre					
Diciembre					Constitución de la financiación y contratación de la productora
Diciembre	Reuniones con Video y Música		Diseño de Escenografía		Búsqueda de local de ensayos y castings
Diciembre					
Enero					
Enero	Reuniones con Video y Música		Realización de Escenografía		
Enero		Castings Dinamarca	Diseño de Figurinismo		
Enero	Reuniones con Video y Música	Castings Madrid			
Enero/Febrero		Castings Amsterdam		Realización de Video y Música	
Febrero		Castings Barcelona		1er Diseño de Iluminación. 1er Diseño de Sonido. 1er Diseño de Proyecciones	
Febrero		Encuentro en Barcelona			
Febrero			Realización de Figurinismo		

(Abb. 5: Ausschnitt des Umsetzungsplans von IMPERIUM, MOM Produccions)

MOM erstellt Zeitpläne für die Gruppe, listet das verfügbare Budget auf, holt Kostenvoranschläge für Bühnenmaterialien ein, stellt Kontakte zu möglichen Probestätten her, formuliert die Verträge und legt schließlich fest, wann die Schauspieler-Castings des IMPERIUMs stattfinden.

Während La Fura dels Baus schon Anfang 2007 in Barcelona, Madrid und Brüssel mehrere Schauspielercastings abgehalten hat, veranlasst die Gruppe ein weiteres Casting in Barcelona kurz vor Probenaufnahme, zu dem diejenigen sechzehn Teilnehmerinnen eingeladen werden, die sich gegenüber ihren Mitstreiterinnen in den geforderten körperlichen Übungen sowie psychologischen Tests⁸⁵ der vorausgegangenen Auswahlverfahren durchsetzen konnten. Diese Teilnehmerinnen erscheinen Ende Februar am zukünftigen Probenort in Martorell zur zweiten Runde. An diesen drei Tagen werden aus den sechzehn Akteurinnen schliesslich acht für IMPERIUM ausgewählt.

⁸⁵ Die Bewerberinnen, wie Fusté erklärt, traten bei diesen frühen Castings zunächst einzeln in den Raum. Ohne Informationen über ihren Namen oder professionellen Hintergrund zu haben, forderten die Regisseure die Bewerberinnen auf, Improvisationen zu bestimmten Tierimaginationen zu vollführen. Die Regie wollte auf diese Weise, so Fusté, einen ersten, unvoreingenommenen Eindruck bekommen. Neben stark auf körperliche Fähigkeiten fixierte Übungen mussten die Teilnehmerinnen Zeichnungen zu den Stichwörtern „Angst“ bzw. „Familie“ anfertigen. Mit diesem Ansatz erhofften sich die Regisseure, den Akteurinnen auch psychologisch etwas genauer nachzuspüren.

LA FURA DELS BAUS
Busca 8 actrices

Para protagonizar el próximo espectáculo de **lenguaje furero**
“IMPERIUM“
que se estrenará en Pekín (China) el próximo 1 de Mayo.

Requisitos:

Sexo: Femenino

Edad: + 18 hasta 45 años

Situación laboral: regularizada

Disponibilidad: Gira mundial de hasta 2 años y medio

Se valorarán: capacidad de expresión y buena condición física

Dinámica:

La selección se hará en dos fases. Es necesario venir con el CV y ropa de trabajo

La primera fase se realizará en:

Madrid: 5 de febrero del 2007. Centro de Nuevos Creadores. Sala Mirador. (C/Dr. Fourquet, 13)

Barcelona: 8 de febrero del 2007. Institut del Teatre (Plaça Margarida Xirgu s/n)

Bruselas: (espacio y fecha a confirmar)

La segunda fase se realizará en:

Barcelona: Del 22 al 24 de Febrero del 2007.

Contacto:

IMPRESINDIBLE

Contactar con La Fura dels Baus

(Vicky): 93 662 40 47

para concertar día y hora

(Abb. 6: Casting-Notiz IMPERIUM 2007, La Fura dels Baus)

Der dreitägige Castingprozess in Martorell

Der Castingprozess nimmt angesichts des organisatorischen Aufwands, der Anzahl an eingeladenen Teilnehmerinnen und der zeitlichen Dauer von drei Tagen eine wichtige Stellung im Inszenierungsprozess von IMPERIUM ein. Es fällt hier nicht nur die Entscheidung über die konkrete Besetzung des Schauspielerinnenteams – dem letzten hier fehlenden signifikanten Glied im Inszenierungsprozess –, sondern es lassen sich auch anhand der eingesetzten Übungen und angewandten Prüfungsverfahren schon wichtige Grundlagen der *lenguaje furero*-Ästhetik erkennen, die im Probenprozess wieder auftauchen sollen.

Auf dieses mehrtägige Castinggeschehen möchte ich nachstehend detailliert eingehen. Folgende Fragestellungen sind hierbei leitend: Wie läuft der Prozess des Auswahlverfahrens ab? Welche Übungen und Spiele wendet La Fura dels Baus an, um die Teilnehmerinnen auf ihre Fähigkeiten zu überprüfen? Welche Schwerpunkte sind dabei zu erkennen? Und nach welchen Kriterien wählen die Regisseure die Akteurinnen aus? Zur Beantwortung dieser und weiterer Fragen fasse ich zunächst das Casting in seinem generellen Ablauf zusammen und gehe dann auf die Prüfungs- und Auswahlverfahrens in ihren Einzelheiten ein.

Es ist eine vierzigminütige Zugfahrt zur Castingstätte – vorbei an Fabrikschloten, einem Autofriedhof und ausgetrockneten Flüssen. Neu gebaute Autobahnen überschatten alte, historische Brücken. Auch mein Fussweg durch das Industriegebiet zum Probenort bietet kein anderes Bild: Straßenbaustellen, ausgebrannte Autos, LKWs und weit und breit nichts als Firmengebäude und Fabrikhallen.



(Abb. 7: Zugfahrt nach Martorell, Momentaufnahme S.K.)

Vor der Probenhalle stoße ich auf eine kleine Gruppe von Mitarbeitern von La Fura dels Baus. Sie rauchen und diskutieren. Hierbei treffe ich zum ersten Mal auf den italienischen Dokumentarfilmer Matteo Minetto von der Filmproduktion micromega Paris. La Fura hat ihn als professionellen Dokumentarfilmer eingeladen, den Inszenierungsprozess von IMPERIUM zu dokumentieren. Ich bin somit nicht die einzige Person, die nicht direkt zum Inszenierungsprozess dazugehört.

Die gesamte Industriehalle ist in zwei, von einander getrennte große Abschnitte unterteilt, in denen mehrere Theater- und Zirkusgruppen gleichzeitig arbeiten. Der Hallenabschnitt, in dem La Fura dels Baus das Casting abhält und in Zukunft proben wird, ist eine so genannte Außenhalle von 30x70m Durchmesser mit rohem Betonboden. Zusätzlich zur installierten Neonbeleuchtung hat die Halle durch eingesetzte Dachfenster natürliche Oberlichteinstrahlung. Es gibt weder Heizung noch Toiletten oder Duschen direkt in der Halle. Um zu den Toiletten zu kommen, muss man den gesamten Komplex durchqueren.

Der Beginn des Castings ist auf 14 Uhr festgelegt. Die Produktionsassistentin Lorena baut einen kleinen Tisch für das Catering auf und verteilt mehrere Heizlüfter über die gesamte Halle. Gegen halb zwei kommen die sechzehn Teilnehmerinnen nacheinander an. Sie fallen sich um den Hals und begrüßen sich stürmisch. Auch die Regisseure werden umarmt. Matteo Minetto und ich stehen am Rand und beobachten die Gruppe

aus der Distanz. Müller ruft das Team zusammen und führt Dokumentarfilmer Minetto und mich ein.⁸⁶ Er fasst kurz zusammen, mit welchen Institutionen wir in Verbindung stehen und was unsere Vorhaben sind. Dann geht der Regisseur über zum Tagesgeschehen und bittet die Akteurinnen, ihre Sportkleidung anzuziehen und mehrere Runden in der Halle zu joggen. Das Casting hat begonnen.

Der generelle Ablauf des Castingprozesses

„The cliché audition in which a nervous actor walks out to a single spotlight on the centre of the stage and delivers a pre-prepared speech to an anonymous director sitting in the darkness of the auditorium, ready to shout ‘next’ at the drop of the hat, is exactly that, a cliché, and thankfully relatively rare in today’s theatre – it’s not a good process for getting the best from people.“⁸⁷ Das, was Gil Foreman hier in ihrem Buch *A Practical Guide to Working in Theatre* über den Besetzungsprozess im Theater beschreibt und als Klischee abtut, ist in der Tat eine beliebte Vorstellung davon, was sich hinter den Türen eines Castings abspielt. Zum Glück gilt auch im Zusammenhang von La Fura dels Baus’ Casting, dass dieser Ablauf nicht ganz der Realität entspricht. Weder müssen die Bewerberinnen alleine vortragen, noch sitzen Müller und Fusté im abgedunkelten Zuschauerraum und rufen monton „Die nächste, bitte!“ auf die Bühne. Ganz im Gegenteil. Die Teilnehmerinnen werden hier im Kollektiv und in ganz unterschiedlichen Situationen geprüft, während die Regisseure präsent (und stets sichtbar) sind und sich aktiv am Geschehen beteiligen. Diese Form des Castings nennt sich auch „workshop auditions“ und wird von Foreman folgendermassen definiert: „[Workshop auditions] involve a large group of actors, usually assembled for a whole day, who engage in a range of activities with the director, from warm-ups and game exercises to work on the given text. [...] the director is evaluating each actor’s abilities, but is also looking to see how the actors work with each other and what sort of ‚team‘ they make.“⁸⁸ Mit dem Unterschied, dass La Fura dels Baus das Casting über mehrere Tage abhält und nicht schon nach einem Tag beschliesst, ist ihr Vorgehen diesem Workshop-Format sehr ähnlich: Die Teilnehmerinnen beginnen den Tag mit lockeren Übungen, gehen dann über zur Improvisationsphase, in der Szenenfragmente der Inszenierung sowie weitere *furero*-spezifische Aktionen in der Gruppe erarbeitet werden. Das Ende des Tages wird mit Einzelperformances beschlossen, die von den Teilnehmerinnen im Voraus vorbereitet wurden⁸⁹ und als einzige Einzelleistung in die Evaluation der Regie einfließen.

Generell ist das Casting in Martorell ein sehr strukturiertes Casting, in dem das Zusammenkommen zwischen Regie und Teilnehmerinnen stark reglementiert ist und die unterschiedlichen Aufgaben und Prüfbereiche in ihrer zeitlichen Abfolge im Voraus detailgenau durchgeplant wurden. Nur selten lässt sich Raum für Improvisation und spontane Veränderungen finden.

⁸⁶ Wie eine Akteurin im Nachhinein erzählt, habe die Teilnahme eines Dokumentar- und Forschungsteams dem Projekt eine enorme Wichtigkeit verliehen. Mit einem Schlag sei ihr die Bekanntheit von La Fura dels Baus klar geworden – was zum einen dazu führte, unbedingt dabei sein zu wollen, zum anderen dieser Umstand gleichzeitig mehr Stress und Druck während des Castings provozierte.

⁸⁷ Gill Foreman. *A Practical Guide to Working in Theatre*. London: Methuen Drama, 2009. S. 32.

⁸⁸ Ebd., S. 51.

⁸⁹ La Fura hat den sechzehn Bewerberinnen im Voraus die Aufgabe erteilt, sich eine kurze Improvisation auszudenken, die der Gruppe während des Castings präsentiert werden soll.

Die Interaktion zwischen den Regisseuren und den Bewerberinnen sieht für gewöhnlich folgendermaßen aus: Die Regie erteilt die Aufgaben und erklärt, worauf es in den Übungen ankommt. Während einige dieser Übungen lediglich einmalig vorkommen, wiederholen sich andere im Lauf der drei Tage mehrmals – entweder im selben Ablauf oder in abgeänderter Form und mit zusätzlichen Herausforderungen. Die Teilnehmerinnen führen die Aufgaben aus. Die Regisseure beobachten sie, diskutieren leise unter sich und machen vereinzelt Notizen. Nach den Übungen findet für die Bewerberinnen kein Feedback statt; es gibt kaum Zeit für sie, Fragen zu stellen oder auf das IMPERIUM näher einzugehen. Die Kommunikation ist eher einseitig. Die Regisseure debattieren stets unter vier Augen und teilen ihre Modifikationen erst im Nachhinein mit. Die Bewerberinnen verlassen die Castingsstätte als erste, die Regisseure folgen meist Stunden später. Die Trennung zwischen Regie und Akteurinnen ist damit in diesem Abschnitt des Inszenierungsprozesses klar gegeben.

Des Weiteren spielen die Regisseure alle Konstellationsoptionen der sechzehn Teilnehmerinnen durch. Mal agiert die gesamte Gruppe, dann wiederum teilt sich diese in zwei, drei oder vier kleinere Gruppen auf. Es werden unterschiedliche Paare gebildet, die Teilnehmerinnen auf verschiedene Posten gesetzt oder dieselben Übungen in verschiedenen Kombinationen ausprobiert. Bis auf die Individualperformance am Ende des Tages agieren die Teilnehmerinnen in diesem Castingprozess nie völlig allein. Stets sind sie in einer kleinen oder großen Gruppe aktiv und interagieren konstant mit ihren Mitstreiterinnen.

Am Ende des Tages – nachdem die Bewerberinnen schon gegangen sind – setzen sich die Regisseure nochmals zusammen und gehen die Ereignisse des Castingtages durch. Sie besprechen die Leistungen und Fähigkeiten der einzelnen Teilnehmerinnen und analysieren deren Vorzüge und Nachteile. Sie schmieden neue Pläne für den nächsten Tag, kombinieren potenzielle Team-Konstellationen und verändern dabei ihre vorläufigen Entscheidungen kontinuierlich.

Während des gesamten Castingprozesses nutzen die Regisseure keine Aufzeichnungsgeräte. Sie stützen sich für das Auswahlverfahren allein auf ihre Erinnerung und kurzen Vermerke.

Anhand dieser Kurzdarstellung wird deutlich, dass der Castingprozess weitgehend von zwei Strängen bestimmt wird: zum einen von unterschiedlichen Übungen für die Akteurinnen und deren konstanter Wiederholung in unterschiedlichen Konstellationen, zum anderen von der Beobachtung und den Diskussionen der Regisseure über Entwicklung und Selektion der Teilnehmerinnen. Diese Punkte sollen nachstehend näher betrachtet werden.

Aktions- und Prüfbereiche

Der gesamte Castingprozess kann in seinem Verlauf in drei große Aktions- und Prüfbereiche für die Teilnehmerinnen eingeteilt werden: a) Spiele zur Erprobung von Basisfähigkeiten, wie Bewegung, Massenmobilisierung, Energieerzeugung und dem so genannten 360°-Panorama-Blick durch den Raum; b) Improvisationen von Kernaktionen des IMPERIUMS, um die Fähigkeit zur Grenzüberschreitung und Kooperation zu testen und einen Eindruck des Aggressionspotenzials zu bekommen und c) Präsentationen

von Einzelperformances zur besseren Einschätzung und Beurteilung der individuellen Kreativität einerseits, zur Gewinnung von Inspirationen für die Regie andererseits.

a) Spiele zur Erprobung von Basisfähigkeiten

Während des Castings finden mehrere Spiele zur Erprobung der Basisfähigkeiten statt, die für die *lenguaje furero*-Ästhetik von Bedeutung sind. Folgende fünf sind hierbei zentral:

„Täter/ Opfer“

Bei dem „Täter/ Opfer“-Spiel umschleichen sich die Teilnehmerinnen wie Katzen in einem vorgegebenen Aktionsfeld und versuchen, sich gegenseitig aus dem Hinterhalt zu „erstechen“. Um die Stiche sichtbar zu kennzeichnen, ziehen die Akteurinnen mit einem Stück Kreide Striche auf die Rücken ihrer Kolleginnen. Bei dieser Übung müssen sie zum einen darauf achten, nicht von hinten überrascht zu werden, zum anderen ist es wichtig, selbst in Aktion zu treten und die Gegner zu markieren und damit auszuschalten. Wie aus Gesprächen und Anweisungen der Regisseure deutlich wird, will La Fura dels Baus mit diesem Spiel insbesondere Schnelligkeit, Konzentration, die Wahrnehmung des Geschehens im gesamten Raum und die bewusste Bewegung der Teilnehmerinnen prüfen.

„Standbilder“

Als nächste Übung kreieren die Teilnehmerinnen „Standbilder“. Es werden zwei Gruppen gebildet. Während die eine Gruppe an der Reihe ist, sitzt die andere Gruppe als Publikum am Rand. Jede Gruppe wählt eine Anführerin, die die Choreographie aller anderen Teilnehmerinnen koordiniert. Ein Regisseur ruft Stichwörter wie Blume, Hühner, Flugzeug etc. in den Raum und die Akteurinnen stellen mit Hilfe von drei Baugerüsten dieses Bild innerhalb kurzer Zeit nach. Die Anführerin erteilt Befehle und leitet das Zusammenspiel der Gruppe. Die Teilnehmerinnen klettern an den Gerüsten hoch, schieben sie in bestimmte Positionen und verteilen sich in bestimmten Konstellationen auf den Gestellen. La Fura dels Baus geht es darum zu sehen, welche Akteurin sich als natürliche Führerin bewährt, wie die einzelnen in der Gruppe arbeiten und ob sie in der Lage sind, als Kollektiv eine Aufgabe in kürzester Zeit gemeinsam zu bewältigen.

„Tanzwettbewerb“

Als dritte Übung veranstalten sie einen „Tanzwettbewerb“, bei dem die Teilnehmerinnen einzeln auf einer kleinen Bühne zu Musik tanzen, während ihr jeweiliges Team sie anfeuert. Die Musik und der emotionale Ausdruck des Tanzes wechseln: Freude, Verführung, Hass, Erotik, das Böse. Zwei Tanzausschnitte werden jedoch besonders betont: „Ich bin die Beste!“ und „Die Verrückte“. Die Anweisung lautet bei beiden, aus sich heraus und bis zum Limit zu gehen, aber nicht den Blick in den Raum und zu den umstehenden Personen zu vergessen. Die Erklärungen der Regisseure lassen erkennen, dass es sich hierbei hauptsächlich um die Bühnenpräsenz geht. Sie wollen beobachten, welche von den Akteurinnen trotz ekstatischer Bewegungen den Fokus halten und das Umfeld kontrollieren kann.

„Katz und Maus“

In der nächsten Übung spielen die Bewerberinnen „Katz und Maus“. Es wird für jeden Durchlauf jeweils eine Akteurin ausgewählt, die die Rolle der „Maus“ übernimmt, der Rest der Gruppe spielt die „Katzen“. Auf Kommando der Regie müssen letztere die „Maus“ jagen. Die „Maus“ versucht, sich vor den „Katzen“ zu verstecken, sie durch Zickzacklauf auszutricksen etc. Die „Katzen“ wiederum jagen hinter ihr her, springen und greifen nach ihr. Die Aufmerksamkeit der Regie ist hier auf Schnelligkeit, Beweglichkeit und Flexibilität des Körpers in Bewegung gerichtet, auf das Bespielen des gesamten Raums, auf das Miteinander und die Kommunikation unter den Teilnehmerinnen im Aktionsraum.

„Tonnen“

Im letzten Spiel dirigieren jeweils zwei Bewerberinnen leere Öltonnen mit langen Stöcken durch die Halle und die „Zuschauermenge“ (die sich in diesem Fall aus den restlichen Teilnehmerinnen zusammensetzt). Die Stockträgerinnen müssen hierbei sowohl die Kontrolle über die Objekte als auch die Bewegung durch das Publikum behalten. Die Regie achtet darauf, wer die Geschicklichkeit zur Manövrierung der Gegenstände im Raum mitbringt, die körperliche Präsenz und den richtigen Grad an Zielstrebigkeit hat, um die Zuschauer in Bewegung zu bringen. Ziel ist es, die Zuschauer durch Blick und Bewegung zum Ausweichen zu zwingen.

Trotz ihres unterschiedlichen Aufbaus weisen diese fünf Spiele Parallelen zueinander auf. Zunächst geht es um eine kontrolliert dynamische Beweglichkeit. Die Akteurinnen werden getestet, inwiefern sie in der Lage sind, sich schnell durch den Raum zu bewegen und wie stark sie sich physisch verausgaben können, ohne den Überblick und die Kontrolle zu verlieren. Dann stehen Koordination und Integration der Einzelnen in der Gruppe im Fokus. Die Regie prüft, wie sich die einzelnen Akteurinnen in der Gruppe organisieren, wie sie sich gegenseitig antreiben und wer die Fähigkeit besitzt, eine Gruppe zu lenken. Die dritte zentrale Fertigkeit beschreibt das Energielevel und den Grad der Extrovertiertheit der Teilnehmerinnen. Die Regisseure beobachten, wie weit die Bewerberinnen in ihren Aktionen aus sich herausgehen, wie lange sie am Energiemaximum agieren und wie intensiv sie diese Energien hervorbringen und nach außen vermitteln können. Alle diese Spielsituationen überprüfen Basisgeschicklichkeiten, die Akteure für die *lenguaje furero*-Arbeit entweder mitbringen oder aber in der Lage sein müssen, diese im Zeitraum des Probenprozesses zu erlernen.

b) Improvisationen von Kernaktionen des IMPERIUMs

Der nächste große Prüfbereich des Castings sind Übungseinheiten, die sich direkt an der Inszenierung orientieren und Fragmente von IMPERIUM zur Basis haben. Die Regie wählt einzelne Aktionen des Skriptes aus (*Zähmungsszene, Kampf Goyas, Mutation* und *Hetzjagd*) und lässt diese im Castingprozess von den Teilnehmerinnen durchspielen.

„Zähmungsszene“ („*la domesticación física*“)

Für die „Zähmungsszene“ bilden sich drei Gruppen von jeweils fünf bzw. sechs Teilnehmerinnen, die sich aus unterschiedlichen Rollen zusammensetzen: einem „Tier“, zwei/ drei „Soldatinnen“ und zwei „Führerinnen“. Zentrales Thema ist die Gefangennahme und Zähmung des Tieres durch die Soldatinnen auf Befehl der Führerinnen. Die Methoden sind ihnen dabei freigestellt; sie erhalten Materialien (Seil, Wasser, Eimer), die benutzt werden können, aber nicht müssen. Die Teilnehmerinnen bereiten sich daraufhin in ihrer Gruppe vor und führen dann ihre Szene vor. Müller und Fusté achten insbesondere darauf, wer in der Lage ist, über die eigenen Grenzen hinauszugehen und ihre gewalttätigen Seiten hervorzukehren.

Am nächsten Tag kommentiert die Regie diese Improvisation und lässt sie wiederholen. Dieses Mal stellen sie bei einigen Gruppen die Rollenverteilung um, heben bestimmte Aktionen hervor und geben minimale Hilfestellungen. Sie verwenden im Vergleich zu anderen Übungen des Castings sehr viel Zeit auf diese Szenen – was darauf hindeutet, dass es sich um eine bedeutende Testimprovisation handelt.

„Kampf Goyas“ („*la lucha de Goya*“)

Für den finalen Zweikampf des IMPERIUMs – der sogenannte „Kampf Goyas“ – teilt die Regie die sechzehn Teilnehmerinnen in acht Paare auf. Aufgabe ist es, so unbeweglich wie möglich einander gegenüberzustehen und mit einem Plastikschaumstoffstock aufeinander einzuschlagen, bis die Kräfte nachlassen und man zu Boden sinkt. Diese Übung wird mehrmals und in unterschiedlichen Paar-Kombinationen wiederholt. Die Regisseure beobachten, welche Teilnehmerinnen Ausdauer haben, eine präzise Schlagtechnik besitzen und wer dieses Spiel über einen langen Zeitraum durchhalten kann.

„Mutation“ und „Hetzjagd“ („*mutación*“ und „*matanza*“)

Für die „Mutation“ und „Hetzjagd“ wird die Übung von „Katz und Maus“ erweitert. Die Teilnehmerinnen ziehen sich bis auf ihre Unterwäsche aus, tragen silberne Körperfarbe auf ihre Haut auf und jagen sich durch die Halle – so, wie es auch für die Inszenierung vorgesehen ist. Fangen sie einander, reißen sie sich auf den Boden und kämpfen. Zur Überprüfung der Schnelligkeit und Beweglichkeit, wie es bei „Katz und Maus“ der Fall war, geht mit dieser Erweiterung der Übung nun das Austesten der Schamgrenze der Teilnehmerinnen einher. Es geht um den Umgang der Teilnehmerinnen mit ihrem nackten Körper generell, ihren (verhaltenen oder offenen) Körperkontakt zueinander und nicht zuletzt um ihre nackten Körper in Bewegung.

Vergleicht man diese drei Beispiele miteinander, sticht die Ähnlichkeit der den Übungen zugrundeliegenden Themen ins Auge. Alle verwendeten Inszenierungsfragmente handeln von Gewalt, extremem Körpereinsatz, Machtaushandlungen, Über- und Unterordnungen und Kampfsituationen. In der Improvisation der „Hetzjagd“ werden diese Bereiche darüber hinaus um den Aspekt der Nacktheit ergänzt. Der Fokus der Castingaufgaben liegt somit auf zentralen, aber auch radikalen Bereichen der *lenguaje furero*. Die Regisseure berühren mit der spezifischen Zusammenstellung der Improvisationen die dominierenden Herausforderungen ihrer charakteristischen Theaterästhetik und die mit ihr einhergehenden

Aufgabenbereiche für die Akteure. Diese Castingaufgaben testen, wer von den Teilnehmerinnen relativ schnell über die Grenzen der Behaglichkeit schreitet und wer von ihnen ausdauernd und belastbar ist. Ähnlich der oben erwähnten Übungen sind auch hier die waltenden Kriterien Kraft, die Evokation der „inneren Monster“, Ausdauer und Hemmungslosigkeit.

c) Präsentation von Einzelperformances

Als letzter bedeutender Castingabschnitt sind die Einzelperformances der Teilnehmerinnen zu nennen. Bevor das Endcasting begonnen hat, hat die Regie schon im Voraus die drei Prophetinnenrollen der zweiten Szene („Aktivistin“, „Hedonistin“ und „konservativ-christliche Prophetin“) auf die sechzehn Teilnehmerinnen verteilt. Mit der Einladung zur zweiten Runde wurde den Bewerberinnen gleichzeitig die Aufgabe erteilt, eine kurze Einzelperformance zu der ihnen jeweils zugeteilten Rolle vorzubereiten.

An jedem der drei Castingtage finden drei bis sechs Individualperformances statt, die sich in Inhalt und Form stark unterscheiden. Einige Teilnehmerinnen bringen Requisiten und geschneiderte Kostüme mit und präsentieren komplexe Performances, die mehr als eine Viertelstunde dauern. Andere wiederum führen – knapp und ohne großen Aufwand – kurze Aktionen vor und konzentrieren sich allein auf das gesprochene Wort. Die Teilnehmerinnen tragen grundsätzlich einzeln und nacheinander vor. Die Performances werden von den Regisseuren nicht kommentiert.

Diese Präsentationen übernehmen im Inszenierungsprozess zweierlei Funktionen: Nicht nur erhalten die Regisseure einen besseren Eindruck der individuellen Stärken und ein Gefühl für die jeweilige (*furrischen*) Veranlagung der Bewerberinnen, sondern sie bekommen durch diese Darbietungen auch Inspirationen für die „Prophetinnenreden“ („*los discursos*“) der zweiten Szene, die zu diesem Zeitpunkt des Inszenierungsprozesses nur sehr vage ausgearbeitet sind und noch nicht in ihrer inszenatorischen Umsetzung feststehen. Die Aufführungen der Teilnehmerinnen geben Müller und Fusté kreativen Input und konkrete Ideen, wie diese Leerstellen im Skript gefüllt werden können.⁹⁰

Der Prozess des Auswahlverfahrens

Die unterschiedlichen Kriterien und Prüfbereiche, die obig aufgeführt sind, spiegeln sich nun auch in den Auswahldiskussionen der Regisseure über die Eignung der sechzehn Bewerberinnen als Akteurin einer *lenguaje furero*-Inszenierung wider und bestimmen weitgehend die Verhandlungsbasis, auf der die Entscheidung über Aufnahme und Ablehnung getroffen wird. Wie die Regisseure die Fertigkeiten der Teilnehmerinnen gegeneinander ermessen und beurteilen, welchen Dynamiken das Auswahlverfahren unterliegt, welches Kriterium oberste Priorität hat und welche weiteren Faktoren im Entscheidungsprozess eine Rolle spielen, soll nachfolgend beschrieben und analysiert werden.

⁹⁰ In der Tat übernimmt La Fura dels Baus mehrere Ideen der Akteurinnen in die Endfassung des Aktionskriptes, wie zum Beispiel Lauritas Improvisation mit einem Huhn und Verónicas Kostüm.

Das heikle Ermessen

„[M]istakes made at this stage will certainly affect the entire rehearsal period and fundamentally effect the production, so casting is a delicate matter for the director. The process involves the director asking him- or herself a series of questions and answering as honestly as possible.“⁹¹ Mit diesem Kommentar weist Regisseur John Perry auf die Signifikanz und zugleich das riskante Unternehmen des Selektionsprozesses von Schauspielern für eine Theater- bzw. Filmproduktion hin. Die Inszenierung steht und fällt mit der Zusammensetzung des Schauspielerteams; und eine falsche Besetzungsentscheidung kann unerfreuliche Folgen für den weiteren Inszenierungsprozess nach sich ziehen. Die Schauspieler sind im Zentrum des Geschehens und ihre Leistung steht oft im Lichte der Kritik. Perry betont, wie wichtig es daher für die Regie-Instanz sei, jede Castingentscheidung durch kritisches und unverblümtes Nachfragen genau zu überprüfen. Auch Frank Hauser und Russel Reich weisen auf diesen Aspekt hin, wenn sie schreiben:

Some say directing is 60 percent, others say 90 percent. Regardless, it's a lot. There is not a more important single decision you will make during the production than who you put into a role. [...] Director Ron Eyre once said when you place someone in a role, you are plugging in to his or her entire „life stream.“ As in a marriage, you are taking responsibility for living with that person's unique constellation of virtues and vices. Certain doors will be open, other will be tightly closed, and still other doors may open with a slight nudge. Learn as much as you can about what you're getting yourself into.⁹²

Die Auswahl verlangt also eine sorgfältige und ehrliche Beurteilung. Betrachtet man den Selektionsprozess von La Fura dels Baus, ist er *de facto* ein komplexes Verfahren, dem die Regie viel Aufmerksamkeit schenkt. Der Druck, der auf den Bewerberinnen während des gesamten Castings lastet, lastet jetzt auf der Regie bei der Entscheidung über die passenden Akteurinnen für ihre Inszenierung. „Do bear in mind,“ erläutert Lenore DeKoven in ihrem Buch *Changing Direction* „that auditions are an extremely stressful situation, both for the actor and for the director. The actor is thinking about advancing his/ her career which is a life-determining factor or perhaps paying his / her rent or even being able to eat that week. [...] The director is thinking about whether the right people can be found for the parts so that the carefully arrived at vision will be fulfilled successfully [...] or whether the critics, both journalist and self-styled, will embarrass or humiliate. It is, at best, a loaded situation.“⁹³

Die Regie von La Fura dels Baus ist sich über die Tragweite der Entscheidung bewusst und geht mit den Bewerberinnen hart ins Gericht. Wie in den vorausgegangenen Ausführungen hervorgehoben wurde, machen sich die beiden Regisseure während des Castingprozesses unentwegt Notizen. Sie stehen vor, während und nach den Improvisationen in konstantem Austausch miteinander und diskutieren in endlosen Debatten die Entwicklungsstufen und Fortschritte der einzelnen Bewerberinnen vor und nach dem jeweiligen Castingtag. Jeder Besetzungsvorschlag wird auf seine Vor- und Nachteile hin genauestens untersucht; nichts wird dem Zufall überlassen. Wer ist *wirklich* die Richtige für die *lenguaje furero*?

⁹¹ John Perry. *The Rehearsal handbook for actors and directors. A practical guide*. Ramsbury, Marlborough Wiltshire: The Crowood Press, 2001. S. 37.

⁹² Frank Hauser und Russell Reich. *Notes on Directing. 130 Lessons in Leadership from the Director's Chair*. New York: Walker and Company, 2003. S. 17.

⁹³ Lenore DeKoven. *Changing Direction: A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre*. Oxford: Focal Press, 2006. S. 91.

Diskretion und Geheimhaltung

Die Gespräche zwischen den Regisseuren über die Teambesetzung des IMPERIUMs finden für gewöhnlich in Geheimhaltung und hinter verschlossenen Türen statt – weit entfernt von den Ohren der Bewerberinnen selbst. „[Es] ist ein Vorgang von so ungeheurer Intimität und Abgeklärtheit, Anmaßung und Analyse in mehrfacher Hinsicht,“ schreibt Thomas Oberender über den Prozess des Auswählens und Besetzens von Schauspielern, „dass nichts geheimer und diskreter behandelt wird als eben diese Sitzungen der Schicksalssetzungen.“⁹⁴ Entsprechend ist auch bei La Fura dels Baus zu beobachten, dass bspw. Kommentare, welche die Regisseure über die Bewerberinnen während des Castings und in ihrer Anwesenheit verlauten lassen, nur unter großer Vorsicht artikuliert werden; stets mit gesenkter Stimme und großem Abstand diskutieren die Müller und Fusté die Entwicklung der sechzehn Teilnehmerinnen. Kommen die Bewerberinnen ihnen zu nahe, so dass Teile des Gesprächs vernehmbar sind, unterbrechen sie die Diskussion und nehmen sie zu einem späteren Zeitpunkt wieder auf.

Für gewöhnlich werden diese Sitzungen der Schicksalssetzungen jedoch auf Momente vertagt, in denen die Regie alleine ist und sich ungestört der Schauspieleranalyse widmen kann.

Erhöhte Komplexität, fliegende Wechsel

Da sich das Auswahlverfahren im Fall von IMPERIUM über mehrere Tage erstreckt, ist es besonders vielschichtig. Die Zeitspanne von drei aufeinanderfolgenden Tagen erlaubt den Regisseuren, die Bewerberinnen in einer prozessualen Entfaltung zu beobachten und anhand der verschiedenen Übungen und deren stetiger Wiederholung ihre Transformationsfähigkeit, ihre Fortschritte und auch Rückschritte in besonders eingehender Weise zu studieren und somit einen umfassenden Eindruck der Bewerberinnen zu gewinnen. Es kann über den ersten Eindruck hinausgegangen und zu tiefer liegenden Ebenen vorgestoßen werden – ein höchst produktiver Prozess also, in dem die Vielschichtigkeit der Bewerberinnen zu Tage treten kann.

Gleichzeitig bringt diese mehrtägige Dauer des Castings jedoch eine enorme Flut an Beobachtungen und Entdeckungen für die Regie mit sich. Über die Tage hinweg erhalten die Regisseure eine Vielzahl an Einsichten zur Arbeitsweise der einzelnen Teilnehmerinnen, die alle miteinander verglichen und abgewogen werden müssen. Die Suche nach den passenden Akteurinnen ist daher ein Verfahren, das sich in ständiger Bewegung befindet, was sich in den vielen Wechseln und Schwankungen der Regie-Vorschläge niederschlägt. Während die Regisseure am ersten Tag nach nur ein paar Übungen zu wissen meinen, wer von den Bewerberinnen mit großer Sicherheit in das Team aufgenommen werden wird, ändert sich diese Ansicht im Verlauf der nächsten beiden Tage. So heißt es zunächst von der Regie am Tag 1 des Castings:

Fusté: Das ist fantastisch. Mit den wenigen Übungen, die wir gemacht haben, sieht man schon ganz viele Sachen.

Müller: Bei den vier, die zum Schluss noch im Quadrat [Raum-Übung, Anm.] waren, wird es kaum was zu diskutieren geben. Die sind zu 75% drin.

Fusté: Wer sind die vier?

Müller: Marta, Montse, Florencia und Claudia.

Fusté: Ja, das sehe ich auch so. (FFTb vom 22.02.)

⁹⁴ Thomas Oberender. *Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird*. München: Carl Hanser Verlag, 2009. S. 144.

Am darauffolgenden Tag ist jedoch nur noch eine dieser vier Kandidatinnen auf ihrer Wunschliste ganz oben; die anderen drei sind in der Gunst gesunken. Und von diesen vier „75% sicheren“ Kandidatinnen schaffen es lediglich zwei in das Team von IMPERIUM.

Die Veränderungen im Auswahlverfahren sind also groß. Die Regie ändert ihre Meinung über die Besetzung quasi von Stunde zu Stunde. Teilnehmerinnen, die schon als fester Bestandteil des Teams galten, verlieren plötzlich bei bestimmten Aufgaben an Kraft und Intensität. Ihre Favoritin bspw. aus der ersten Runde des Castingprozesses – jene Akteurin, die den „Thron“ hatte und freundschaftlich „Apachenindianerin“ genannt wurde – entpuppt sich in der Endauswahl als eine große Enttäuschung. Zu Beginn noch geblendet von der Ausstrahlung und Energie der Bewerberin und überzeugt davon, dass sie es in das Endteam des IMPERIUMs schafft, muss die Regie sich nach und nach eingestehen, dass diese perfekte Fassade zu bröckeln beginnt. Es kommen nach und nach Makel zum Vorschein. Auf die Frage des Dokumentarfilmers Minetto, wieso die Topkandidatin so massiv in der Beurteilung der Regie abgestürzt sei, antwortet Fusté mit scharfer Zunge:

[S]he has this extreme power of “come and eat my pussy.” But it stops there. [E]ach time we have done the playing, she always jumps and does the same. No changes. Not even a slight change. And less light. Because the first time you see this: ‘WOW!’ The second is: ‘Ok.’ And the third: ‘Can you do something more?’ (FFTB 24.02.)

Hoffnungen, die die Regisseure in bestimmte Bewerberinnen gesetzt haben, konnten sich während des Castings nicht erfüllen. Unerwartete Wendungen in der Entwicklung der Teilnehmerinnen zwingen die Regisseure, ihre provisorischen Festlegungen zu überdenken und Ersatz für diejenigen zu finden, die sie als sicher in ihrem Team geglaubt haben.

Gleichzeitig gibt es im Verlauf des Prozesses auch jene Fälle, bei denen die Regisseure positiv überrascht werden. Teilnehmerinnen, die sich zu Anfang als schwierig und wenig kompatibel mit der *lenguaje furero* zeigen, entfalten sich sichtbar vielversprechend, holen auf und verdrängen schließlich andere Mitstreiterinnen vom „Thron“. So sagt Fusté bspw. am ersten Tag über Lola, dass sie „sehr, sehr weit entfernt und von einem anderen Planeten“ sei und kein Temperament („calor“) in sich trage. Dies ändert sich jedoch während der weiteren Castingtage und die Bewerberin entwickelt sich zu einer ihrer Favoritinnen. Sie kann sich in den unterschiedlichen Aufgaben behaupten und mit jeder Übung ein bisschen mehr von ihren Fertigkeiten preisgeben.

Die unterschiedlichen Fähigkeiten der Teilnehmerinnen, ihre Schwächen und Stärken, zeigen sich also im Verlauf des Castingprozesses. Einige wachsen über sich hinaus, andere fallen in ihrer Performance weit zurück. Andere hingegen zeigen sich in den drei Tagen durchwachsen; sie scheitern fatal in einigen Übungen, um am nächsten Tag in anderen Bereichen die Regisseure wieder überzeugen zu können. Es ist ein kontinuierliches Auf und Ab und für die Regie ein konstanter Prozess des Revidierens, Imaginierens, Eliminierens, Antizipierens und Kombinierens. Mit der mehrtägigen Dauer des Castings wächst nicht nur das Spektrum der möglichen Besetzungskonstellationen, sondern auch die Komplexität jedes Individuums. Der an sich schon schwierige Akt des Auswählens wird auf diese Weise um ein Vielfaches potenziert.

Stunden bevor das Casting offiziell beschlossen wird, kommt es zu einer für die Regie unerwarteten Situation, die ihren Abschlussplan durchkreuzt. In der letzten Individualperformance reflektiert die Teilnehmerin Verónica über die vergangenen drei Tage und fasst in einer ergreifenden Rede das Geschehen des Castingprozesses zusammen. Sie spricht über den Druck, den sich die Teilnehmerinnen ausgesetzt sehen und beglückwünscht die Mitstreiterinnen für ihren Mut und Einsatz. Was für eine große Herausforderung es sei, ständig gegen die eigene Angst ankämpfen und sie besiegen zu müssen! Sie schaut den Teilnehmerinnen direkt in die Augen und spricht: „Wisst ihr, was ich sehe, wenn ich Euch anschau? Ich sehe fünfzehn fantastische Mädels, die sich seit drei Tagen wie Löwen abrackern – mit allem, was ihnen zur Verfügung steht, mit Imagination, mit Schönheit. Und nur um eine Reise nach Peking zu bekommen? Habt ihr die Augen von Claudia gesehen? Habt ihr Marta beobachtet? Mit solchen Augen muss man nach Peking! Das Lachen von Valeria. Der Tanz von Laura! Halb nackt und in einem Käfig mit einem Huhn!! Warum? Für Geld? Wie viel ist es wirklich Wert, dass man sich hierher traut?“ Die Teilnehmerinnen lachen. Viele von ihnen haben Tränen in den Augen. Dann schreit Verónica auffordernd in die Runde, sich zu umarmen. Sie läuft auf die anderen zu. Diese springen von ihren Stühlen auf und fallen sich gegenseitig um den Hals.

Nach dieser Improvisation ist die Stimmung in der Halle sichtlich verändert. Die Bewerberinnen kommen nicht mehr zur Ruhe. Sie sind aufgewühlt und erschöpft zugleich. Ich beobachte, wie sie sich im hinteren Teil der Halle immer wieder gegenseitig umarmen. Viele wischen sich Tränen aus den Augen. Die Regie ist irritiert. Müller und Fusté bleiben auf ihren Stühlen sitzen und beobachten das Geschehen aus der Distanz. Mit diesem emotionalen Ausbruch der Teilnehmerinnen haben sie nicht gerechnet und sind unsicher, wie mit dieser Situation umgegangen werden soll. Die Regisseure diskutieren leise unter sich:

Fusté: Ich habe den Eindruck, dass das Casting jetzt vorbei ist. Ich weiß nicht... was sollen wir machen?

Müller: Ganz schön krass...

Fusté: Irgendwie schon. Es hat die Bewerberinnen ganz schön mitgenommen. Dieser Druck... Sie weinen alle. Das müssen sie auch. Sollen wir weitermachen? Oder eher nicht? Ich deute das als eine Art ‚release‘, ein Loslassen von all dem, was sie in den letzten Tagen ertragen mussten. Sollen wir sie nochmals rannehmen? Oder belassen wir es dabei?

Müller: Belassen wir es dabei?!

Fusté: Ich weiß nicht so recht.

Müller: Wir sind doch alle lebendig...

Fusté: Ich habe irgendwie das Gefühl, dass es hier zu Ende ist. Es reicht, oder?

Müller: Auf jeden Fall. Mit dem, was wir haben, treffen wir einfach die Entscheidung. Was meinst du?

Fusté: So machen wir es. Find ich gut.

Anstatt die Teilnehmerinnen weiter zu prüfen, nehmen sie den von der Improvisation initiierten Impuls auf und fügen sich. Sie beschließen das Casting, bedanken sich bei den Bewerberinnen und schicken sie nach Hause. Fusté ist zufrieden und meint zum Schluss: „Das, was wir erzeugt haben, beendet sich selbst. So soll es sein. Das heißt, dass das, was wir ihnen gegeben haben, lebendig ist. Das ist fantastisch.“

Das Auswahlgespräch: JA – VIELLEICHT – NEIN

Am Ende des Castingprozesses muss die Regie eine Auswahl treffen und eine Gruppe von acht Akteurinnen zusammenstellen, mit der sie den Probenprozess zwei Wochen später aufnehmen wird. Am letzten Abend des Castings, nachdem alle Bewerberinnen die Halle verlassen haben und sich nur noch die Regisseure, das Filmteam und ich in der Probenhalle von Martorell befinden, stehen die Regisseure an ihrem Regietisch und haben sechzehn Dokumente vor sich liegen, die den Namen und ein Foto der jeweiligen Kandidatin tragen. Müller und Fusté erstellen eine Tabelle mit der Gliederung „JA – VIELLEICHT – NEIN“ und beginnen ihre endgültige Selektion des IMPERIUM-Teams. Sie nehmen die Zettel, gehen sie einzeln nacheinander durch und verteilen sie auf die drei unterschiedlichen Positionen. Lediglich zwei platzieren die Regisseure mit Entschiedenheit in der ersten und ebenfalls zwei in der letzten Kategorie. Dreiviertel der Bewerberinnen

hingegen findet sich in der mittleren Kategorie des VIELLEICHT wieder. Aus den sechzehn Kandidatinnen haben sich also nur vier Teilnehmerinnen klar hervorgetan und beide Regisseure zur Aufnahme bzw. zur klaren Ablehnung bringen können. Der Rest der Bewerberinnen befindet sich noch zwischen den zwei Polen, im Dazwischen. Sie sind weder gut genug, um sich deutlich vom Durchschnitt abzusetzen, noch derart problematisch, um sofort zurückgewiesen zu werden und eine abschlägige Antwort zu erhalten.

Für die Auswahl dieser verbliebenen zwölf Bewerberinnen beginnt eine lange intensive Diskussionsitzung der Regisseure. Müller und Fusté schieben die einzelnen Zettel von einer Gruppe zur anderen oder legen sie zwischen die Kategorien – mal näher zur Mitte, mal in die Nähe des JAs oder des NEINs. Sie bewegen die Teilnehmerinnen vor und zurück, sind sich über die Zusammenstellung nicht immer einig. Ihre Auffassungen von den Fähigkeiten der Bewerberinnen und ihrer Platzierung fallen bisweilen auseinander.

Ein längerer Ausschnitt ihrer Abschlussdebatte demonstriert die besondere Dynamik:

Fusté: Àngela ist ein VIELLEICHT. Für dich.

Müller: Yes.

Fusté: Rachel NEIN, Victoria ist ein NEIN. Die hat kein Feuer. Viel zu beherrscht. Florencia vielleicht? Ja? Virginia? die kommt jetzt doch nicht rein? Verónica? Hier? Du würdest die heute hierhin stecken? Waaaas? Gador? Uff. Die hat ne Impro hingelegt, dass man wegrennen will. Valeria rein. Und sie? Laurita? (*Pause*) Ich würd' sie rein nehmen. Lola ist ein VIELLEICHT. Oder vielleicht auch Àngela. Sie ist näher dran als Àngela. Und was ist mit Marta? (*Pause*) Diana? Wo ist die? Ihre Impro war auch nicht so überzeugend, doch sie hatte ein paar echt gute Momente.

Müller: Ja.

Fusté: Sie gehört allerdings für mich zu denjenigen, mit denen wir arbeiten müssten. Rücken wir sie hierhin? Ja? Und Ainoha? So weit weg? Claudia? Sooooo weit vom JA entfernt??? Meine Güte. Laura hier. So, wir haben also vier, nein drei (*er lacht*) sicher. Also von denen hier... Claudia kommt raus. Ich glaub das nicht, die hatte den Platz sicher. Verrückt... Verónica?

Müller: Ja.

Fusté: Florencia?

Müller: So kommen wir wieder auf neun.

Fusté: Die Àngela, die ist zu kalt. Gador kommt nach oben, oder? Oder platzieren wir Lola dahin? Gador hat ne gute Stimme. Doch hier wird es viel Arbeit zu tun geben. Ungefähr die gleiche Arbeit wie mit Àngela, aber sie hat 'nen guten Körper. Kommt rein? Das Problem mit Lola ist, dass...

Müller: Was ist los mit Lola?

Fusté: Ich würd' vorher Gador auf ihren Platz setzen.

Müller: Weil sie ne Ratte ist?

Fusté: Aber Ratten bringen Leben rein, die haben was. Ok, was machen wir? Für die Rollen oben haben wir eine Option...

Müller: Gador und Florencia oder setzen wir Diana ein?

Fusté: Nee, oben sehe ich sie nicht. Die macht mich ein wenig wahnsinnig. Sie hat viel Ausdruck und irgendwie auch was Interessantes, wenn sie ein bisschen verrückter wird. Aber wenn wir nach zwei suchen, die... die konservativen Prophetinnen sind eigentlich sie und sie hier. Klar, mit denen muss man arbeiten. Aber sie sind intelligent. Man muss eben mit ihnen arbeiten. Basta. Sie sind eher Schauspielerinnen. Irgendwie fühlt es sich nicht gut an, Marta zu verlieren. Die würde uns ein bisschen Temperament reinbringen. Naja, das kann die hier auch. Das ist schon ok. Und Montse... scheiße, das passt mir ehrlich gesagt gar nicht, Claudia zu verlieren. Es stinkt mir. (*lange Pause*)

Müller: Die hier ist eine bessere Schauspielerin als die hier. Aber sie ist eine Schauspielerin des Stummfilms. Das passt mir nicht.

Fusté: Aber wenn wir nach einem Kontrast suchen und nach zwei Mädels, die man sich gerne anschaut, die zwei hier haben was von Imperium. Die hier wird uns kein Imperium geben. Wir müssen echt auch darauf achten, wer von denen Imperium in sich trägt. Die beiden hier auf jeden Fall. Aber wenn wir eher eine emotionale Komponente hier oben haben wollen... Was fehlt uns noch? Mit der hier muss man arbeiten, aber wir wissen schon, was wir machen. Laurita braucht viel Führung. Mit Valeria haben wir ein Mädels, das wir auf dem Boden einsetzen können und die uns hilft, die Sachen in Bewegung zu bekommen. Montse, der Schwan, hat Kraft, Eleganz, ist einfach gut. Mit dieser Zusammenstellung erfüllen wir auch die Bedingung, dass alle von denen gut aussehen. Jede auf ihre Weise. Das sind Mädels die man sich gern anschaut und sagt: Wow, das sind hübsche Mädels. Was uns hier allerdings fehlt, ist ein bisschen „Fleisch“.

Müller: und *furero* auch. Valeria ist ein bisschen *furero*, Montse weniger, Laura weniger (*ganz lange Pause*) und die hier, Verónica? Ist die schon in der Gruppe?

Fusté: Die könnte jemand sein, die... die wird gegen uns arbeiten. Die ist Anti-Autorität. Die wird uns herausfordern. Mir persönlich gefällt es nicht, eine dabei zu haben, die uns provoziert. Da fühle ich mich unwohl. Ich bevorzuge ein Mädels wie Àngela, die uns nicht ärgert und auch akzeptiert, was ich ihr sage. Aber für die Inszenierung kann sie uns in der Tat was Interessantes liefern.

Müller: Könnte die uns während der Tour in die Quere kommen?

Fusté: Eh, die ist eine von den Systemgegnern, aber von den richtigen.

Müller: Nee, das machen wir dann lieber nicht.

Fusté: Ok, mal schauen... Mädels, die uns keine Probleme bereiten werden... die anderen hier sind alle kein Problem. Ich glaub einfach, die hier wird uns irgendwie in die Quere kommen.

Müller: Aber gleichzeitig hat sie was.

Fusté: Jajaja, klar, total. Die ist nicht gehorsam. Aber ich glaub, ich kann jemanden ertragen, der nicht gehorsam ist.

Müller: Aber eins muss klar sein: Auch für sie muss die Inszenierung heilig sein!

Fusté: Ja, die ist kein Ego. Sie gehört zu denjenigen, die dir ne Flagge während der Pressekonferenz aufhängen... solche Sachen eben. Und sie gehört zu denjenigen, die dir sagen, was sie denken. Mit der ist es wie mit dem Clown, der dir dein Elend klagt. Aber mir gefällt ihre Erscheinung. Die macht ihren Mund auf und ich krieg Angst. Hier haben wir keine dabei, die Angst einjagt. Und wir brauchen Mädels, die was vor sich durch den Aktionsraum herschieben und die Leute [vor ihr ausweichen]. Die hat wirklich was „sub“, was „Undergroundmäßiges“. Ja, und, kommt sie rein?

Müller: Wenn sie uns nicht an den Karren pisst.

Fusté: Also, Jürgen, du, was meinst du? Ich weiß nicht. Ich glaub, sie könnte schon rebellisch sein. Diejenigen, die etwas älter sind, die werden uns nicht überrennen. Das machen die nicht.

Müller: Ok, und jetzt? Was ist jetzt?

Fusté: Jetzt vermiss ich hier diejenigen für die Bodenarbeit.

Müller: Wen setzen wir als Aktivistin ein? Valeria?

Fusté: Ja. Und zwei konservative Prophetinnen. Lola ist ne professionelle. Den emotionalen Bereich haben wir abgedeckt. Die hier ist etwas kälter. Die hier temperamentvoller, bei der weiß ich nicht, ob sie vielleicht in die Richtung gehen könnte. Mir fehlt jetzt ein starkes Mädels dort oben. Und ich weiß ehrlich gesagt nicht, ob dies Lola ist. Ainoha und Claudia sind für mich...

Müller: Ja, aber die sind nicht mehr dabei.

Fusté: Mh. In diesem Fall sehe ich Lola drin. So haben wir zwei Mädels, mit denen wir stemmen können, was wir wollen. Das einzige, was letztendlich passieren muss, ist, dass sie ein echter Köter wird. Am besten schicken wir 'n paar Polizisten bei ihr vorbei, damit sie sie ein paar mal kräftig zusammenschlagen, so dass sie wütend und zornig wird. Die hat einfach so einen französischen Schlag, darin ist sie großartig, aber ich weiß nicht... mir fehlt hier Gewicht. Beim Thema der Emotionen sind wir sehr auf Laurita angewiesen. Die wird dir „rural power“ geben. Das ist gut. Es kann sein, dass sie dich irgendwann zur Weißglut treibt. Aber sie wird dir keine Probleme bereiten. Die hier auch nicht, die auch nicht... (*lange Pause*). Irgendwie gibt es hier keine Mädels, die... es sind nicht genug Mädels... verstehst du... die müssen den Raum ausfüllen können. Laurita zum Beispiel sehe ich nicht den Raum mit ihrer Präsenz alleine füllen. Bei Verónica schon, die rockt das alleine. Laura auch, Valeria ebenso, Lola in gewisser Weise auch, Montse auch, Gador auch. Wir holen uns damit die Kraft und in gewisser Hinsicht zugleich das Gegenmittel. [...] Ich habe große Lust, mit Laura zu arbeiten. Bei Valeria können wir von ihrer Intelligenz profitieren. Montse ist einfach ein großartiger Mensch, die macht Spaß. Gador ist irgendwie 'ne gehässige Person, aber die muss man ein bisschen anstacheln... die wird das schon alles machen. Mit Florencia haben wir eine weitere Führerin in der Gruppe. Das ist nicht schlecht. Laurita hingegen ist eine Mitläuferin. Die hier auch. Verónica auch...wenn man ihr ihr Rebellentum lässt. Montse ist auch eher Mitläuferin, und Lola kann sowohl Führerin als auch Mitläuferin sein. Also, wir haben vier, die klar in die Richtung gehen: „Hey, hier befehl ich.“

Müller: Führerin, Führerin... (*er sortiert die Bewerberinnen*)

Fusté: Hör mal, können wir irgendwie das künstlerische Niveau heben? Von Gador erwart' ich eigentlich keine künstlerischen Höhenflüge. Verónica wird sie haben, aber die gehen kaum in unsere Richtung. Laurita versteht, was spektakulär ist, weil ihre Impros selbst spektakulär rüberkommen. Valeria hat es schon mehr drauf, worum es in der *lenguaje furero* geht. Laura versteht es wohl, aber hat eine total beherrschte Art an sich. Wenn wir Verónica die richtigen Bälle zuspiesen, dann kann sie sehr *furero* sein. Montse ist eher eitel und Lola ist von einem ganz anderen Stern. Mit anderen Worten: hier werden wir viel Arbeit auf der künstlerischen Ebene haben, ihnen zu zeigen, worum es geht. Aber zumindest haben sie alle ein bisschen was Furerisches. Hast du Lust mit denen zu arbeiten?

Müller: Ja. Es ist nur, dass Verónica... Wenn sie begreift, dass die Inszenierung wichtiger ist als gegen Autoritäten vorzugehen, dann ist alles bestens. Wenn nicht...

Fusté: Das Problem ist nur, wenn wir die nicht mit ins Boot holen, dann habe ich vor dem Publikum echt Angst. Ich befürchte, dass die Mädels im Publikum untergehen werden, dass das Publikum sie ratzfatz verschlingen wird. Mit Marta gewinnen wir zwar eine Stummfilmschauspielerin, aber sie hat gleichzeitig auch einen sehr starken Ausdruck. Das wiederum haben wir auch mit ihr hier. Ich habe Angst davor, Laura zu verlieren. Mit ihr haben wir eine Alliierte in der Gruppe. Und das ist wichtig, oder? Ich will die Alliierte nicht verlieren. Ich würde es mit denen hier riskieren. Lola, Laura und Valeria... die haben nicht sonderlich viel Kraft, aber sie haben Hirn. Laurita wird das machen, was wir von ihr verlangen. Montse ebenso. Aber bei denen hier müssen wir zupacken. Mit anderen wirst du keine Lust haben zu

arbeiten und sie werden dir auf der Nase herumtanzen. Das einzige, was ich von Lola verlangen würde, ist, dass sie ihre Haarfrisur ändert. [...] (FTB vom 24.02.)

Dieses Abschlussgespräch der Regisseure ist ein ständiges Aushandeln über die Besetzung der Akteurinnen. Es wird hier ein Vorgang sichtbar, den Thomas Oberender als eine „chemische Analyse zweifacher Art“ beschreibt:

Zum einen wird die Figur des Textes untersucht: Wie alt ist sie, welche Herkunft, welchen Status und welches Charakterprofil besitzt sie, und welche Bedeutung kommt ihr innerhalb des Stückes zu? Und hiernach werden die Persönlichkeiten der Schauspieler durchleuchtet: Welche Seite an ihm oder ihr passt zur Figur? Was geschieht mit der Rolle und ihrer Funktion im Zusammenspiel mit anderen Figuren, wenn dieser oder jener Mensch sie verkörpert? Um abzuwägen, wie der jeweilige Schauspieler den Charakter seiner Figur prägen wird, kommt bei diesem Geheimtreffen [der Regisseure, Dramaturgen und Intendanten, Anm. S.K.] alles zur Sprache und in Betracht, was er je offenbarte – nicht nur als Schauspieler, sondern als Mitmensch in der Kantine, als Bekannter aus gemeinsamen Stunden, mit unbarmherzigem Blick auf sein Aussehen, sein psychologisches Profil, seinen sozialen Status und sein Spielverhalten. Nach all diesem Wissbaren richtet sich die Beurteilung des durch ihn Spielbaren.⁹⁵

Dieser Beschreibung Oberenders sehr ähnlich, wägen Müller und Fusté die Vor- und Nachteile der Bewerberinnen in ihrem Auswahlgespräch aufs Genaueste ab und versuchen, sich die unterschiedlichen Kandidatinnen in spezifischen Kontexten des IMPERIUMS konkret vorzustellen. Müller und Fusté jonglieren mit den einzelnen Teilnehmerinnen, mit ihrem Aussehen und ihren Fertigkeiten. Sie sind in ihrer Kritik offen, lassen freundliche und weniger freundliche Kommentare fallen, gehen auf kritische Konstellationen ein, suchen gemeinsam nach Lösungen für Kandidatinnen, die sich als Kompromiss herausstellen könnten. Nach und nach engen sie die Auswahl der sechzehn Bewerberinnen ein und stellen Gruppen von acht Akteurinnen zusammen. Bei der provisorischen Konstellation verweilen sie und überlegen genau, welche Dynamik sich in der jeweiligen Zusammenstellung als endgültige Besetzung ergeben würde.

Die furerischen Kriterien: Vom Feuer bis zur sozialen Kompetenz

Welche Auswahlkriterien für die Teilnahme an einer *lenguaje furero*-Inszenierung dominant sind, lassen sich anhand des Abschlussgesprächs der Regisseure deutlich erkennen. Müller und Fusté führen etliche Attribute an, nach denen die Bewerberinnen charakterisiert und eingeordnet werden. Zum einen treten hier viele der von La Fura dels Baus gesuchten Fähigkeiten nochmals auf, die schon in der Analyse der unterschiedlichen Übungen sichtbar geworden sind, zum anderen lassen sich Nuancen von diesen und ferner gänzlich neue Kriterien finden. Diese sechs verschiedenen Kategorien sollen nachstehend zusammengefasst werden.

Leidenschaft und hitziges Temperament

Zentraler Grund für das klare Ausscheiden der zwei Kandidatinnen, die die Regie mit Bestimmtheit der Kategorie NEIN zuordnet, ist ihr stark vom Sprechtheater geprägter Schauspielgestus. Sie werden rigoros unter die Kategorie „teatro antiguo madrileño“ (das „antike Theater Madrids“) eingestuft, womit La Fura dels Baus sich auf die Dominanz psychologischer Theaterarbeit bezieht, bei der der Text und die innere Entwicklung einer Rolle/ Figur im Vordergrund stehen und die theatralische Darstellung sowie die Fiktion

⁹⁵ Thomas Oberender. *Leben auf Probe.*, S. 142.

über dem gegenwärtigen Vollzug einer Aktion dominieren – ein Theater, von dem sich La Fura dels Baus dezidiert absetzen möchte. Über die drei Tage des Castings lassen die Regisseure Kommentare verlauten, in denen sie den scheuen, in sich gekehrten Schauspielstil der beiden Bewerberinnen kritisieren: „Wo verdammt noch mal ist bei all dem die Leidenschaft?“ fragen sie sich zu Beginn des Castings. Und auch zum Schluss in der Endauswahl bemängeln die Regisseure, dass diese Bewerberinnen stets noch zu introvertiert, zu kalt und zu wenig physisch seien: „Hier ist kein Feuer. Sie sind viel zu beherrscht. [...] Sie sind mir zu kalt.“ Den Teilnehmerinnen fehle nicht nur die Fähigkeit loszulassen, aus sich herauszugehen und mit den in der Gruppe hervorgekehrten Energien frei zu experimentieren, sondern sie hätten auch zu wenig Mut, die „dunklen Seite“ zu betreten. In ihrem Auftreten seien sie auch nach drei Tagen noch zu reserviert und distanziert.⁹⁶

Die Regie sucht jedoch das genaue Gegenteil. Für die *lenguaje furero* benötigen sie Akteurinnen mit „calor“, mit einem aufbrausenden, extrovertierten Wesen, das Raum einnimmt: „In der *lenguaje furero* ist es sehr wichtig, dass die Akteure aus sich herausgehen. [...] Wir suchen Leute, die den Raum ausfüllen können.“⁹⁷ Sie trachten nach „feurigen“ Schauspielerinnen, die ungestüme Aktionen und Emotionen jeglicher Art nach außen tragen („Wenn gebissen werden muss, beißt sie zu. Wenn geschlagen werden muss, schlägt sie zu“), die etwas Bissiges, Aggressives in sich hat („mal bicho“) und die Motivation zeigt, sich auf das Spiel der *lenguaje furero* voll und ganz (mit „corazón“) einzulassen. Diejenigen Bewerberinnen, die dieses Temperament und diese Leidenschaft nicht hervorkehren können, werden von den Regisseuren unverzüglich aussortiert.⁹⁸

Persönliche Präferenzen und hierarchische Anpassung

Neben dem „Feuer“ ist die zwischenmenschliche Interaktion ein weiteres ausschlaggebendes Kriterium, das in die Bewertung der Teilnehmerinnen einfließt und über ihre Aufnahme bzw. Ablehnung mitbestimmt. Gill Foreman macht auf diesen äusserst wichtigen Punkt aufmerksam, in dem sie schreibt „The director’s objectives in auditioning and casting is not just to get the right actor for the part, but to find the actors that *they can work with, who take directions* [Herv. S.K.], have something to contribute [...]“⁹⁹ In diesem Sinne fragen sich die Regisseure von La Fura einerseits, mit wem sie persönlich zusammenarbeiten möchten und den weiteren Inszenierungsprozess bestreiten wollen; andererseits diskutieren sie die soziale Gemeinschaft

⁹⁶ Vgl. folgende Aussagen: „Ich werde ihr sagen, dass wir endlich die dunkle Seite in ihr sehen wollen.“ „Sie ist gut in dem, was sie kann, aber sie ist einfach kein Fiesling. [...] Wenn sie nicht bald entdeckt, dass sie auch eine Hurentochter sein kann, dann... ich glaub’, die hat es gerade nicht in sich.“ „An Angela zweifele ich sehr. Sie ist eine zu gute Person. Sie ist einfach nicht fies genug. Ich weiß nicht, ob sie eine dunkle Seite hat.“ „Das sind Leute, bei denen sehr subtile Prozesse ablaufen, und die mehr als eine halbe Stunde brauchen, bis irgendetwas passiert. Solche können hier nicht mitmachen.“

⁹⁷ Interview mit Lluís Fusté 2006.

⁹⁸ Beide Schauspielerinnen, die von der Regie resolut aus der Inszenierung ausgeschlossen werden, haben darüber hinaus einen nordeuropäischen Hintergrund gemein (England und Frankreich). Dies mag reiner Zufall sein, doch angesichts der Tatsache, dass sich in der endgültigen Gruppenzusammenstellung ausschließlich Akteurinnen aus Spanien und Argentinien wiederfinden – obgleich auch ein Casting in Nordeuropa stattgefunden hat – drängt sich die Frage nach der Bevorzugung von Akteurinnen mit südländischer Herkunft für die *lenguaje furero* geradezu auf. Die Regie lehnt Schauspieler aus den nordeuropäischen Ländern nicht kategorisch ab, sondern im Verlauf des Auswahlprozesses ergibt es sich, dass diese aus Nordeuropa stammenden Schauspielerinnen im Vergleich zu ihren Mitstreiterinnen sich, wie man der Argumentation der Regie in ihren Diskussionen folgen kann, aufgrund ihrer kalten, emotionslosen und zurückhaltenden Art nicht durchsetzen können. Die Regisseure halten jedoch Ausschau nach extrovertierten Teilnehmerinnen – und dieser Typ Akteur lässt sich offensichtlich eher im Süden finden. (Womit sich in gewisser Hinsicht das Stereotyp des kalten, introvertierten Nordeuropäers gegenüber dem temperamentvollen Südländer bestätigt sieht.)

⁹⁹ Gill Foreman. *A Practical Guide to Working in Theatre*. London: Methuen Drama, 2009. S. 33.

innerhalb der Akteurinnen-Gruppe und versuchen einzuschätzen, welche Kandidatinnen miteinander kooperieren können, welche Konstellation ein funktionierendes Kollektiv für die Inszenierung ergibt.

Auf der ersten Ebene wägen Müller und Fusté ihre persönlichen Präferenzen ab. Die persönliche Verbindung, die die Regisseure zu den Bewerberinnen verspüren, ist fraglos eine Komponente in ihrer Auswahl. Sie fragen sich immer wieder gegenseitig, ob sie mit den Akteurinnen arbeiten wollen, die sie provisorisch als Gruppe zusammenstellen. Sie halten Ausschau nach Bewerberinnen, die sie für großartige Menschen halten und mit denen es Spaß machen wird, den Probenprozess zu bestreiten. Sie diskutieren jedoch nicht nur, wer ihnen sympathisch ist, sondern erörtern ebenfalls wer vermeintlich charakterlich ‚schwierig‘ sein und sich daher ihrem Arbeitsstil entgegenstellen könnte. Sie wägen ab, welche der Bewerberinnen sich ihren Regeln des Probenprozesses unterordnen und auf die Regie wenig Druck ausüben wird. Sie gehen die Bewerbungszettel durch und suchen nach Teilnehmerinnen, die keine Probleme bereiten werden. Sie gehen die Teilnehmerinnen nach ihrer Folgsamkeit durch und versuchen, ein Team zusammenzustellen, das für die Regie auf sozialer Ebene wenige Probleme bereiten wird. Sie sind darauf bedacht, Kandidatinnen zu wählen, die kaum Reibungsfläche bieten, bei Konfrontationen eher nachgeben, sich der Hierarchie der Gruppe bewusst sind und diese respektieren. Bei einigen haben sie Zweifel, sind sich über ihren Kooperationswillen nicht im Klaren und fragen sich, inwiefern man ihnen vertrauen könne.

Der individuelle künstlerische Gewinn

Verfolgt man allerdings die komplette Argumentation der Regisseure ist festzustellen, dass ihre persönlichen Vorlieben und der Aspekt der Unterordnung zwar präsent, jedoch nicht über alles andere dominierende Kriterien sind, die über die Aufnahme der Bewerberinnen bestimmen. Der künstlerische Beitrag zur Inszenierung der jeweiligen Teilnehmerin wiegt in diesem Kontext sehr viel mehr. Die Regisseure kommen immer wieder auf die Frage nach dem Potenzial der Teilnehmerinnen zurück und verhandeln neben den Sympathien, der Loyalität und Teamfähigkeit der Bewerberinnen ihren spezifischen künstlerischen Beitrag zum IMPERIUM. Die Regisseure stellen die jeweilige Person als Privatperson, im Sinne ihrer charakterlichen Eigenschaften, den Inszenierungsbedürfnissen, also ihrer künstlerischen Fähigkeiten gegenüber und ermessen den Grad der Vorteile, die die Person im Fall einer Aufnahme für die Inszenierung mitbringen würde. Dies geschieht sowohl mit denjenigen, die sie sympathisch finden, als auch mit denjenigen, die ihnen menschlich nicht zusagen. So entscheiden sich die Regisseure bspw. gegen Bewerberinnen, mit denen sie sich eine Zusammenarbeit auf persönlicher Ebene sehr gut vorstellen können, bei denen sie jedoch wenige Fähigkeiten entdecken, die für die *lenguaje furero* Inszenierung von Bedeutung sind. Beide Regisseure wissen, dass manche Bewerberinnen für ihr Vorhaben der *lenguaje furero* nicht gut genug sind und sie sich trotz der persönlichen Verbindung, die sie zu den Bewerberinnen verspüren, verabschieden müssen. Doch diese Entscheidung fällt ihnen nicht leicht.

Andererseits ziehen die Regisseure Kandidatinnen in die engere Auswahl, bei denen sie soziale Defizite und eine problematische Persönlichkeitsstruktur aufspüren, die aber Eigenschaften und Befähigungen mitbringen, die sich für IMPERIUM als sehr nutzbar herausstellen. So sagt Fusté bspw. bei der Durchsicht

der Bewerberinnen über die Teilnehmerin Ainoha, dass ihm etwas an dieser Person nicht gefallen, er sie aber dennoch als zentrale Akteurin in der Inszenierung einsetzen würde: „Es gibt etwas an Ainoha, was mir nicht gefällt, dennoch sind für mich die beiden „Türme“¹⁰⁰ sie und Verónica hier.“ Eine andere Teilnehmerin verleitet ihn zu der Prognose, dass sie ihnen irgendwann im Lauf des Prozesses die Augen auskratzen werde; viel wichtiger sei jedoch die Tatsache, dass sie während der Aufführung „power“ habe. Und wieder über eine andere Teilnehmerin stellt er fest, dass sie die Regie zwar sehr herausfordern würde, da sie „eine von den Autoritätsgegnern“ sei, doch der Inszenierung fraglos etwas sehr Interessantes liefern könnte. Der Regisseur klassifiziert diese Bewerberinnen also als Personen, mit denen die Regie aller Wahrscheinlichkeit nach zu einem bestimmten Zeitpunkt des Probenprozesses Probleme haben wird. Besonders die letztgenannte Bewerberin, Verónica, stuft er als besonders schwierige Kandidatin ein, die sich im Prozess gegen die Regie auflehnen und sie durch ihre antiautoritäre Haltung in ihrer Arbeitsweise herausfordern wird – eine Situation, der sich Fusté nicht unbedingt gewachsen sieht. Trotz der Probleme und Komplikationen, die im Fall einer Aufnahme dieser Bewerberinnen auf die Regie möglicherweise zukommen, wägt sie den künstlerischen Gewinn ab, den sie durch die Besetzung dieser Teilnehmerinnen für IMPERIUM erzielen kann. Sie sieht in ihnen „Fura“-Potenziale, die diese zwischenmenschlichen Unstimmigkeiten in den Hintergrund rücken. Trotz des Rebellentums erkennt die Regie, dass diese Kandidatin nicht nur etwas mit sich bringt, das für die Inszenierung von großem Wert sein kann, sondern dass die Teilnehmerin in der Lage ist, sich mit der richtigen Anleitung der Regie die *lenguaje furero* einzuverleiben.

Die Regisseure sind sich einerseits über das Wagnis bewusst, dass diese Personen auf der Ebene der Zusammenarbeit mit sich bringen, andererseits besinnen sie sich auf die individuellen Stärken der Bewerberinnen und erkennen, dass sie sich als Akteurin der *lenguaje furero* gut anpassen können. Die Zweifel hinsichtlich ihrer sozialen Kompetenz werden ihrem Nutzen für die Inszenierung gegenübergestellt und gegeneinander abgewogen. La Fura dels Baus findet sich hiermit in einem Dilemma wieder, das in einem Auswahlprozess von Schauspielern im Theater häufig auftritt. Auch andere Theaterpraktiker sehen sich mit diesen Schwierigkeiten und Zweifeln konfrontiert. John Perry stellt sich dem Problem:

Will the actor fit in with / enhance the company style, working methods and the production team? The importance of this depends on circumstance, since it's not necessary to like the people you work with. However, if the company is going to spend six months touring in a van, if the theme is personal or intimate, if ensemble work is required, or if the company must devise the show, then compatibility is an important consideration.¹⁰¹

Die Frage nach der sozialen Kompatibilität der einzelnen Bewerber in der für die Inszenierung zusammenkommenden Gruppe wird auch hier der Frage nach dem künstlerischen Beitrag gegenübergestellt, den der Bewerber zur Inszenierung hinzufügt. Die Regisseure von La Fura dels Baus bewerten in diesem Konflikt fast immer den Nutzen einer Akteurin für die Inszenierung höher als persönliche Sympathien und

¹⁰⁰ Die Regie kategorisiert die Akteurinnen nach Schachfiguren, daher auch die Bezeichnung „Türme“, vgl. die Endauswahl auf S. 63.

¹⁰¹ John Perry. *The Rehearsal handbook for actors and directors. A practical guide*. Ramsbury, Marlborough Wiltshire: The Crowood Press, 2001. S. 38.

soziale Unstimmigkeiten. Trotz der persönlichen Bedenken der Regie hinsichtlich ihrer sozialen Kompetenz werden die Akteurinnen in die Gruppe aufgenommen.¹⁰²

Soziale Interaktionskompetenz: Führerin und Mitläuferin

Auf der zweiten Ebene des Kriteriums der sozialen Interaktion diskutieren die Regisseure nicht die direkte Verbindung zwischen ihnen und den Teilnehmerinnen, sondern begutachten die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Bewerberinnen innerhalb der Gruppe. Müller erläutert den Kern des Castingverfahrens wie folgt:

Die Form des Castings, wie wir sie in den letzten drei Tagen geführt haben, ist im Rahmen der Fura-Arbeit zwar nicht ungewöhnlich, aber im Kontext von Theatercastings recht unkonventionell. Wir bilden Gruppen und lassen sie die Wettkampf-Atmosphäre hautnah erleben. Es geht nicht um das Darstellen im Sinne des Sprechtheaters auf einer Bühne. Die Teilnehmerinnen müssen sich schon in Gruppen behaupten können. Wir als Regisseure müssen sehen, wie sie aufeinander reagieren, wie sie miteinander umgehen und Probleme innerhalb der Gruppe lösen. Zwischen einigen stimmt die Chemie, bei anderen sieht man schon die Probleme auf einen zukommen.

Die Gemeinschaft der Gruppe ist zentral für die Inszenierungen von La Fura dels Baus. Entsprechend achtet die Regie im Casting insbesondere darauf, inwiefern die Teilnehmerinnen aufeinander eingehen können, welche Konstellationen sich als harmonisch herausstellen, zwischen welchen Bewerberinnen die Verbindung stimmt und welche Bewerberinnen hingegen aus der Reihe fallen, sich nicht in die Gruppe integrieren können und kaum Anschluss zu den anderen Mitstreiterinnen finden.

Wie im oben genannten Beispiel verhandeln auch hier die Regisseure zwei unterschiedliche Ebenen. Die Überprüfung der Gruppenkompatibilität geschieht zum einen hinsichtlich der sozialen Interaktionsfähigkeit der Bewerberinnen als „gewöhnliche“ Personen, die miteinander auf den Theaterproben und der folgenden Welttournee arbeiten müssen, und zum anderen im Hinblick auf die künstlerische Interaktion als IMPERIUM-Cast in ihren jeweiligen zentralen Rollen von „Prophetinnen“ und „Anhängerrinnen“ der Inszenierung. Es geht den Regisseuren nicht darum, eine „Gruppe von Freundinnen“ zusammenzustellen, wie Müller anmerkt. Um die zentralen Rollen des IMPERIUMs zu besetzen, fragen sich die Regisseure vielmehr, wer von den Teilnehmerinnen eine Anführerin und wer eher eine Mitläuferin ist, und differenzieren die sechzehn Bewerberinnen nach diesen beiden Kategorien. Sie benötigen für IMPERIUM Akteurinnen, die führen können, und Akteurinnen, die folgen können. Die Dynamik der Inszenierung baut weitgehend auf dieser hierarchischen Gliederung der Gruppe auf.

Jedoch suchen Müller und Fusté keineswegs nur nach Schauspielerinnen, die das Talent und die Fähigkeit besitzen, sich in eine dominante „Prophetin“ oder untertänige „Anhängerrin“ zu verwandeln, sondern sie suchen nach Kandidatinnen, die diese Charaktereigenschaft schon in ihrer Person mitbringen, die als Menschen tendenziell diesen oder jenen Wesenszug darbieten. Beide Ebenen fallen somit bei diesem Auswahlkriterium zusammen, und die Grenzen zwischen den konkreten Anforderungen für die künstlerische Inszenierung und einem bestimmten sozialen Interaktionsmuster innerhalb der Gruppe verschwimmen.

¹⁰² Eine dieser Bewerberinnen gehört zu jenen zwei Akteurinnen, denen nach der Hälfte der Probenzeit gekündigt wird – und zwar aufgrund ihrer sozialen Inkompetenz. Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 141ff.

Auffassungsgabe und Lernfähigkeit

Ein weiteres wichtiges Auswahlkriterium, das sich in der Analyse der Abschlussdiskussion der Regie finden lässt, ist die Lernfähigkeit und Aufnahmefähigkeit der *lenguaje furero*. Angesichts der Tatsache, dass viele der Bewerberinnen eine klassische Schauspielausbildung absolviert haben und weitgehend im traditionellen Theaterrahmen tätig waren – darüber hinaus bis auf eine keine von ihnen jemals für La Fura dels Baus gearbeitet hat –, ist für den Großteil der Teilnehmerinnen die *furero*-Arbeitsweise neu und unbekannt. Die Regisseure können also während des Castings nicht nach erfahrenen Akteurinnen Ausschau halten und zwischen „gemachten“ *fureros* auswählen, sondern sie müssen in der Auswahl darauf achten, wer sich von den Teilnehmerinnen in den drei Tagen weiterentwickelt hat und das Potenzial besitzt, sich während der nächsten Wochen des Probenprozesses zu einer *Fura*-Akteurin zu entfalten. In ihrer Diskussion fragen sich die Regisseure von La Fura dels Baus entsprechend, inwiefern die jeweiligen Bewerberinnen mit dem „*rollo furero*“ in Verbindung stehen. Die Regisseure überprüfen die Teilnehmerinnen auf ihren Grad des Verständnisses der *lenguaje furero*. Sie charakterisieren die Bewerberinnen nach ihrem Gespür, wer von ihnen ihre Theatersprache in sich trägt, wer sie zumindest theoretisch versteht und wer von den Teilnehmerinnen die Vision dieses speziellen Theaters in Zukunft mit den richtigen Probenmaßnahmen und Instruktionen realisieren kann. Ihre Lern- und Auffassungsfähigkeit für diejenigen Aspekte, die die *lenguaje furero* ausmachen, werden zu einem zentralen Auswahlkriterium.

Äußeres Erscheinungsbild

Ein weiteres Kriterium, das in allen Gesprächen der Regisseure auftaucht, ist das äußere Erscheinungsbild der Teilnehmerinnen. Es zieht sich wie ein roter Faden durch ihre gesamten Diskussionen, ist aber kein ausschlaggebendes Kriterium, nach dem konkret geprüft wird, sondern stellt vielmehr einen zusätzlichen, in unklaren Fällen zur Entscheidung beitragenden Aspekt dar. Lediglich in einem Fall ist das Kriterium „Aussehen“ dominant und die außergewöhnliche Attraktivität der Bewerberin bestimmt maßgeblich über ihre Aufnahme ins Team – obgleich sie sich in den anderen Prüfbereichen nicht sonderlich behaupten kann. Während Müller seine Bedenken äußert, dass Laurita zwar sehr sexy, ansonsten jedoch eher alltäglich und nichtssagend („*muy plana y gris*“) sei, besteht Fusté darauf, dass sie dennoch ins Team aufgenommen werden soll – gerade wegen ihres Aussehens: „Ich glaube, Laurita muss mit rein. Sie sieht super aus. Sie ist ein Mädel, das man sich von oben bis unten anschaut.“¹⁰³

Generell betrachten die Regisseure die Bewerberinnen in ihrer physischen Gesamterscheinung, gehen auf den Körperbau ein, kategorisieren sie als attraktiv oder weniger anziehend und schauen, wer von den Bewerberinnen aufgrund ihres Äußeren Aufmerksamkeit beim Publikum erregen könnte. Hierbei gilt nicht nur das typisch erotische Erscheinungsbild, sondern Müller und Fusté suchen auch nach Bewerberinnen, die von ihrer äußeren Erscheinung einen interessanten Aspekt zur Inszenierung beitragen. „Sie sieht extrem verbraucht aus, aber Verónica hat Kraft“, meint Fusté zu seinem Kollegen. „Mir gefällt ihre Erscheinung. Sie macht ihren Mund auf und ich krieg’ Angst. Hier haben wir sonst keine dabei, die Angst einjagt. Wir

¹⁰³ Auch diese Bewerberin zählt zu jenen Teilnehmerinnen, die zu einem späteren Zeitpunkt von der Regie entlassen werden. Ihr gutes Aussehen reicht nicht aus, die Defizite in der Umsetzung der *lenguaje furero* wettzumachen. Vgl. S. 141 ff.

brauchen unbedingt Mädels, die etwas vor sich durch den Aktionsraum herschieben und die Zuschauer Angst bekommen und vor ihr ausweichen.“ Bei anderen Teilnehmerinnen ist ihr durchschnittliches Äußeres ausschlaggebend dafür, dass sie nicht weiter in Erwägung gezogen werden. Die Regisseure zweifeln am Grad ihrer Attraktivität: „Meiner Meinung nach schaust du dir die hier nicht so richtig an.“ Stehen die Regisseure zwischen zwei Bewerberinnen und erkennen, dass ihnen bei beiden Teilnehmerinnen das gleiche Engagement an Probenarbeit bevorsteht, vergleichen sie das Äußere der Bewerberinnen und entscheiden sich für diejenige, die den besseren Körperbau hat: „Mit ihr werden wir den selben Arbeitsaufwand haben wie mit ihr hier, aber sie hat definitiv einen schöneren Körper.“

La Fura dels Baus sucht nach keinem einheitlichen Schönheitsideal, sondern wählt die Akteurinnen nach individuellen Aspekten aus. Die Regisseure bevorzugen weder das eine noch das andere Erscheinungsbild, was sich daran zeigt, dass sich keine einheitlichen Merkmale bei den acht ausgewählten Bewerberinnen erkennen lassen. Die Finalistinnen sind in ihrem Aussehen vollkommen unterschiedlich: von groß bis klein, von blond bis schwarz-, rot- oder braun. Ihr Haar ist lockig, kurz oder lang. Ihr Körperbau ist auf der einen Seite muskulös und stämmig, auf der anderen Seite zierlich und dünn. Was sie jedoch als Gemeinsamkeit aufweisen, ist ein sportliches, durchtrainiertes Auftreten; ohne Ausnahme haben sie alle eine gute Kondition, sind gelenkig und kraftvoll.

Allerdings ist abschließend zu bemerken, dass, obwohl die Regie das Kriterium Aussehen nicht als oberste Priorität in der Auswahl setzt, Müller und Fusté offenbar froh darüber sind, dass die Mehrheit aller ausgewählten Bewerberinnen auf ihre eigene Weise gut aussieht: „Mit dieser Zusammenstellung erfüllen wir zusätzlich die Bedingung, dass alle Mädels schön sind. Jede auf ihre Weise. Das sind Frauen, die man sich gern anschaut und sagt: ‚Wow, das sind hübsche Mädels.‘“ Die Attraktivität spielt letztlich auch hier eine Rolle.

Die Schachspielkonstellation: Eine strategische Zusammenstellung

Nachdem die Regisseure am letzten Castingtag mehr als eine Stunde die sechzehn Bewerberinnen auf die für die *lenguaje furero* zentralen Kriterien überprüft und die Vor- und Nachteile der einzelnen Teilnehmerinnen gegeneinander abgewogen haben, legen sie schließlich die acht Akteurinnen fest, die sie für IMPERIUM engagieren werden. Es ist offensichtlich, dass sie sich bei dieser Besetzung nicht völlig sicher sind. Keine der Bewerberinnen erfüllt alle erwünschten Kriterien und jede von ihnen weist Seiten auf, die nicht in das Idealbild einer *furero*-Inszenierung passen. Einige der Festlegungen basieren somit klar auf einem Kompromiss. Es sind keine klaren, rein rational getroffenen Entscheidungen; vielmehr stützen sich die Regisseure auf ein inneres Gespür und hoffen darauf, dass ihre Intuition sie nicht enttäuscht. Thomas S. Hischak beschreibt diesen abschließenden Prozess des Castens als im höchsten Maße „nerv-wrecking“; die Regie befände sich hier oftmals in einer Situation, die von Ungewissheit, Hoffnung und Risiko zugleich geprägt ist: „There are always compromises to be made, and one must consider the cast as a whole, not just a series of individuals, in order to come up with the best possible company of the cast. It is such an important

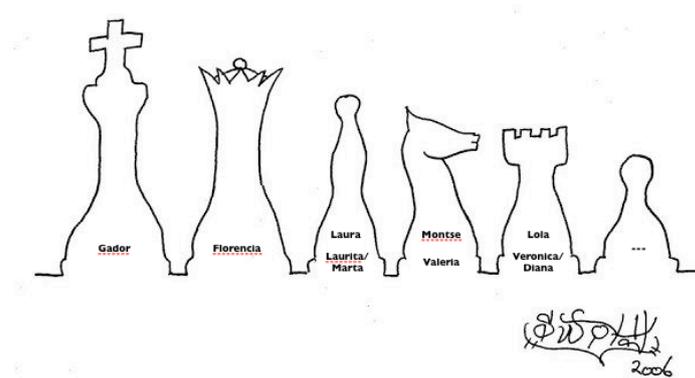
step yet one that cannot be objectively or coolly carried out. The director often must go with his or her instinct, hoping that the cast chosen is the one that will work best.“¹⁰⁴

Auch La Fura dels Baus hofft, dass ihre Wahl der acht Akteurinnen die bestmögliche Konstellation für IMPERIUM ergibt. Um sicher zu gehen, dass sie eine ausgewogene Besetzung gewählt haben, vergleichen die Regisseure als abschließenden Castingakt ihre Auswahl der acht Teilnehmerinnen mit den Figuren des Schachspiels. Sie verteilen die Teilnehmerinnen auf die unterschiedlichen Positionen und geben ihnen – nicht nur sehr klischeebelastete, sondern auch zum Teil anmaßende – Spitznamen. Bis auf die „Bauern“ sind alle Schachfiguren in dieser Konstellation vorhanden.

Während Müller und Fusté Gador aus Madrid als König einsetzen und sie untereinander als „das Biest“ bezeichnen, kommt die argentinische „Zwergen-Anführerin“ Florencia auf die Position der Dame. Beide Akteurinnen tragen der Regie nach den Gestus von Imperialistinnen in sich; sie sind Anführerinnen. Als erste Läuferin wählt die Regie die „Ingenieursarchitektin“ Laura. Die Regie stuft sie als eine extrem kontrollierte Person ein, die sich nicht vom Instinkt, sondern vom Kopf her lenken lässt. Ihr fällt die Rolle der Vermittlerin zwischen den Akteurinnen untereinander und zwischen Akteurinnen und der Regie zu. Als zweite Läuferin engagieren Müller und Fusté die „Augenweide“ Laurita, die durch ihre besonders erotische Ausstrahlung sowie ihr Verständnis des Spektakulären aus der Gruppe hervorsticht. (Laurita wird zur Hälfte des Probenprozesses durch Marta ersetzt. Marta ist ihre „ausdrucksstarke Stummfilmschauspielerin“, die viel Temperament und Leben mitbringt.) Eine der beiden Springer ist der katalanische „Eingebildete Schwan“ Montse, eine ausgebildete Tänzerin, die in den Augen der Regie viel Eleganz und Stärke beweist und von deren Persönlichkeit sie angetan ist. Als zweite Springerin wählt La Fura dels Baus die „ehrgeizige Nummer 1“ Valeria, eine Film- und Theaterschauspielerin aus Argentinien, deren Intelligenz und unermüdlichen Einsatz Müller und Fusté schätzen und die als hoch motivierter Anführertyp überall einsetzbar ist. Die beiden Türme, welche für Stärke, Kraft und Stabilität der Inszenierung sorgen sollen, sind zum einen die aus Andalusien stammende Tänzerin Lola, die durch ihre langjährige Erfahrung im Tanz- und Theaterbereich technische sowie methodische Sicherheit und Können verspricht. Müller und Fusté geben ihr aufgrund ihres familiären Bezugs zu Frankreich sowie ihrer äußeren Erscheinung¹⁰⁵ den Spitznamen „Französische Professionelle“. Zum anderen greifen die Regisseure auf die baskische Performancekünstlerin Verónica zurück – die „Anti-Clownin“ –, welche die Regie mit dem gewissen Etwas charakterisiert und in ihr die dunkle Seite zu sehen glaubt. Verónicas rebellisches Auftreten und ihre Antihaltung versetzen die Regisseure in Sorge, doch Müller und Fusté sind davon überzeugt, dass die Akteurin in der Lage ist, auf das Publikum loszugehen und Angst einzuflößen – etwas, was den anderen Akteurinnen noch fehlt. (Verónica wird zur Hälfte des Probenprozesses durch die Schauspielerin Diana ersetzt. Diana wird als die „Verrückte“ bezeichnet, die umso ausdrucksstärker wird, je verrückter sie spielt.)

¹⁰⁴ Thomas S. Hischak. *Theatre as Human Action: An Introduction to Theatre Arts*. Lanham: Scarecrow Press, 2005. S. 127.

¹⁰⁵ Sie verweisen insbesondere auf ihre Haarfrisur – ein Bob mit gerade geschnittenem Pony –, die für die Regie der Inbegriff französischer Dekadenz-Kultur ist.



(Abb. 8: Konstellation des IMPERIUMs, Zeichnung: AMPA CP SARDINERO)

Damit steht das Akteurinnenteam des IMPERIUMs fest. Die Regisseure haben eine Gruppe gewählt, die sich aus zwei Tänzerinnen und sechs Performerinnen zusammensetzt und deren Alter von Anfang zwanzig bis Mitte dreißig reicht. Sie kommen ausnahmslos aus dem spanisch sprechenden Raum (Madrid, Argentinien und Barcelona). Während jede von ihnen jahrelange, praktische Erfahrung im Theater und Tanz hat, gibt es lediglich eine einzige Schauspielerin, die schon in der Vergangenheit bei mehreren *furero*-Projekten mitgewirkt hat, und eine weitere, die an einem Workshop (zur Vorbereitung des Films *Das Parfüm*¹⁰⁶) teilgenommen hat. Die restlichen Bewerberinnen sind mit der Arbeitsweise wenig bis gar nicht vertraut.

Fusté dreht sich zu Müller und fragt: „Are you buying it? Wir haben die zwei Türme, wir haben den König, die Dame, die zwei Läufer, die zwei Springer. Mit denen machen wir eine gute Partie, oder?“ Müller nickt. Die Regisseure packen ihre Unterlagen zusammen und fahren nach Hause. Mit der Besetzung der Schauspielerinnengruppe sind jetzt alle wichtigen Vorbereitungen für die Aufnahme des Probenprozesses von IMPERIUM getroffen. Nun sind es nur noch knapp zwei Wochen, bis die Proben am 5. März beginnen.

¹⁰⁶ Für den Film *Das Parfüm – Die Geschichte eines Mörders* aus dem Jahr 2006 kollaborierte La Fura dels Baus mit dem Filmregisseur Tom Tykwer für zwei Szenen: die Massenorgie und Endszene.

DIE PROBENPHASE

Der sechswöchige kollektive kreative Prozess in Martorell

“A stage space has two rules: (1)
Anything can happen and (2) Something must happen.”

Peter Brook, *The Empty Space*

Probenimpression I: Der Auftakt

Zum offiziellen Beginn des Probenprozesses von IMPERIUM trifft sich das gesamte Team knappe zwei Wochen nach dem Casting in der Industriehalle in Martorell wieder. Nicht nur die acht Akteurinnen und die Regie, sondern auch die Bühnenbildner und die Produktion sind bei diesem „meet and greet“ anwesend. Mehr als zwanzig Personen sitzen erwartungsvoll um einen Tisch. Produzent Kiko Selma von MOM Productions eröffnet die Inszenierungsarbeit mit den wenig ermutigenden Worten: „Wir arbeiten gegen die Zeit“. Der Zeitdruck - ein von Anfang an die Proben überschattendes Ungetier.

An diesem ersten Tag des Probenprozesses kommt es noch zu keiner konkreten Probenarbeit. Die Produktionsleitung spannt zunächst eine administrative Rahmung um den Prozess. Sie klärt die Teilnehmer über die wichtigsten Eckdaten auf: wann die ersten öffentlichen Proben stattfinden, die Cargocontainer nach China verschickt werden und auf welchen Festivals IMPERIUM im Sommer zu sehen sein wird.

Nachdem die terminlichen Angelegenheiten dargelegt sind, übernehmen die Regisseure das Ruder. Müller und Fusté nutzen die nächsten Stunden, die Gruppe in das Theaterprojekt einzuführen. Sie erörtern den gesellschaftlichen Kontext und ihre persönliche Motivation für dieses Inszenierungsvorhaben. Das Weltgeschehen, insbesondere die Terroranschläge von New York, Madrid und London haben, so Regisseur Müller, in ihm Wut und Ohnmacht ausgelöst. Die aus diesen Ereignissen spürbaren Konsequenzen, wie zum Beispiel die immer straffer werdenden Sicherheitsvorkehrungen und die damit einhergehenden Einschränkungen des Bürgers in seiner Freiheit, bedürften einer geballten Aufmerksamkeit. IMPERIUM sei sein persönlicher künstlerischer Beitrag zur Auseinandersetzung mit diesem politischen Geschehen. „Von der Ebene des Makroformats habe ich mich jedoch im Laufe der Zeit distanziert und bin zu einer Minimierung der Ideen gelangt; nicht mehr die undurchsichtigen, nie ganz ergründbaren Dimensionen der komplexen globalen Politik sind vordergründiges Thema, statt dessen habe ich ihre Grundstrukturen auf ein Mikroformat übertragen,“ – d.h. dem Abstrakten habe man ein bekanntes Gesicht geben wollen.

Die Regisseure teilen daraufhin eine Kopie des Aktionsskriptes aus. Ähnlich einer Leseprobe nimmt sich La Fura dels Baus ihr Aktionsskript vor und setzt sich chronologisch Szene für Szene mit der Inszenierung auseinander. Hierbei ziehen die Regisseure ein Bühnenmodell zur Hilfe heran. Vergleicht man das am heutigen Probenstag auf dem Tisch stehende Modell mit dem, welches in der Vorbereitungsphase verwendet wurde, so ist das jetzige ausgereifter: Die Pappobjekte wurden durch kleine Metallstrukturen, die der tatsächlichen Architektur von Pyramiden, Kränen und Leinwänden ähneln, ersetzt, und die Akteurinnen sind keine Zahnstocher mehr mit angeklebten Münzen, sondern durchnummerierte Wäscheklammern, die in den Händen der Regisseure von A nach B hüpfen. Für alle gut sichtbar, demonstrieren Müller und Fusté die schon festgelegten Aktionen von IMPERIUM, die Fahrwege der Pyramidenkonstruktionen und des Krans, die Verschiebungen und unterschiedlichen Platzierungen der großen Leinwand und letztlich die vorgesehenen Bewegungen der Akteurinnen durch den Raum.

Die Akteurinnen hören den Regisseuren aufmerksam zu, stellen in dieser Einführung kaum Fragen, halten sich im Hintergrund. Doch sie wirken nervös. Insbesondere kommt dann Unruhe auf, wenn die Regisseure auf Aktionen zu sprechen kommen, von denen sie hoffen, sie zu realisieren, aber nicht sicher sein können, dass diese Aktionen auch wirklich durchführbar sind. So meint Fusté: „Müller hat den Traum, dass an dieser Stelle der Pyramiden eine Rutsche angebracht wird, von der ihr mit Stelzen herunterrutscht und am Boden angelangt sofort auf den Beinen steht. Das ist unsere Idee. Doch wir werden sehen, was funktioniert. Immerhin sind das hier mehr als drei Meter.“ Die Akteurinnen halten den Atem an; ihr Gesichtsausdruck schwankt zwischen Faszination und Angst, sie schauen sich mit großen Augen an. Sie werden sich des Ausmaßes und der ihnen bevorstehenden Aufgaben langsam bewusst.

Während alldem bin auch ich, die externe Beobachterin, dabei – begeistert und ruhelos zugleich. Ich setze mich zu Beginn des Tages zunächst in die große Runde mit den Künstlern und Produzenten an den Tisch und mache lediglich schriftliche Notizen in mein Tagebuch. Die Kamera lasse ich erst einmal beiseite, halte mich dezent im Hintergrund und nehme an ihren Diskussionen nicht teil, sondern höre nur aufmerksam zu. Erst nachdem einige Stunden vergangen sind, hole ich das Aufzeichnungsinstrument hervor und halte die

Probenbegegnung der Künstler auf Video fest. Hierfür verlasse ich den Tisch und bewege mich langsam um sie herum, befinde mich dabei stets abseits.

Zum Schluss des Tages öffnen Müller und Fusté das Gespräch für die Akteurinnen. „Ich habe da so eine Frage“, setzt Valeria verschmitzt an. „Warum wurde die Inszenierung nur mit Frauen besetzt?“ Beide Regisseure müssen lächeln. „Haha, die Millionen-Dollar-Frage,“ entgegnet Fusté. Es entsteht eine längere Pause. Der jüngere Regisseur schaut auf den Boden, überlässt Müller den Vortritt. „Nun ja,“ beginnt dieser, „als wir über IMPERIUM nachgedacht haben, gab es zwei Möglichkeiten: Entweder arbeiten wir nur mit Jungs oder eben nur mit Mädels. Und da ich lieber mit Mädels arbeite...“ Die Produzentin ruft mit einem zwinkernden Auge: „Es puro Machismo!“ Alle lachen. Mit der Besetzung einer mit Männern und Frauen durchmischten Truppe, so Müller, wäre man das Risiko eingegangen, die Debatte auf den Machtkampf zwischen Mann und Frau zu lenken. In IMPERIUM ginge es aber um die Machtgier und den Unterwerfungskampf des Menschen im Allgemeinen – unabhängig vom Geschlecht. Eine homogene Besetzung sei somit notwendig gewesen. Und wieso immer Männer, was bei La Fura dels Baus Tradition hätte, und nicht mal nur Frauen?

Dieser erste Tag ist heiter und entspannt. Es liegt Aufregung und zugleich positive Energie in der Luft. Alle sind hoch motiviert und haben Lust, mit der Arbeit zu beginnen. Wir sind gespannt, was der mehrwöchige Probenprozess bringen wird. Zum Schluss kommentiert die Regie dann auch festlich: „Wir sind ein Schiff, das in eine Richtung steuert.“ (1. Probenstag, Mo, 5. März)

„Ästhetisches Mapping“: Die Suche nach *lenguaje furero*-Objekten

Dieses „Schiff“ versammelt sich heute um zwei Uhr nachmittags in der Probenhalle in Martorell. Die Produktionsassistentin hat den Probenraum so hergerichtet, dass die Gruppe mit der Arbeit beginnen kann. Der Regietisch, das Catering und die Stühle für die Akteurinnen stehen bereit. Eine Musikanlage wurde aufgebaut und eine Art Umkleieraum für die Akteurinnen installiert; im vorderen Teil der Halle hängen lange, schwere, rote Vorhänge, die einen kleinen Raum bilden – ein Rückzugsort für die Akteurinnen (siehe Abb. 9).



(Abb. 9: Skizze des Probenraums, FFTB, S.K.)

Der Probenstag für die Akteurinnen beginnt mit einem eineinhalbstündigen Warm-Up – zunächst in der gesamten Akteurinnengruppe und dann, ihren persönlichen Bedürfnissen angepasst, jede Akteurin auf ihre ganz individuelle Weise. Sie joggen im Kreis, praktizieren Yoga, Pilates, Dehn- und Kraftübungen, wobei sie sich gegenseitig in der Ausführung unterstützen, sich neue Übungen beibringen, abwechselnd die Rolle der Instruktorin übernehmen. In der zweiten Hälfte löst sich die Gruppe auf, und jede Akteurin geht ihrem eigenen Training nach. Sie wiederholen jene Übungen, die sich ganz besonders um ihre physischen Schwachstellen bemühen.

Während dieser Zeit sitzen Müller und Fusté an ihrem Arbeitstisch. Ich setze mich zu ihnen, die Kamera direkt auf sie gerichtet und das Feldtagebuch geöffnet neben mir. Sie lassen sich von dem Gerät nicht stören, und auch ich fühle mich weder unsicher noch aufdringlich, die Kamera so offensichtlich in ihrer Gegenwart zu benutzen.

Sie beginnen den Probenstag mit einem Gespräch unter vier Augen. Das Aktionsskript von *IMPERIUM* liegt für beide gut sichtbar auf dem Tisch. Eine Diskussion über die erste Szene steht an. Keineswegs ist das *IMPERIUM* vollends fixiert. Viele Ideen sind noch nicht ausgereift und benötigen weitere Überlegungen. Sie besprechen die Besetzung der Prophetinnenrollen sowie die Ausstattung mit Spielobjekten. Ich sitze neben ihnen und höre zu. Nur gelegentlich bringe ich mich mit eigenen Ideen ein und nehme an ihrer Diskussion teil. (2. Probenstag, Di, 6. März)

Das Gespräch der Regie unter vier Augen gehört – insbesondere in der Anfangszeit des Probenprozesses – als ein wichtiges, den Probenablauf strukturierendes Ereignis dazu. Müller und Fusté nutzen die Zeit, um

diverse Inszenierungsfragmente zu besprechen, das jeweilige Probenverfahren für den Tag festzulegen und die Umsetzung spezifischer Szenenaktionen zu diskutieren. Sie gehen hierbei chronologisch vor: Sie beginnen mit der ersten Szene und gehen die Inszenierung in den nächsten Tagen Schritt für Schritt nacheinander durch. Je nachdem, wo die Regie die Inszenierungsarbeit beendet, nimmt sie die Arbeit an dieser Stelle am nächsten Tag in ihren Gesprächen wieder auf. Das von ihnen erstellte Aktionsskript dient ihnen hierbei als Wegweiser. In konstanter Bezugnahme auf diesen Text treffen sie wichtige Entscheidungen über inszenatorische Leerstellen, formulieren neue Ideen und gehen auf jene Punkte ein, die sie bisher im Skript noch nicht zufriedenstellend beantwortet haben.

Obgleich mit dem Fortschreiten des Prozesses diese Gespräche abnehmen, sind sie in den ersten Wochen bedeutende Probenbegegnungen, in denen nicht nur zahlreiche Merkmale einer kreativen Aushandlungsdynamik zwischen den Regisseuren sichtbar werden – sie fertigen bspw. Skizzen ihrer Ideen an, basteln provisorische Hilfsobjekte, setzen physische Demonstrationen ein, etc. –, sondern es kommen hier auch etliche Aspekte zur Sprache, welche die künstlerische Arbeit von La Fura dels Baus näher definieren. Anhand der Diskussionen über den Einsatz bzw. *Nicht-Einsatz* bestimmter Objekte lässt sich klar herauskristallisieren, worauf es in der *furero*-Ästhetik besonders ankommt.

Die Zuschauer sehen in einer Theateraufführung für gewöhnlich nur das, was durch Beschlüsse der Künstler letztendlich Zugang zur Inszenierung gefunden hat. Sie sind mit denjenigen Manifestationen konfrontiert, die von den Künstlern als inszenatorisch wertvoll befunden und so in die Endfassung eingegliedert wurden. Begleitet man hingegen den Inszenierungsprozess, werden Einblicke in den *gesamten* kreativen Vorgang der Künstler möglich, bei dem etliche alternative Inszenierungsideen auftauchen. Richard Schechner merkt dazu an:

The problem of “productivity” is tractable if we relocate the simplifying process from finished works to rehearsal. The question then becomes not how simple or complex a finished work is, but what happens during rehearsals. How does this production team determine which of all the things thought of and/ or tried will survive into the public performance? Comparing the many possibilities that arise during rehearsals to the relatively few actions actually performed in the finished work reveals how many adjustments take place during rehearsals. The goal of rehearsing is to bring the finished product into harmony with the process that produced it. The result may be simple or complex, logical or arational, easy to follow or annoyingly difficult. But in every successful work (however that is determined), *the rehearsal process will have sifted out what does not belong* [Herv. S.K.] – will have simplified in the sense of keeping “the least rejected of all the things tried” (as Brecht once said).¹⁰⁷

Im Probenprozess werden Ideen und Aktionen ausgesondert, die sich für die endgültige Version der Inszenierung als am wenigsten brauchbar herausstellen. Sie werden nicht weiter berücksichtigt, gehen auf dem Weg der Probenaushandlung verloren. Doch auch ausgeschlossene Elemente tragen dazu bei, die ästhetische Sprache der Theatergruppe näher zu definieren – sei es in Abgrenzung oder als Gegenvorschlag zu den erfolgreichen Ideen. Es entsteht dadurch eine Transparenz und neugewonnene Komplexität, wie auch Eugenio Barba schreibt:

There is no creative work without waste. The proportion between that which is produced and that which is finally used could be said to correspond to the disproportion of the seeds that are dispersed in nature in order that a single fertilized

¹⁰⁷ Richard Schechner. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002. S. 203.

cell may succeed in engendering a new individual in the animal or plant. There is no creative work without waste and there is no waste without the high quality of that which is wasted.¹⁰⁸

Mit der Chance, den Aushandlungsprozess auf Proben zu studieren, wird es möglich, sich der Theatervision der Künstler von unterschiedlichen Perspektiven zu nähern und den im Laufe des Prozesses abfallenden „Ideen-Müll“ in die Analyse einzubeziehen. Sie erhält eine neue Qualität. Der künstlerische Prozess des Selektierens und des Abwägens gegensätzlicher Inszenierungsweisen während der Proben gibt Aufschluss darüber, worauf die Künstler selbst viel Wert legen bzw. was ihnen als nicht wünschenswert erscheint. Gerade die zurückgewiesenen und als schwach, untauglich und unpassend bezeichneten Ideen können dazu beitragen, eine komplexe Charakterisierung der ästhetischen Sprache durchzuführen. Erst beide zusammengenommen – die Aspekte, die aufgenommen wurden, und diejenigen, die auf der Strecke liegengeblieben sind – ergeben ein umfassendes Bild. Diese Zusammenführung möchte ich schlicht „ästhetisches Mapping“ nennen.

Diese inhaltliche Konkretisierung des IMPERIUMs soll im Folgenden etwas genauer betrachtet werden. Die Idee des „ästhetischen Mappings“ – die Vernetzung *aller* Ideen – sowie die damit einhergehende Transparenz über das Ausschlussverfahren von künstlerischen Möglichkeiten spielen hierbei eine bedeutende Rolle. Auf welche Kontexte nehmen die Regisseure besonderen Bezug? Welche Inszenierungsvorschläge machen für sie keinen Sinn und müssen anderen Ideen weichen? Kurzum: Was passt und was passt nicht in die *lenguaje furero*? Ich richte hierfür meine Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Auswahl jener Objekte, die von der Regie in der Auftaktszene des „Attentats“ eingesetzt bzw. verworfen werden. Diese Diskussion dient der Analyse als Fallbeispiel; das Prinzip ist jedoch auf alle künstlerischen Probeverfahren anwendbar.

Das *furerische* „Aschenbrödel-Prinzip“

Die Regisseure stehen in der ersten Szene vor mehreren Problemen, doch beschäftigen sie sich insbesondere mit einer Frage: und zwar der nach den passenden Spielobjekten für die Akteurinnen während des Attentats. Die Regisseure befürchten, dass die Akteurinnen in dieser Szene – bei der sie als Zuschauerinnen verkleidet sind und inmitten des Publikums agieren – ohne ein aktionstragendes Element in der Masse der Zuschauer untergehen. Nachdrücklich wiederholt Müller, dass die alleinige körperliche Präsenz der Akteurinnen nicht ausreiche, um die Menge zu dominieren; sie benötigten ein Instrument, welches ihnen Macht und Respekt verschaffe und die Aufmerksamkeit auf sich ziehe.

In ihren frühen Regiesitzungen gehen Müller und Fusté nun auf die Suche nach solchen Objekten, die die Handlungen spektakulärer machen und die Akteurinnen im Aktionsraum szenisch wachsen lassen. Während sich einige Objekte problemlos in die *lenguaje furero* eingliedern lassen, passen andere dagegen nicht im Geringsten in die Inszenierungsstrategie von *La Fura dels Baus*. Ein aufmerksamer Blick auf die

¹⁰⁸ Eugenio Barba. „The deep order called turbulence. The three faces of dramaturgy.“ In: Henry Bial (Hg.). *The Performance Studies Reader*. London und New York: Routledge, 2004. S. 252-264, S. 258.

unterschiedlichen Gegenstände und ihre Beurteilung zeigt, welche Faktoren hier von besonderer Bedeutung sind.

Die Guten ins Töpfchen...

Die zentralen Gegenstände, die es nach eingehender Diskussion der Regisseure als brauchbare Objekte in die Inszenierung schaffen, sind Rollstühle, Krücken, ein Rucksack und ein Motorradhelm. Was genau haben diese Objekte – trotz ihrer Verschiedenheit – gemeinsam? Welche Eigenschaften weisen sie auf, dass sie für das IMPERIUM gewählt werden?

Folgt man den Gesprächen der Regie, so bringt der Rollstuhl mehrere Eigenschaften mit sich, die für die Inszenierung von Signifikanz sind. Als erstes fällt auf, dass der Rollstuhl hier als ein Gegenstand angesehen wird, der Assoziationen zu Schwäche und Gebrechlichkeit hervorrufen kann. In einer Massenpanik, so die Regie, hebt der Rollstuhl das Verletzliche und die Hilflosigkeit des Menschen besonders hervor. Menschen mit Gehbehinderungen seien Menschen *ohne* Mobilitätseinschränkungen völlig unterlegen und auf die Hilfe und das Mitgefühl anderer angewiesen. Er kreierte somit automatisch Interaktion zwischen allen Beteiligten.

Doch nicht nur diese starke emotionale Wirkung und direkte Bindung zum Publikum sind ausschlaggebend für die Aufnahme des Rollstuhls in die Inszenierung, sondern auch dessen Vielseitigkeit an Spiel- und Bewegungsoptionen ist ein wichtiges Kriterium. Der Rollstuhl wird als ein Objekt mit besonderer Kraft und Macht betrachtet. Der Rollstuhl ist ein großes Objekt und somit für alle gut sichtbar, so Müller. Des Weiteren sei er beweglich und multifunktional und eröffne den Akteurinnen vielfache Aktionsmöglichkeiten: Sie könnten in verschiedene Richtungen rollen, sich mit ihm umfallen lassen, umkippen, kippeln, durch die Halle rasen, die Bremsen blockieren, sich unter dem Stuhl begraben lassen, sogar vom Rollstuhl selbst überrollt werden, zu zweit auf ihn klettern, sich im Kreis drehen etc. Als funktionales Objekt bietet er abwechslungsreiche Gebrauchsweisen im Aktionsraum, die sowohl zu der von La Fura dels Baus gewünschten Mobilisierung des Publikums führen als auch die Aufmerksamkeit des Zuschauers in hohem Maße erregen kann.

Ein weiteres wichtiges Objekt für die erste Szene sind Krücken. Diese bieten – ähnlich dem Rollstuhl – vielfache Aktionsmöglichkeiten und sind als Bühnenelement multifunktional. Die Akteurin kann mit den Krücken auf Menschen zeigen, sich einen Aktionsradius schaffen, Zuschauer bedrohen. Sie kann sich mit ihnen drehen, mit den Krücken Platz schaffen, auf den Boden hauen, mit ihnen wie auf Stelzen schnell nach vorne stürmen, lange Sprünge vollführen, um sich schlagen, Menschen angreifen. Ähnlich der Rollstuhlfahrerin, ist die Akteurin mit Krücken durch die Gehbehinderung während eines Terroranschlags in besonderem Maße gefährdet. Die Krücken bringen – wenn auch in einem geringeren Grad – jene Hilflosigkeit und Verletzlichkeit in die Aktion, die auch der Rollstuhl als Objekt impliziert. Als Gebrauchsgegenstand erregen sie darüber hinaus beim Publikum wenig bis gar keinen Verdacht (Müller: „Jeder kann einen Unfall gehabt haben!“) und sind ein unauffälliges und dezentes, doch zugleich kraftvolles Aktionsraumelement. Sie geben der Akteurin eine ganz spezielle Präsenz.

Auch der Rucksack als aufgenommenes Inszenierungsobjekt erfüllt alle wichtigen Qualitäten. Nach Ansicht der Regisseure spricht für den Backpacker-Rucksack als einsetzbares Objekt im Aktionsraum nicht nur seine Größe sondern auch seine Bewegungsfreiheit und Flexibilität. Er ist mobil, gut sichtbar, lässt die Akteurinnen im Aktionsraum „wachsen“ und eröffnet zahlreiche Spielmöglichkeiten. Mit dem Rucksack kann die Akteurin Schläge verteilen, sie kann ihn vom Rücken zerren, sich mit ihm auf den Boden werfen und gegen Wände drücken, ihn abnehmen und in die Menge schleudern, sich unter ihm verstecken und absichtlich verheddern. Es ist kein Objekt, das nur am Körper der Akteurin verhaftet ist, sondern vielfache wechselseitige Beziehungen herstellen kann. In dem Sinne wirkt der Rucksack direkt auf die Zuhauer und anderen Akteurinnen. Er „dehnt“ sich im Aktionsraum „aus“, lädt zu einem gemeinsamen Spiel ein. Ferner ist das Backpack im Kontext einer *lenguaje furero*-Aufführung kein Gegenstand, das dem Publikum als verdächtig ins Auge fällt (Müller: „Wie oft kommen die Leute mit so einem Ding zu unseren Aufführungen!?“). Die Regie spielt hier mit der Tatsache, dass die durchschnittliche Zusammensetzung des Fura-Publikums stets einen hohen Prozentsatz an jungen und alternativen Zuschauern aufweist. In diesem Rahmen ist die Mitnahme eines solchen Rucksackes – im Gegensatz zu einem Koffer – nicht völlig ungewöhnlich und stellt einen eher üblichen Gebrauchsgegenstand dar. Schließlich ist der Rucksack gerade in der heutigen Zeit und in Hinblick auf den spezifischen Szenenkontext des terroristischen Attentats ein Gegenstand, der vielfache wirkungsmächtige Konnotationen trägt. Bomben und Selbstmordanschläge werden, insbesondere nach den vielen terroristischen Zwischenfällen der vergangenen Jahre, oft mit Rucksack- bzw. Gepäckexplosionen in Menschenmassen in Verbindung gebracht. Durch diese Verknüpfung besitzt der Gegenstand eine besondere Bedeutung im IMPERIUM.

Als letztes Aktionsraumobjekt wird der Motorradhelm eingeführt. Erstens ist er im Rahmen eines Theaterbesuchs kein ungewöhnlicher Gegenstand und daher nicht sofort als ein zur Inszenierung gehörendes Element identifizierbar. (Können die Zuschauer ihren Helm nicht im oder am Motorrad verstauen oder an der Garderobe abgeben, muss dieser mitgenommen werden.) Zweitens bietet der Helm, wie alle anderen vorausgegangenen Objekte auch, vielfache Spielmöglichkeiten im Aktionsraum: Man kann ihn auf den Boden werfen, mit dem Kopf gegen die Wand schlagen, sich den Helm auf den Kopf setzen, mit ihm in die Menge rennen, ihn als Schutzschild verwenden, auf dem Boden rollen lassen. Man kann ihn zu den Kolleginnen werfen, ihn vor sich herkicken, ihn falsch herum aufsetzen und blind durch die Halle laufen, sich auf ihn setzen, ihm um die Arme hängen oder auf die Schulter ziehen. Mit dem Motorradhelm kann eine spielerische Interaktion mit dem Publikum und den anderen Akteurinnen gleichermaßen etabliert werden, indem er weitergereicht, zugeworfen oder zugerollt wird. Er stellt in dem Sinne eine Verlängerung des Körpers der Akteurinnen dar; er weitet sich nach „außen“ aus, lädt zu Wechselbeziehungen ein. Drittens ist auch der Motorradhelm, wie die Krücken, der Rollstuhl und der Rucksack ein sehr robustes Objekt, an dem Gewalt und Aggressionen ausgelassen werden können. Und schließlich ist es möglich, dem Motorradhelm, ähnlich wie den anderen Objekten, eine tragische Komponente zuzuweisen; als ein klarer Schutzgegenstand kann er Assoziationen zu gefährlichen Situationen wie Verkehrsunfällen etc. evozieren. Während der Rollstuhl und die Krücken (insbesondere während eines Terroranschlags) mit extremer Hilflosigkeit und

begrenzter Bewegungsfreiheit und der Rucksack mit Suizidmördern in Verbindung gebracht werden können, mangelt es dem Motorradhelm an einer solchen Verknüpfung.

Die Schlechten ins Kröpfchen...

Während die Regie also klare Kriterien hat, aus welchen Gründen bestimmte Objekte Zugang zur Inszenierung finden (vielfache Spielmöglichkeiten, Assoziation zu einer gewissen Machtlosigkeit, Interaktion) stößt sie gleichzeitig auf vielfache Ideen, die – entweder nach gründlichem Abwägen oder aber impulsivem Ablehnen – von der Liste potenzieller Gegenstände gestrichen werden. Müller und Fusté ermessen die jeweiligen Funktionalitäten und Nutzungsmöglichkeiten von Objekten wie Regenschirm, Kinderwagen, Fahrrad, Koffer und Gehhilfen und kommen zu dem Entschluss, dass diese – trotz ihrer Multifunktionalität – nicht in das *furterische* IMPERIUM passen. Wieso?

Die Idee des Regenschirms bspw. taucht in einer Brainstorming-Situation auf. Es ist ein spontaner Einfall, der zunächst große Zustimmung bei den Regisseuren findet, da er, ähnlich der Krücken, als verlängerter Arm der Akteurinnen fungieren kann. Er ist beweglich, leicht zu transportieren, vielseitig einsetzbar. Auch als Gegenstand an sich ist er nicht auffällig. Es stellt einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand dar, der von Zuschauern fraglos zu einer Theateraufführung mitgeführt werden könnte – mit einer Ausnahme allerdings, und zwar bei sonnigem Wetter. So lehnt Müller auch nach kurzem Überlegen diesen Vorschlag vehement ab mit der Begründung, dass es für den Zuschauer doch unsinnig sei, mit einem Regenschirm zu erscheinen, wenn – wie in Barcelona und vielen anderen Orten der Fall – es selten bis nie regnen würde. Das Risiko, dass der Regenschirm die Akteurin (an trockenen Tagen) als eine *Akteurin* kennzeichnet und sie nicht mehr als „normale“ Zuschauerin auftritt, ist also zu groß. Es sei wenig glaubwürdig und würde das Misstrauen des Publikums wecken. In anderen Worten: Der Regenschirm wird, obwohl er viele Vorteile aufweist, als Idee gestrichen, da er nicht das Kriterium erfüllt, ein *realistischer* Zuschauer-Gegenstand zu sein.

Aus demselben Grund, warum der Regenschirm nicht als ein Aktionsraumobjekt akzeptiert wird, blockt die Regie auch die aufkommende Idee von der Mitnahme eines Kinderwagens oder eines Rollators ab. Der Besuch einer La Fura dels Baus-Aufführung mit einem Baby im Wagen sei nicht glaubhaft: „Ein Kinderwagen ist sehr unrealistisch,“ so die Regie. „Würdest du mit einem Baby zu so einer Aufführung kommen? Nein. Als Objekt ist er großartig, aber das reicht nicht.“ So auch im Fall des Rollators. Die Gehilfe mag ein gutes Spielzeug sein und in der Nutzung von älteren Menschen generell überzeugend, doch in den Händen junger Akteurinnen würde das Objekt sie mit großer Wahrscheinlichkeit sofort als *Akteurinnen* von IMPERIUM verraten. Obgleich beide Beispiele also gute Handlungsoptionen bieten (sie rollen, lassen sich umschmeißen, können in die Menge fahren, sich um die Achse drehen etc.) und Potenzial an emphatischer Wirkungsmacht besitzen, wenn auch in sehr viel geringerem Maße, so sind sie als realistische Objekte, welche die Zuschauer im Theater bei sich haben könnten, in *diesem* Inszenierungskontext nicht einsetzbar.

Zahlreiche weitere Ideenvorschläge dieser Art – Stühle, Fahrrad, Tiere, Koffer – stoßen auf Ablehnung mit stets demselben Argument der Regie: Es fehle den Objekten an einer im Kontext der Inszenierung logischen Berechtigung, an einer Glaubwürdigkeit. Im Fall der Tiere fügen sie ferner hinzu, dass die Gefahr viel zu

groß sei, die Kontrolle zu verlieren. Das Tier, selbst ein trainiertes, sei viel zu unverfügbar in solch einer Situation; es würde zwar die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, doch gleichzeitig den Akteurinnen die Präsenz im Raum stehlen – und das sei ja gerade das, was sie nicht wollten. Im Gegenteil. Die Objekte sollen den *Akteurinnen* helfen, im Raum zu wachsen und nicht hinter ihnen zu verschwinden.

Die Feststellung, dass die Regie weitgehend den Fokus auf Objekte setzt, die die Kohärenz der Narrative von IMPERIUM nicht durchbrechen, wird durch die Gegenüberstellung von allen zur Sprache kommenden Objekten möglich – sowohl von jenen, die es in die Endfassung der Inszenierung schaffen als auch jenen, die im kreativen Prozess als fixierte Elemente abgelehnt, ja, die als „Müll“ von den Künstlern beseitigt werden. Die dominanten Eigenschaften sowie die Prioritätensetzung von Kriterien kommen durch dieses „ästhetische Mapping“ erst zum Vorschein. Auf diese Weise zeigt uns die erste Szene nicht nur, dass Hilfsobjekte wie Krücken, Rollstühle und Motorradhelme gewählt wurden. Vielmehr ist es durch die Beobachtung des kreativen Prozesses des Abgleichens mit anderen, ihnen sehr ähnlichen Gegenständen möglich, ihre spezifischen Charakteristiken feiner herauszuarbeiten und ein sehr viel komplexeres Bild der *lenguaje furero* zu liefern. Es sind nicht mehr einfach nur Krücken, die zum Einsatz kommen, sondern Krücken, die sich aufgrund ihres realeren Bezugs auf das IMPERIUM gegenüber dem Regenschirm durchsetzen konnten.

Entwerfen und Verwerfen: Selektion als kreative Grundlage von Probenarbeit

Die Selektion von passenden bzw. unpassenden Objekten, wie die obigen Ausführungen zeigen, ist nicht nur ein Verfahren, das in den Gesprächen der Regisseure auszumachen ist. Es zeigt sich hier eine Aushandlung, die als künstlerische Praxis für den Probenprozess generell bezeichnend ist.¹⁰⁹ So beschreibt Barbara Gronau das Ziel einer jeden Probe darin, „sich eine Vorstellung zu machen“ und dann aus dem Pool aller Ideen zu selektieren, diese auszuprobieren, um sie möglicherweise gleich wieder zu verwerfen:

Probieren ist [...] ein Prozess des Entwerfens und Verwerfens, eine Auswahl aus einem Spektrum von Möglichkeiten, die man als Kunst des Weglassens bezeichnen kann. Darüber hinaus haben Proben den Charakter von Falsifikationen, in ihnen wird überprüft und ausprobiert. Man lässt weg, was der Überprüfung oder der Probe aufs Exempel nicht standhält. Ob als Kostprobe, als Gewebeprobe oder Theaterprobe – stets handelt es sich um Einblicke, Ausschnitte und Versprechungen. Und schließlich hat jede Probe eine Richtung, ein (vielleicht noch nicht erkennbares) Ziel, zu dem man sich tastend vorwärts bewegt.¹¹⁰

Etliche Probensituationen von IMPERIUM zeigen, dass der Prozess des Selektierens die Basis künstlerischer Verhandlungen ist. Die Künstler befinden sich permanent in einer Vorwärtsbewegung, in der sie eine Auswahl aus den sich ergebenden Ideen, Improvisationen und Konstellationen treffen. Sie probieren aus, wiederholen ihre Interaktionen, rücken von fest geglaubten Objekten, Bewegungen, Musikfragmenten etc. ab und verstoßen nicht nur ganz am Schluss des Probenprozesses bis dato fixierte Aktionen, wie die zur dritten Szene gehörige Sequenz der „Geburt“, sondern sie verabschieden sich auch von Akteurinnen, die „der Probe

¹⁰⁹ Vgl. hierzu generell die Ausführungen zu Probenmethoden I und II.

¹¹⁰ Barbara Gronau. „Hier wird nicht herumgefuchelt! Probieren als Kunst des Weglassens.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 190-207, S. 205f.

aufs Exempel“ nicht standhalten können und von der Regie nach der Hälfte des Probenprozesses entlassen werden¹¹¹.

Das Ausscheiden dieser Elemente aus dem Prozess sowie die zu diesem Entschluss führenden Faktoren definieren den Probenprozess von IMPERIUM genauso viel, wie diejenigen Elemente, die es bis in die inszenatorische Endfassung schaffen bzw. jene Entscheidungen, die über deren Aufnahme bestimmen. Durch die Streichung der „Geburt“, ein bis dahin zentrales Fragment, für das die Gruppe hart und intensiv gearbeitet hat, wird bspw. klar, dass es für La Fura dels Baus letztendlich wichtiger ist, die Inszenierung zu komprimieren und den Rhythmus zu stabilisieren, als an Teilen festzuhalten, die ihnen noch während des Probenprozesses von großer Bedeutung waren. Ähnliches gilt für die Entlassung der zwei Akteurinnen, deren Auswechslung in der Aufführung für das Publikum kein Thema ist, doch die für die Beteiligten an dem Prozess einen großen Unterschied ausmacht. Mit dem Wechsel verschiebt sich der Schwerpunkt des Charakters und der Identität der Akteurinnengruppe. Durch diesen Akt wird erkennbar, dass La Fura dels Baus mehr Wert auf eine Art künstlerische Folgsamkeit und soziale Kompatibilität der Schauspielerinnen legt als auf ein *furerisches* bzw. erotisch attraktives Aussehen¹¹².

Wie in den Regiedialogen wird auch in diesen Beispielen durch das transparent gewordene Selektionsverfahren und den nachvollziehbaren Findungsprozess der Künstler die Ästhetik der *lenguaje furero* auf komplexe Weise greifbar. Details treten zu Tage, die im Aufführungsmoment nicht mehr wahrnehmbar sind. Und durch dieses weggefallene, nicht aufgenommene oder abgelehnte Material während des künstlerischen Prozesses ist eine dichtere Charakterisierung möglich – ein ästhetisches „Mapping“, das alle Fragmente verbindet und zu einer analytischen Einheit zusammenführt. Denn nur in Abgrenzung zu den anderen, nicht ausgewählten Objekten, Szenen, Bewegungen, Aktionen lassen sich die besonderen Vorteile der zum Einsatz kommenden Elemente herauskristallisieren.

¹¹¹ Vgl. Ausführungen auf S. 141ff.

¹¹² Vgl. den Abschnitt „Die *furerischen* Kriterien: Vom Feuer bis zur sozialen Kompetenz“, S. 57.

Zentrale Probenmethoden I

Der Probenstag beginnt mit Raumübungen. Die Akteurinnen lernen, sich als einheitliche Gruppe durch die Halle zu bewegen, konstant Blickkontakt zueinander zu halten und „Antennen“ dafür zu entwickeln, immer zu wissen, was um sie herum geschieht. Müller besteht auf diese Übungen. Er betont, wie unabdingbar es für die Akteure der *lenguaje furero* sei, ein ausgeprägtes Gespür für Raum und Orientierung zu bekommen.

Anschließend führt die Regie thematisch in die zweite Szene ein und verdeutlicht noch einmal, welche „Prophetin“ welches Ziel verfolgt. Daraufhin teilt sie die Akteurinnen in Untergruppen auf.

Während die Prophetinnen-Akteurinnen an ihren Einzelperformances arbeiten, lernen diejenigen, die für die Bodenarbeit („pista“) zuständig sind, das Laufen auf den so genannten *zancos* – den springenden Stelzen. Nach nur wenigen Minuten ist die Industriehalle in eine Art Zirkusarena verwandelt. Es läuft laute Samba-Musik, die Stelzen klappern, die „Hedonistin“ rennt quer durch die Halle, schaut wirr um sich und weiß nicht, wo und mit was sie ihre Improvisation beginnen soll: eine Mülltonne, Plastikpapier, das unechte Huhn? Während die zwei „*profetas moderadas*“ Florencia und Gador an einem Tisch sitzen und sich mit ihren Texten beschäftigen, liegt die „Aktivistin“ Verónica auf einem Tisch mit ihrem Notizblock auf dem Bauch, einem Stift in der Hand und einem anderen im Mund, und denkt nach. Am anderen Ende der Halle stolzieren die restlichen Akteurinnen schwankend auf Stelzen hin und her und grölen vor Spaß. Die Aufsicht übernimmt hierbei nicht die Regie, sondern überlässt es Laura, die schon in kleineren Produktionen von *La Fura* mitgewirkt hat und Erfahrung mit *zancos* sammeln konnte.

Die Regie läuft von einer Gruppe zur nächsten und beobachtet die Arbeitsprozesse. Nachdem die Vorbereitungszeit abgelaufen ist, gehen sie in intensive Einzelarbeit über. Die Regie setzt sich mit den jeweiligen Prophetinnen-Akteurinnen zusammen und arbeitet an ihrem Material. Fusté – der im Gespräch mit Müller unter vier Augen zu Beginn des Probenstages die Meinung vertrat, man solle als Regisseur nicht in die Improvisation eingreifen, sondern den Akteurinnen Raum für Eigenentfaltung lassen und sich erst nach der Vorführung der Improvisation einschalten – hält sich bei den Einzelimprovisationen nun überhaupt nicht an seine vertretene Position. Er unterbricht die Akteurinnen, legt ihnen Sätze in den Mund, verbessert sie, gibt ihnen Impulse, diskutiert, was und warum sie gerade das machen, was sie machen, und hinterfragt jede Aktion. Andersherum ist es Müller, der sich im Hintergrund hält und die Akteurinnen zunächst einmal experimentieren lässt.

Zu einem späteren Zeitpunkt des Probenstages nehmen die Regisseure und die acht Akteurinnen die Arbeit an der ersten Szene auf und gehen hierfür über zu kollektiven Improvisationen in der gesamten Gruppe (siehe Abb. 10). Während die Akteurinnen improvisieren, stehen die Regisseure am Rand und beobachten das Geschehen.



(Abb. 10: Kollektive Improvisation der ersten Szene, Probenaufnahme S.K.)

Sie stecken ab und an ihre Köpfe zusammen und diskutieren noch während des Verlaufs der Improvisation mögliche Verbesserungsvorschläge. Sie sehen bekümmert aus. Ich stelle mich neben sie und richte die Kamera abwechselnd auf die Aktionen im Aktionsraum und das Gespräch der Regisseure. Sie decken mehrere Schwachpunkte in der Inszenierungsweise sowie in der Performance der Akteurinnen. Letztere wirken klein und verletzlich im Raum: „Das sind zu wenige,“ meint Fusté. „Das ist alles zu klein. Wir

brauchen mehr Verrückte. Mehr Interaktion.“ Sie unterbrechen daraufhin die Improvisation, rufen die Akteurinnen zusammen, kommentieren die Arbeit in der großen Gruppe und erklären, was gut bzw. nicht gut läuft – die Akteurinnen dürften bspw. auf keinen Fall die Wege aus den Augen verlieren und auch nicht mit ihren Armen schwenken. Das sei ein Zeichen von Schwäche, so Müller. Oder: Sie müssten auf ihr Energielevel achten und größer und intensiver agieren, mehr aus sich herauskommen. Sie seien zu zurückhaltend.

Sie bitten die Akteurinnen, die Szene zu wiederholen. Diese nehmen die Improvisation umgehend auf. Wieder stehen die Regisseure daneben und beobachten das Geschehen; wieder stoppen sie die Improvisation, wieder rufen Müller und Fusté die Akteurinnen zusammen, wieder diskutieren sie die Szene. Es hat einen sehr repetitiven Charakter. (3. Probenstag, Mi, 7. März)

Das wohl wichtigste Merkmal des oben beschriebenen dritten Probenstages ist die abwechslungsreiche Arbeitsweise der Künstler. Es werden viele unterschiedliche Probeninteraktionen sichtbar: kollektive Spiele (Raumübungen), gemeinschaftliche Sitzungen und Diskussionen in der gesamten Gruppe (Einführung in die zweite Szene), individuelle Vorbereitungszeiten und parallellaufende Arbeitsprozesse der „Rollen“ („pista“-Akteurinnen mit Stelzen und „profetas“-Akteurinnen), Einzelimprovisationen der „Prophetinnen“ mit und ohne Betreuung der Regie, kollektive Szenenimprovisationen (Probe des „Attentats“), Nachgespräche und Diskussionen in der Gruppe.

Bei genauerer Betrachtung dieser Interaktionen zwischen Akteurinnen und Regie im IMPERIUM zeigt sich ein über den Probenprozess weitgehend gleichbleibendes Vorgehen. Die gemeinsame Probenarbeit beginnt stets mit einem 1) kollektiven Vorgespräch, an das sich 2) eine (szenische) Improvisation des Besprochenen anschließt. Der Verlauf der Improvisation wird 3) in einer anschließenden Feedbackrunde ausgewertet. Danach kommt es für gewöhnlich in der Gruppe zu 4) einer mehrmaligen Wiederholung der Improvisation. Nachfolgend sollen diese unterschiedlichen *kollektiven* Probenpraktiken von La Fura dels Baus näher untersucht werden. Für die Analyse dieses Grundgerüsts werden Beispiele aus dem gesamten Probenprozess herangezogen.

Kollektives Vorgespräch

Die Regie ruft im Anschluss an das interne Regietreffen die Akteurinnen zusammen, um ihnen die Ergebnisse aus dem „Gespräch unter vier Augen“ mitzuteilen. Hierbei sitzen die zehn Künstler – meist in einem Kreis – auf Stühlen im Zentrum der Halle und haben das Skript vor sich auf dem Schoß. Diesen Probenabschnitt möchte ich schlicht „kollektives Vorgespräch“ nennen – *Vorgespräch*, da es zum einen *vor* Aufnahme des *gemeinsamen* Probenstages, zum anderen *vor* den Improvisationen stattfindet, auf die sich diese Gespräche weitgehend beziehen.

Einleitung und Strukturierung

Im Vergleich mit den „Gesprächen unter vier Augen“ der Regie, die über weite Strecken unstrukturiert und eher intuitiv von statten gehen, weist das Vorgespräch einen sehr viel geordneteren Ablauf auf. Die assoziativen Ideenfragmente, die Sprünge und Brüche sind hier weitgehend verschwunden; es kommt nicht

mehr zu ausschweifenden Gedankenexperimenten oder kontinuierlichen Unterbrechungen, sondern die Regie legt den Akteurinnen schematisch Punkt für Punkt und in einer verständlichen Abfolge dar, was vorher in einem chaotischen Wirrwarr unter ihnen besprochen wurde. Das Chaos ist geordnet.

Müller und Fusté geben in diesem kollektiven Vorgespräch eine thematische Einbettung und genauere Erklärungen des szenischen Geschehens. Hierfür liefern sie – zusätzlich zu den Beschreibungen der Szenen im Skript – Assoziationen, die sich aus den vorhergehenden Gesprächen ergeben haben, legen mögliche Referenzrahmen dar und erklären die schauspielerischen Aufgaben, die auf die Akteurinnen zukommen. Ein kurzes Fragment eines solchen Gesprächs soll dies deutlich machen. Die Regie wendet sich an die Akteurinnen und sagt über die Szene der „*profetas moderadas*“:

Die Prophetinnen werden der Akteurin, die am Strang hängt, eine Tüte über den Kopf ziehen und sie würgen. Die zweite Aktion ist, sie mit weichem Brot zu füttern, so wie man das mit Tauben macht. Die dritte Aktion besteht daraus, sie in Plastikfilm einzuwickeln. [...] Nun, was ist die grundsätzliche Idee dieser Szene? Als Prophetinnen seid ihr nicht sauer auf das Opfer, sondern ihr seht die Sache eher mit einem Glücksgefühl, so im Sinne von: „Hey, hey, schaut her, was wir entdeckt haben!“ Nun, dem Skript nach setzt hier Applaus ein. Es ist der Moment, in dem ihr mit eurer Stimme den Applaus [eurer Zuhörer] sucht. Sie [das Opfer] hängt hier [am Strang] und ihr beginnt [an das Publikum gerichtet] zu reden: „Sie dürfen Euch nicht die Träume nehmen, denn Träumen macht euch zu einem Menschen [...].“ An dieser Stelle beginnt das Opfer sich zu bewegen. Du, Valeria, beginnst jetzt also auf der Stelle zu rennen. (FFTb vom 08.03.)

In dieser Passage zeigt sich, dass die Regie nicht nur den Handlungsrahmen und chronologischen Ablauf der Aktionen genau festlegt; für zahlreiche Szenenfragmente diktiert sie sogar bis ins Detail, wie sich das Spiel ereignen soll: Neben den physischen Aktionen, wie Würgen, Einwickeln in Plastikfilm, Rennen auf der Stelle etc., konkretisiert die Regie auch die der Aktionen zugrundeliegenden Emotionen (die „Prophetinnen“ sollen nicht verärgert, sondern eher glücklich sein), gibt konkrete Assoziationen, an denen sich die Aktionsausführung orientieren soll (man füttert das Opfer wie Tauben) und erläutert, wie und durch was bestimmte Inszenierungsziele, die im Aktionskript schon festgelegt sind, zu erreichen sind (der Applaus des Zuschauers wird durch den spezifischen Einsatz der Stimme gesucht).

Auch in einem Gesprächsausschnitt vom 19. März werden diese strukturierenden Merkmale sichtbar. Fusté führt die Akteurinnen in die Szene der „Zähmung“ („*domesticación*“) wie folgt ein:

Das erste, was wir heute proben, ist die „Geburt“. Wir inszenieren sie in vier unterschiedlichen Momenten. Erster Moment: das ozeanische Bewusstsein... wie Kinder im Mutterleib (*bewegt sich sanft, Hände und Kopf*). Ahhh, dort drin gibt es keine Grenzen, dort gibt es keine Probleme; man hat alles, was man braucht. Alles ist möglich, fantastisch. Zweiter Moment: Ab jetzt beginnt ihr, ein Bewusstsein für Angst zu entwickeln. In den neun Monaten, in denen man im Bauch ist, sind die ersten drei *ahhhh*, alles schön. Ab dem dritten Monat jedoch erfährt man schon die Grenzen. Man spürt die Wand, an die man gedrückt wird; man muss sich umstellen. Dies ist der Moment, in dem sie [die Prophetinnen] euch die Waffen anlegen. Mit großer Sicherheit werdet ihr in diesem Moment auf den Knien sein, damit sie euch die Waffen überwerfen können. [...] Die Geburt ist traumatisch, sie ist ekelnerregend. „Ich wollte doch gar nicht heraus. Ich bin wirklich ganz furchtbar wütend auf diejenigen, die mir das angetan haben. [...] Warum mach' ich sie nicht einfach fertig? Weil sie mir dann schön mit dem Schlagstock eins drauf geben werden.“ [...] Von da aus werden wir dann in die eigentliche Zähmungssequenz übergehen: die Pyramiden ziehen. Auch hier seid ihr immer noch wütend. Und aus dieser Stimmung kommt ihr auch nicht heraus. In keinem Augenblick gibt es so etwas wie Fröhlichkeit oder so. [...] (FFTb vom 19.03.)

Wie im vorausgehenden Beispiel erklären die Regisseure auch hier wieder im Detail, *was* geschieht (die „Geburt“, die „Zähmung“, das Waffenanlegen), *wie* es geschieht (sie werden auf den Knien hocken), geben konkrete Assoziationen (Kinder im Mutterleib) und bestimmen, welche *Stimmung* und *Emotionen* die

jeweiligen Aktionen implizieren (alles ist fantastisch, man ist wütend, nie fröhlich, die Geburt ist traumatisch etc.).

Müller und Fusté unterbreiten den Akteurinnen in diesen kollektiven Vorgesprächen allerdings nicht nur genaue Spielanweisungen, sondern geben ihnen gleichzeitig auch zu verstehen, wo sich Lücken im Inszenierungsplan auftun und sie noch keine genauen Vorstellungen haben, wie sich bestimmte Szenen entwickeln sollen. Die Regisseure lassen sie an ihren Unsicherheiten teilnehmen:

Es gibt Momente in der Inszenierung, die leichter sind, mit Inhalt zu füllen, während es bei anderen sehr viel schwieriger ist, [die Lücken zu schließen], wie zum Beispiel bei den *profetas moderadas*. Hier muss ein Text verfasst werden, der uns augenblicklich noch fehlt. Hier braucht es noch sehr viel Arbeit. Den müsst ihr noch produzieren.“ (FFTb vom 08.03.)

Nicht alles ist also zu diesem Zeitpunkt vollständig durchdacht und diejenigen Aspekte, die sich noch nicht lösen lassen, werden den Akteurinnen ebenso mitgeteilt wie die bis ins Detail ausgearbeiteten Szenenabläufe.

Das Spielfeld der Regie

Was sich nun in allen Beispielen gleichermaßen herauskristallisiert, ist, dass diese vor den Improvisationen stattfindenden Gespräche weitgehend als eine Plattform für die Regisseure fungieren. Letztere stecken das Arbeitsfeld für die gesamte Gruppe ab, bereiten die Akteurinnen umfassend auf die szenische Arbeit vor und informieren diese über alle, die jeweilige Szene betreffenden Aspekte. Die Regie tritt nicht direkt in einen Dialog mit den Akteurinnen; vielmehr *präsentiert* sie ihnen die Inszenierung. Es geht hier nicht um den gemeinschaftlichen Akt der Erzeugung neuer Ideen oder um die künstlerische Auseinandersetzung in der gesamten Gruppe, sondern das Vorgespräch dient zur alleinigen Weitergabe und Vermittlung von Ideen und Instruktionen, die schon vorab von den Regisseuren ausgehandelt wurden und zu diesem Zeitpunkt nicht zur Debatte stehen. Die Informationen laufen stets von der Regie zu den Akteurinnen und nicht umgekehrt.

Die Gewichtung des Redeanteils von Akteurinnen und Regisseuren ist in diesem Probenabschnitt daher äußerst ungleich. Es ist die Regie, die das Wort ergreift und in einer Art Vortrags- bzw. Präsentationsmodus das weitere Geschehen unterbreitet. Sie ist diejenige Instanz, welche die Vorgaben macht und richtungweisende Anhaltspunkte für die Szenearbeit vermittelt. Den Akteurinnen hingegen kommt eine eher passive Rolle zu; sie hören den Instruktionen zu und machen sich Notizen der Erörterungen. Nur gelegentlich stellen sie Zwischenfragen und bitten die Regisseure, auf bestimmte Aspekte nochmals detaillierter einzugehen. Es ergibt sich hier also ein stark hierarchisches Verhältnis, bei dem die Regie die Instruktionen an die Akteurinnen weitergibt, während letztere diese in sich aufnehmen und beginnen, die Informationen – im Stillen – zu verarbeiten.

Verbale Dominanz

Ferner ist den kollektiven Vorgesprächen gleich, dass eine sprachliche Vermittlung dominiert. Es wird in diesem Probenabschnitt *nur* gesprochen, d.h. die Künstler wenden selten bis nie physische Demonstrationen oder kleinere Spieleinlagen an, wie die Regisseure es bspw. oft in den „Gesprächen unter vier Augen“

handhaben. Während Müller und Fusté hier aktiv ihren ganzen Körper einsetzen und viele der Aktionen mit Gesten untermauern oder sogar gefundene Objekte zur Hilfe nehmen, um ihre Ideen greifbarer darzustellen, bildet die Basis des Vorgesprächs fast ausschließlich die verbale Kommunikation.

Aufgrund dieser Dominanz des Wortes ist das Vorgespräch im Vergleich zu allen anderen Probenaktivitäten eine eher schlichte und sachliche Begegnung zwischen Regie und Akteurinnen. Hier wird hauptsächlich kurz und prägnant zusammengefasst, worum es bei der folgenden Improvisation geht und wie diese probenpraktisch anzugehen ist.

Improvisation

Direkt im Anschluss an das kollektive Vorgespräch geht es auf den Proben bei La Fura dels Baus über in den nächsten Arbeitsmodus: die Improvisation. La Fura dels Baus setzt die Improvisation als eine den Probenprozess kontinuierlich begleitende Probenpraxis ein. Neben den zahlreichen Gesprächen ist sie *die zentrale* Arbeitsgrundlage der Gruppe. Sind es bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend die Regisseure, die die ästhetische Auseinandersetzung mit der Inszenierung dominierend leiten, ist die Improvisation nun das dominante Handlungsfeld der Akteurinnen. Hier ist ihnen mitunter der wichtigste Proben-Spielraum gegeben, in dem sie ihre künstlerischen Fähigkeiten entfalten und die *lenguaje furero* schauspielerisch manifestieren können. Anders gesagt: Das praktische Probenverfahren der Improvisation ist im Rahmen von IMPERIUM jener Abschnitt, um Theaterregisseur Roberto Ciullis Worte zu gebrauchen, „[in which] the actor has a certain freedom in putting a scene together“¹¹³ – die Szenenstruktur steht, doch der Moment der schauspielerischen Spontaneität zählt.

Betrachtet man den gesamten Probenprozess von IMPERIUM, sind generell drei Improvisationskonstellationen zu unterscheiden: erstens die Gemeinschaftsimprovisation, zweitens die Gruppenimprovisation und drittens die Individualimprovisation. Alle drei Konstellationen kommen mehrmals täglich vor. Je nach Bedarf und der zu bearbeitenden Szene wechseln die Künstler zwischen ihnen hin und her, improvisieren sowohl in der gesamten Gruppe als auch in einer beschaulichen Runde aus lediglich einer Akteurin und der Regie. Es ist angebracht, bevor man den Versuch einer Analyse dieser drei Improvisationsarten unternimmt, sie in ihren praktischen Vorgaben und ihrem Ablauf zu beschreiben. In einem weiteren Schritt werden dann die wichtigsten Eigenschaften herausgearbeitet und analysiert.

Gemeinschaftsimprovisation

Als Gemeinschaftsimprovisation wird im vorliegenden Kontext eine Improvisation bezeichnet, in der entweder die gesamte Gruppe aus acht Akteurinnen oder die sechs „Anhängerinnen“-Akteurinnen improvisieren. Diese Form der Improvisation wird für jene Szenen eingesetzt, in denen die Akteurinnen auch in der Inszenierung in diesen Gruppenkonstellationen agieren.

¹¹³ Malgorzata Bartula & Stefan Schroer. *On Improvisation. Nine Conversations with Roberto Ciulli*. Brüssel: Peter Lang, 2003. S. 11.

Die Gemeinschaftsimprovisation läuft im Allgemeinen nach folgendem Muster ab: Nachdem die Regisseure den Akteurinnen die zu improvisierende Szene anhand des Skriptes erörtert und konkrete Handlungsanweisungen zu den Aktionen der Szene gegeben haben, begeben sich die Akteurinnen in die von der Regie vorher festgelegte Improvisations-„Arena“ – je nach Szene kann dies die komplette Halle, nur ein Teil des Probenraums, die Pyramiden oder der Zug sein – während Müller und Fusté am Rand dieses Spielfeldes stehen bleiben. Nachdem sich die Künstler auf ihre unterschiedlichen Positionen verteilt haben, entsteht meist eine kurze Pause, und es tritt Stille ein. Die Gruppe kommt zur Ruhe und sammelt sich für die bevorstehende Improvisation. Auf ein Zeichen der Regie – dies kann eine simple Handbewegung, der Einsatz von Musik oder ein von den Regisseuren erzeugter Laut sein – beginnt die Improvisation. Die Akteurinnen spielen ab jetzt die Szene von Anfang bis Ende durch bzw. improvisieren solange, bis die Regisseure die Improvisation – wieder auf ein Signal hin – beenden.

Solch ein Ablauf einer Gemeinschaftsimprovisation soll anhand der folgenden Beschreibung aus dem Probetagebuch verdeutlicht werden. Es handelt sich um eine Improvisation der letzten Szene „todas muertas“, in der sich die sechs „Kriegerinnen“ gegenseitig „massakrieren“:

Die Akteurinnen versammeln sich in der Mitte der Halle, im vorgesehenen Quadrat, das später die Pyramidenplattform darstellt. Die Baugerüste stehen aneinandergereiht im Zentrum. Die Regie und ich stehen am Rand; Fusté befindet sich in der Nähe der Musikanlage. Die zwei Machtobjekte [Schaumstoffschlagstöcke, Anm. S.K.] liegen am Boden. Die leeren Eimer und Mehlwaffen liegen ganz am Rand der Halle. Die Akteurinnen nehmen sich ein bisschen Zeit, strecken sich. Die Regie beobachtet sie. Dann ruft Müller rein: „Ruhe! Aufgepasst!“ Fusté hebt die Hand, dann klickt er auf ON. Die Musik setzt ein und die Akteurinnen beginnen die Impro. Montse schnappt sich ein Objekt, Valeria das andere, stößt dabei mit Verónica zusammen. Dann rennen sie los. Sie jagen sich durch die Halle, laufen um die Gerüste herum, springen zum Rand, um sich die Waffen und Eimer zu holen. Es scheppert, calderines werden trocken abgefeuert, auf den Boden geschmissen. Die Akteurinnen versuchen, ihre vorher einstudierte Choreographie einzuhalten, doch es klappt nicht ganz. Montse schaut sich etwas hilflos um, hantiert an der Mehlwaffe, hat Probleme mit dem Gewicht, sie rutscht ab, Lola stürmt um die Ecke, sucht offensichtlich nach einem Gegenüber, dem sie den Eimer an den Kopf werfen kann, findet keinen, sie sind alle auf der anderen Seite, sie rennt mit dem Eimer durch die ganze Halle, lässt ihn dann einfach fallen, Valeria rutscht aus, Lola holt sich einen neuen Eimer, dieses Mal steht sie direkt über Valeria. Laura ist nun auch da, sie feuert die Waffe auf Lola, sie lässt sich hinfallen. Jetzt liegen zwei auf dem Boden. Stehen langsam auf. Unterhalten sich. Höre, wie Müller meint, das ginge nicht. Beide Regisseure diskutieren die Aufteilung der Akteurinnen über den Raum. Sie beobachten das Geschehen die ganze Zeit vom selben Fleck aus. Verónica am anderen Ende trägt zwei Eimer. Irgendwie herrscht Stillstand, alle Akteurinnen suchen nach einem Gegner. Der Kampf hat an Schnelligkeit verloren. Montse kommt an den Rand gerannt, um sich einen Waffe zu holen, doch es gibt keine mehr. Sie sind alle im Aktionsraum liegen geblieben. Sie rennt zurück. Wirkt total chaotisch. Sie haben nun den Rhythmus verloren. Laurita schaut fragend zu Valeria, ob sie sich nun hinwerfen soll, deutet an, dass sie auf den Boden geht. Lola hat den Schlagstock in der Hand, Laura prescht hinter ihr her. Verónica liegt auf dem Boden. Jetzt fällt auch Montse. Sie bleiben liegen. Laura hat immer noch eine Waffe in der Hand, Lola versucht sie zu entwaffnen, hat aber nur den Stock in der Hand. Laura lässt sich daraufhin einfach fallen. Jetzt sind nur noch Valeria und Lola auf den Beinen. Valeria sucht nach dem anderen Machtobjekt, sieht es nicht sofort. Montse hat es in ihren Händen, hebt kurz ihre Arme hoch. Valeria rennt zu ihr und entreißt es ihr. Lola und Valeria stehen sich gegenüber, direkt im Zentrum, die anderen liegen verteilt am Boden. Lola und Valeria schlagen aufeinander mit den Stöcken ein. Das läuft und läuft. Dann schreit Fusté STOPP und schaltet die Musik aus. [...] Fusté klatscht. Die Impro ist zu Ende. Die Akteurinnen berappeln sich und versammeln sich um die Regie. Das Feedback [...] ist wie folgt [...] (FFTB vom 13.03.)

Wie hier zu sehen ist, setzt die Regie das Startsignal (Müller ruft „Aufgepasst!“, Fusté stellt die Musik an) sowie das Stoppsignal (Fusté ruft „Stopp“ und klatscht in die Hände) für die Improvisation und gibt ihr damit eine klare zeitliche Rahmung. Während der Improvisation ist den Akteurinnen die Freiheit gegeben, mit den Szenenaktionen zu experimentieren, ohne von der Regie unterbrochen zu werden. Letztere hält sich aus dem Verlauf heraus, beobachtet das Geschehen aus einiger Entfernung und diskutiert die Improvisation

während ihres Vollzugs lediglich untereinander. Erst nach ihrer Beendigung kommt es zur Besprechung und Auswertung der Improvisation mit den Akteurinnen in der Feedbackrunde.¹¹⁴

Gruppenimprovisation

Eine weitere Improvisationskonstellation auf den Proben stellt die „Gruppenimprovisation“ dar. Für die Improvisation teilen sich die Akteurinnen in zwei kleinere Gruppen auf, von denen zunächst eine der beiden die Szene improvisiert, während die verbleibenden Akteurinnen sowie die zwei Regisseure das Geschehen vom Rand aus beobachten. Im Anschluss an die Improvisation der ersten Gruppe und einem kurzen „Gespräch danach“ (in einigen Fällen auch einer erneuten Wiederholung der Improvisation derselben Gruppe) kommt die nächste Gruppe an die Reihe. Diese nimmt die Improvisation auf, bei der dieses Mal die erste Gruppe vom Rand aus zuschaut. In den „Gruppenimprovisationen“ ist somit die komplette Künstlergruppe anwesend; doch nicht alle Schauspielerinnen improvisieren gleichzeitig. Vielmehr wechseln sie sich mit dem Improvisieren der Szene in kleineren Gruppen ab.

Diese Improvisationsform kommt weitgehend dann zum Einsatz, wenn die Akteurinnen auch im IMPERIUM in zwei kleinere Gruppen aufgeteilt sind, wie die Szene der „Geburt“, der „Zähmung“ und die der „Strohfrauen.“ Im Tagebuch vom 19. März steht zur Szene der „Geburt“ Folgendes:

Florencia hat einen Schlagstock auf dem Rücken, sie bewegt sich um die Akteurinnen Lola, Laurita und Laura, die auf dem Boden liegen. Diese tragen Stelzen, wiegen sich hin und her. Die andere Gruppe (Gador, Verónica, Valeria, Montse) steht am Rand und schaut zu. Sie [die Akteurinnen im Improvisationsraum, Anm. S.K.] probieren unterschiedliche Positionen. Mal haben sie die Augen geöffnet, mal sind sie geschlossen, sie heben und senken die Beine, rollen sich. Florencia geht etwas unsicher durch die Reihen. Weiß nicht so recht, wie sie es anstellen soll.

Fusté ruft nach einiger Zeit herein, gibt ihnen [den improvisierenden Akteurinnen, Anm. S.K.] Stichwörter, lenkt sie in eine Richtung. Er geht um die Akteurinnen [die am Boden liegen, Anm. S.K.] herum, ruft herein, dass sie sich wie ein Baby im Mutterleib fühlen sollen, woraufhin Lola ihre Beine verschränkt, sie mit ihren Armen ganz fest an ihren Unterleib zieht. Müller wendet sich an Florencia, die nun im Hintergrund steht, und flüstert ihr etwas ins Ohr. Fusté geht von Laurita zu Lola, kommentiert ihre Bewegungen, gibt Anweisungen, was sie machen sollen. Er kommentiert die unterschiedlichen Phasen, wann welche Aktion einsetzt, orientiert sich hierbei an den Rhythmusabschnitten der Musik. „Jetzt beginnt die Angst“. Mit dem Wechsel der Musik wechselt auch der Rhythmus der Bewegungen der Akteurinnen. Sie regen sich schneller, unkontrollierter. „Beweg’ die Beine!“ Lola dreht sich auf den Rücken und bewegt ihre Beine in der Luft. [...] „Draußen passiert etwas!“ ruft er den Akteurinnen zu. Daraufhin beginnt Lola mit ihren Körperteilen zu zucken, sich schnell zu bewegen, ihren Kopf hektisch nach hinten zu schmeißen.

Für lange Zeit steht Florencia um die Szene herum. Dann geht sie hinter Fusté her. Er streichelt Verónica langsam und zaghaft über den Kopf. Florencia macht es ihm nach. Fusté zieht sich zurück. Dann läuft die Improvisation für mehrere Minuten nur mit den Akteurinnen. Die Regisseure und restlichen Akteurinnen stehen wieder am Rand und schauen zu. [...]

Die „Giraffen“-Akteurinnen bleiben auf dem Boden sitzen, während die Regie die Improvisation kommentiert. Müller erklärt Florencia, dass sie die Akteurinnen ein wenig anheben soll, so, als ob sie sie beim Aufstehen unterstützen würde. [...] Fusté hat es gefallen, wie Lola ihre Beine über ihren Kopf nach hinten gelegt hat. Die Regie bestimmt, dass dies die Anfangsposition für die Szene sein soll. Die anderen Akteurinnen sollen es bei der nächsten Improvisation ebenfalls machen.

Sie setzen die Improvisationsarbeit mit diesen Akteurinnen weiter fort. Dieses Mal richtet die Regie die Aufmerksamkeit mehr auf die Prophetin und ihre Handlungen. Fusté korrigiert Florencia, wie sie sich den Giraffen nähert, er geht direkt in ihre Impro hinein, zeigt ihr alle Aktionen. Müller kommt nun auch in die Impro, unterbricht Florencias Bewegungen, korrigiert ihre Schnelligkeit. Jetzt beobachtet er zusätzlich auch seinen Ko-Regisseur, wie er die Akteurinnen dirigiert. [...] Dann lassen sie die Akteurinnen alleine und beobachten für eine ganze Weile nur die Interaktionen. Danach improvisiert die zweite Gruppe. [...] Sie legen sich ebenfalls mit den Beinen über den Kopf auf den Boden. [...] (FFTb vom 19.03.)

¹¹⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen zur Feedbackrunde, S. 96ff.

Obwohl alle acht Akteurinnen hier während der Aufführung gleichzeitig im Aktionsraum sein und dieselbe Aktionssequenz ausführen werden, improvisieren sie die Künstlerinnen auf den Proben nicht simultan, sondern arbeiten an ihr in separaten Gruppen und zeitlich versetzt.

Diese Aufteilung der „Gruppenimprovisation“ bringt nun den Vorteil, dass die Regie nicht nur die einzelnen Improvisationsprozesse der jeweiligen Gruppe besser beobachten kann – da ihre Konzentration auf lediglich vier, anstatt acht Akteurinnen gerichtet ist –, sondern es entsteht darüber hinaus eine Art Vorführ- und Lernsituation für die zuschauenden Akteurinnen. Letztere können sich mit ihren eigenen, im Anschluss stattfindenden Improvisation an den Beobachtungen sowie Kommentaren der Regie zu den Improvisationen ihrer Kolleginnen orientieren und versuchen, die Verbesserungsvorschläge in ihre Arbeit einzubauen bzw. die von ihren Kolleginnen begangenen Fehler zu vermeiden. Allerdings sind die zuschauenden Akteurinnen während der „Gruppenimprovisation“ ausschließlich Zuschauerinnen; sie nehmen nicht aktiv an der Aushandlung der Regisseure teil oder bringen sich mit eigenen Ideen ein. Dies geschieht erst in der dafür vorgesehenen „Feedbackrunde.“

Der Austausch zwischen den improvisierenden Akteurinnen und der Regie ist während des Prozesses der „Gruppenimprovisationen“ jedoch sichtbar aktiver als bei den „Gemeinschaftsimprovisationen“. Die Regie geht schon während des Spielflusses sporadisch dazwischen und korrigiert die (Inter-)Aktionen der Schauspielerinnen noch in ihrem Vollzug. Auf diese Weise ergibt sich ein dynamisches Wechselspiel zwischen Regie-Instruktionen und improvisatorischem Spiel der Akteurinnen (Fusté geht bspw. durch die Reihe und zeigt Florencia, wie sie die „Giraffenfrauen“ streicheln soll).

Individualimprovisation

Schließlich gibt es als dritte Konstellationsform die „Individualimprovisation“, d.h. die Akteurinnen improvisieren einzeln. Diese Praxis kommt vor allem für die Erarbeitung jener Szenen zum Einsatz, in denen sich aus der vorgegebenen Konstellation der Inszenierung ein individueller Szenenpart ergibt. In IMPERIUM ist dies lediglich die zweite Szene „*los discursos*“. Für die Improvisationsarbeit an den „Prophetinnen“ („Aktivistin“, „Hedonistin“ und die „christlich-konservativen Prophetinnen“) kommen die jeweilige „Prophetin“ (im Fall der „christlich-konservativen Prophetinnen“ sind es zwei) und die Regie zusammen, während sich die anderen Akteurinnen in einiger Entfernung am anderen Ende der Halle aufhalten und für die Dauer der individuellen Improvisation ihren zugeteilten Probenaufgaben nachgehen. So lange die Einzelimprovisation läuft, stören noch unterbrechen die Akteurinnen ihre Kollegin.

Im Vergleich mit den anderen Improvisationsformen werden bei der „Einzelimprovisation“ Anfang und Ende nicht von der Regie durch ein Signal zeitlich gerahmt, sondern die Akteurinnen gehen ihrem eigenen Rhythmus nach. Einige setzten sofort an und improvisieren aus dem Stegreif heraus, andere benötigen stets eine kleine Aufwärmphase, in der sie in sich gehen und mental auf die Improvisation vorbereiten.

Auch unterscheidet sich die Dynamik der „Einzelimprovisation“ von den beiden anderen Improvisationsformen insofern, als der Austausch zwischen Akteurin und Regie während des Improvisierens sehr viel intensiver ist. Während bei den „Gemeinschaftsimprovisationen“ kaum bis gar kein direkter

Austausch zwischen Akteurinnen und der Regie besteht und bei der „Gruppenimprovisationen“ ein Großteil der wichtigen ästhetischen Aushandlung zwischen den Künstlern erst im Nachhinein geschieht, liegt der Fall bei der „Einzelimprovisation“ ganz anders. Hier findet ein den Improvisationsfluss kontinuierlich begleitender Dialog zwischen Akteurinnen und Regie statt. Die zwei folgenden Beispiele sollen dies verdeutlichen.

1) Begegnung zwischen der Regie und den „*profeta moderadas*“:

Florencia beginnt. Bei „un miedo nace de la mente“ zeigt sie auf den Kopf des Opfers¹¹⁵. Dann übernimmt Gador und zeigt beim Wort „cuerpo“ auf den Körper. Sie ruft: „El miedo es un parasito“. Fusté möchte, dass Florencia das Wort „parasito“ unterstreicht. Dafür geht Florencia in die Knie, deutet mit ihren Fingern etwas sehr, sehr Kleines an.

Fusté: „Oder sagt „Parasit“ gemeinsam. Lasst uns nochmals von vorne anfangen, von „Conquistémoslo!“ (*Florencia breitet die Arme aus, Gador hebt einen nach oben*) Está bien el „Conquistémoslo!“ Dann kommst du, stülpst dem Opfer die Tüte über den Kopf, „conquistémoslo“ und stürzt dich auf sie. In diesem Moment weicht Florencia zur Seite, und dann sehen wir sie (*saugt Luft ein*).

Florencia: Ah, also Gador kommt zuerst dran und ich folge ihr und wiederhole das, was sie macht?

Fusté: Ja. Dann drehst du dich um und...

Gador: Und Valeria [das Opfer, Anm. S.K.] ist schon hier?

Fusté: Ja, sie ist schon hier. (*Sie machen es so, wie Fusté es angewiesen hat. Florencia bleibt noch vorne stehen, wieder schreit sie das „Bezingen wir den Körper“ in die „Menge“ und geht erst dann nach hinten, wo Gador schon die Tüte über den imaginären Kopf gestülpt hat. Fusté macht Erstickungsgeräusche vor. Beim „nos hemos tragado el miedo“ geht Fusté zum Podest und nimmt den Eimer [in dem sich diverse kleinere Objekte, zum Beispiel Schwämme befinden, die als Ersatz für Brot dienen, Anm. S.K.] und zeigt ihn herum. Florencia übernimmt, zeigt den Eimer, so wie der Regisseur es vorgemacht hat. Fusté gibt ihr jetzt die Anweisung, ihn zu Gador herüberzureichen, Gador soll ein Stück „Brot“ rausnehmen. Sie nimmt einen Schwamm und tut so, als stopfte sie ihn Valeria in den Rachen.*)

Fusté: Wir lassen sie ein wenig... (*Fusté schmatzt laut, begleitet die Impro macht die Hintergrundgeräusche, sagt gleichzeitig, welche Aktionen sie machen sollen. Beim Satz „Hay que eliminar el enemigo“ ruft er herein:*) Seht ihr! Ihr müsst etwas höher greifen, damit man euch von hier aus... es gibt hier... es ist... nachdem ihr dem Opfer alles gegeben habt, werden bei euch Endorphine freigesetzt (*er öffnet die Arme, Florencia macht die Geste nach, sie öffnet ihre Arme und beginnt mit dem Text „el alma“, doch wird von Fusté unterbrochen:*) El eh, ehm wir dehnen es ein wenig aus, wir eh (*nimmt eine Schwamm, zeigt ihn, sagt dann:*) „El miedo...“ (*kleine Pause, setzt dann wieder an:*) „de papa...“ (*er zieht die Aktion durch keine Pausen zeitlich in die Länge*).

Florencia: Ja, also ich zeige es.

Gador: Ok.

Fusté: Als ob es eine Oblate wäre, so, als ob ihr ein Pfarrer wärt, der die Oblate hochhält (*Fusté zeigt die „Schwamm-Oblate“ umher*). „El miedo de mama, el miedo de papa“ (*deutet gestisch die Verteilung an*). „El miedo del amiguito“. (*Dann verzerrt er sein Gesicht.*) „HCACHCHA“. Wenn ihr nämlich zum Schluss kommt, habt ihr ein „HHAUHHAAH“. Es wird ganz nach oben getrieben, das ist nämlich das verdammte Problem unseres Landes! Ok, wenn ihr mit der „Angst des Freundes“ anfangt, fletscht ihr eure Zähne (*er fletscht die Zähne wie ein Wolf, zieht die Lechzen hoch*). Zum Schluss (*er zeigt mit den Fingern an, dass die Zähne sich nach außen biegen*) kommen eure Zähne hervor. Los, fangen wir an. „El miedo!“ Wieso um alles in der Welt zeigen sie mir einen Eimer? Probieren wir es aus: „Angst zeigen“ ist diese Aktion hier. (*Die Akteurinnen und die Regisseure klären, ab wo sie mit der Impro anfangen*). Fragt Euch gegenseitig die Frage! Ja, genau, fragt sie euch gegenseitig: (*Die beiden Akteurinnen drehen sich zueinander und sagen gleichzeitig:*) „¿Por qué nos dejamos limitar por la mente?“ (*Erst schauen sie sich an, dann drehen sie sich nach außen, schauen uns an, Florencia zeigt sogar auf mich, fragt nochmals die selbe Frage, breitet dann die Arme auf. Gador reicht den Eimer rüber, Florencia nimmt das erste Stück „Oblate“ heraus, macht dies ganz langsam. Gador will dazwischen gehen, doch die Regie sagt:*).

Müller: Lass sie die Aktion bis zum Schluss ausführen, Gador. Erst dann beginnst du (*sie unterbricht ihre Aktion*).

Fusté: CRUCRUCRUC. CLAC. (*Florencia stopft den Schwamm in den Mund des Opfers. Gador zückt einen weiteren. Florencia soll nun ihre Kollegin anschauen, Anweisung Müllers. Sie steigern die Aufzählung (ein Schwamm, noch ein Schwamm...); dann, bei dem Satz „Hay que sacar el enemigo que llevamos dentro“ machen sie ruckartige Bewegungen mit den Armen, so, als ob sie etwas aus sich, aus ihrem Inneren herausholen würden. Dies wirkt wie der Höhepunkt der Szene. Danach machen sie die Pause, die Fusté vorher angewiesen hat. Sie kommen zum Moment, in dem sie das Opfer in Plastikfilm einwickeln.*)

Gador: Wickeln wir sie beide ein oder eine von uns redet und die andere wickelt den Körper ein?

¹¹⁵ Für diese Szene hängt hinter den Prophetinnen ein „Opfer“ an einem Strang, an dem die Prophetinnen demonstrieren, wie sünd- und lasterhaft der menschliche Körper ist. An diesem Tag ist das „Opfer“, das (zu diesem Zeitpunkt des Inszenierungsprozesses) von der Akteurin Valeria gespielt wird, allerdings nicht anwesend. Die Improvisation verläuft ohne sie. Die Prophetinnen agieren somit mit einer imaginären Person.

Fusté: Zuerst einmal legt ihr die „Angst“ [die Schwämme, Anm. S.K.] zurück. (*Sie nehmen die Schwämme und legen sie in den Eimer zurück.*) Gut, dieser Teil funktioniert. Machen wir ihn nochmals von vorne bis hierher, alles was wir haben.

Gador: Alles?

Fusté: Alles ab der „Angst“ bis zum Abschnitt mit der „Seele“. [...] Das mit dem „amiguito“ war dieses Mal gut, doch ihr müsst generell mehr geben. [...] (FFTb vom 14.03.)

2) Begegnung zwischen der „Hedonistin“ und den beiden Regisseuren:

Lola¹¹⁶ trägt das weiße Hedonistin-Kleid über ihren Sportsachen. Sie steht auf der Pyramide, probiert Tanzbewegungen aus, isst den Apfel im Liegen, hält ihn im Mund fest, sie verliert ihn, holt sich einen neuen, beißt wieder in den Apfel, schaut böse um sich, kratzt den Apfel aus, schmeißt Apfelstückchen nach unten. Während ihrer Impro diskutieren die Regisseure, die auf dem Boden stehen und zu ihr hochschauen.

Fusté: Moment mal, Müller. Ich, also, *ehm* (Pause) [...] Ich glaub, dass muss alles ein bisschen mehr *furero* sein, ein wenig exzessiver. Sie, sie verpackt das alles in ihren Pina Bauschi-Cocktail. [...] (*lange Pause, der Lichtdesigner spielt mit den Lichtkegeln, Fusté meint, dass er nichts mehr sehen kann, er ruft ihm zu, dass er das Stroboskop nicht anschalten soll, da er sich eine Impro anschauen muss*). Wenn sie keinerlei Aktionen hat, bei der sie sich den Körper einschmiert oder so was, dann sehe ich hier nur Sol Pico [spanische Tanzcompany, bei der die Akteurin unter Vertrag steht, Anm. S.K.]. *Tststts*, ich weiß nicht. Sollen wir es probieren? Probieren wir es von Anfang an und suchen nach einer passenden Art und Weise, wie man diesen Apfel essen kann? Andererseits hilft mir das auch nicht viel. Müller! Man! (*Er schreit jetzt in die Halle*) Die mit ihren Lichtern, so sehe ich nicht ihr Gesicht! (*Er bittet das Lichtteam nochmals, die Lichtstrahler auszuschalten*).

Müller (*an Lola gerichtet*): Also, ich glaube, der Apfel nimmt zu viel Zeit ein. Also, nun, das, was Lluís mit der inneren Geschichte gemeint hat, die du in deinem Kopf hast, mit dem Apfel solltest du die Angst spielen, ein bisschen wie: „Schaut her, wie ich mit der Angst umgehe, wie ich mit ihr spiele.“ Danach würde ich zu einem anderen Element wechseln.

Lola: Ok, sollen wir es bis hierher nochmals mit dem Apfel probieren?

Fusté: Ja, Müller, was sie auch machen könnte//

Müller (*an Lola gerichtet*): Danach geben wir *peu a peu* andere Materialien dazu.

Fusté: Ja, *mhm*. Es ist aber...

Müller: *ehhh*

Fusté: Entschuldigt, entschuldigt, aber grundsätzlich finde ich, dass... (*ruft zum Lichtdesigner: „Ja, schaltet alle aus“*) Ok, das erste Bild ist gut. *CLACLACLAC*.

Müller: Genau, in den vorigen Improvisationen hast du...

Lola: habe ich gelacht oder//

Müller: Nein, nein, du hast mit den Augen gespielt, uns aber hier unten nicht angeschaut.

Fusté: Müller, so machen wir sie noch verrückt. Nein... es gefällt mir nicht, es gefällt mir nicht... (*lange Pause, Lola beginnt wieder zu improvisieren. Sie schauen sich die Improvisation an. Lola dreht sich, schwingt ihre Beine, schaut nach unten zu den Regisseuren, schaut sie jetzt direkt an, fixiert ihre Augen auf die Gesichter, nimmt den Apfel, lächelt, lässt sich auf den Boden fallen, springt wieder auf. Die Regisseure sind nicht zufrieden. Fusté zu Müller gerichtet:*)

Müller lass mich etwas schreiben! Ich schreibe auf, was sie zu tun hat, denn so... so werden wir nur diskutieren, oder? Was gefällt dir davon? Sag, was gefällt dir? (*Lola ist weiterhin oben auf dem Podest und improvisiert, probiert dies und jenes, dreht sich schnell um sich, so dass das Kleid hochschwingt, sie hebt den Saum, geht in die Knie*)

Lola: und so was? Vielleicht könnte man damit spielen? (*Lola dreht sich um, beißt in den Apfel, lässt ihn langsam an ihrer Brust heruntersinken, steckt ihn sich zwischen die Beine, bewegt ihn dann wieder zum Mund, lächelt verschmitzt. Die Regisseure diskutieren derweilen weiter über ihre Impro.*)

Müller: Nun, es gibt Momente...

Fusté: Ja, welche?

Müller: *Eh*, wie du auch gesagt hast, wenn sie den Apfel nimmt und sich daran reibt, wenn sie ihn sich in den Mund steckt, wenn sie ihn nach vorne hält...

Fusté: *Mh*. Ok, ok. *Eh*. *Mhm*. Ja, für mich, *eh*... (*Lola tanzt, hebt ein Bein, lässt es langsam und gewollt sexy auf den Boden sinken, den Apfel immer in der Hand und gut sichtbar für uns Zuschauer, sie lässt ihn auf ihre Beine fallen, hebt ihn wieder mit dem Mund auf, fixiert meine Augen, hält meinem Blick stand, streckt dann ihren Hintern nach hinten, beugt sich nach vorn, den Apfel im Mund, er fällt herunter, sie lässt sich auf den Boden fallen, sucht ihn mit ihren Beinen//*)

Müller: Was machst du jetzt, Lola?

Lola: Nun ich versuche... mit dem Apfel zu spielen, wie wir es besprochen haben.

¹¹⁶ Da es, wie schon mehrmals erwähnt, im Probenprozess von IMPERIUM zu einem Rauswurf zweier Akteurinnen kommt, verändert sich die Besetzung der Rollen. In den ersten drei Wochen ist die Akteurin Laurita die „Hedonistin“, ab der vierten Probenwoche übernimmt diese Aufgabe die Akteurin Lola. Vgl. hierzu S. 141ff.

Müller: *Mh, ja aber was ist das, was du... mhm. (Lola macht weiter, schaut die Regisseure an, probiert andere Bewegungen aus, die man mit dem Apfel machen kann, schwingt immer mal wieder das Kleid in die Luft. Dann bleibt sie einfach liegen. Nach einiger Zeit sagt sie:)*

Lola: *Ich wasche mir mal die Hände. (Lola geht kurz weg, die Regisseure diskutieren weiter ihre Impro, sie sind immer noch unzufrieden, sehen Lola noch nicht in der Rolle. Sind offensichtlich ratlos. Haben selbst keine richtigen Ideen.)*

Fusté: *Das Problem ist, ich verstehe nicht, was sie uns erklären will, was sie uns sagen will. Sie beginnt auf einmal zu tanzen, und wenn sie in Tanz übergeht, wird die Aktion leer. Und wenn es leer wird, sind wir verloren. Deswegen meine ich, ist es doch besser zu sagen: „Ok, die hier erklärt mir das und das. Der Apfel ist die Angst...“ [...] (Lola kommt zurück, sie klettert nicht auf die Pyramide, sondern bleibt bei den Regisseuren stehen.)*

Müller: *Wir waren gerade dabei, die Sache mit dem Apfel zu besprechen. Dieses Mal hast du es ganz schön lange gemacht...*

Lola: *Nun gut, aber da wir abgemacht haben, erst mal nur die Aktion mit dem Apfel zu probieren...*

Fusté: *Ja, ja, alles perfekt. [...] Schau, unsere Arbeit ist es, etwas zu erklären. Und da wir selbst nicht wissen, was wir hier erklären: schlecht. Und da wir ebenfalls nicht wissen, wie dies alles zu strukturieren ist: noch schlechter. So drehen wir uns im Kreis und kommen nicht vorwärts. Also ich sehe es so: Ich erarbeite uns alleine etwas, so dass wir beim nächsten Mal wissen, was zu tun ist, also, was die „Rede“ der Prophetin uns sagen will, fasse es in Worte, schreibe es auf. [...] Wir [die Regisseure, Anm. S.K.] haben schlicht unsere Hausaufgaben nicht gemacht. Wir werden einen Text schreiben und die Aktionen festlegen und darüber stülpt du dann deine eigenen Sachen, machst es lebendig. Der Prozess bis hierher war für mich sehr verwirrend. Aber jetzt hast du mir geholfen, die Sache ein bisschen fester zu schnüren.*

Lola: *Nun, mehr oder weniger war es das, was ihr mir gesagt habt, das ich tun soll...*

Fusté: *Ja, ja, und du bist auch super effektiv. Das Problem liegt bei uns.*

Lola: *Mein Anliegen ist es, euch zu helfen, euch ein paar Vorgaben zu machen... ich hole einfach alles aus mir heraus...*

Fusté: *Funktioniert auch, das funktioniert auch. Das einzige, das uns fehlte, war der *CLACLACLAC*, aber jetzt habe ich gesehen, wie wir es vielleicht machen könnten. *CLACLACLAC*. Es muss nur noch geschrieben und strukturiert werden [...] (FFTB vom 02.04.)*

Sowohl der Improvisationsausschnitt der „christlich-konservativen Prophetinnen“ als auch der der „Hedonistin“ zeigen, wie stark Regie und Akteurinnen in der Praxis der Individualimprovisation gemeinsam an den Aktionen arbeiten. Selten improvisieren die Akteurinnen die Szene in einem Durchlauf. Vielmehr schalten sich die Regisseure schon kurz nach ihrer Aufnahme dazwischen und kommentieren die Handlungen der Akteurinnen. Diese Dynamik gilt grundsätzlich für alle Einzelimprovisationen der „Prophetinnen“ auf den Proben.

Im Vergleich mit dem Ablauf der Gemeinschafts- und Gruppenimprovisationen sind die Akteurinnen bei den Einzelimprovisationen als direkte Gesprächspartner der Regie präsent. Ihr Gegenüber sind in diesem Fall nicht die anderen Kolleginnen, sondern die beiden Regisseure. So fragen die Akteurinnen sie, wie bestimmte Handlungen vollführt werden sollen, welche Stimmungen den Aktionen zugrunde liegen, in welchem Kontext sich diese oder jene Aktion bewegt etc. Gleichzeitig testen die Akteurinnen unterschiedliche Ausführungen der Aktionen aus und suchen im Dialog mit der Regie nach Wegen, wie diese gestaltet werden könnten. Wenn die Akteurinnen nicht mehr weiterwissen, ihren Text vergessen haben oder vor Problemen stehen, die sie selbst nicht sofort lösen können, unterbrechen sie die Improvisation und fragen bei der Regie nach.

Während in der Gemeinschaftsimprovisation die unterschiedlichen Arbeitsschritte von Regie und Akteurinnen noch quasi vollständig getrennt sind – das Gespräch über die Improvisation sowohl vor- und nachher stattfindet, aber *nicht* währenddessen –, und auch bei der Gruppenimprovisation diese Arbeitsschritte weitgehend als separate Handlungen sichtbar bleiben, gibt es bei der Individualimprovisation keine zeitliche Trennung von der Improvisation und dem Gespräch über die Improvisation. Die Struktur löst sich auf; Regie und Akteurinnen lassen ihre Interaktionen ineinander überfließen.

Darüber hinaus ist zu beobachten, dass die Regisseure sich nicht nur verbal äußern und vom Rand aus Instruktionen erteilen. Sie greifen aktiv in den Improvisationsprozess ein, indem sie Handlungen gestisch andeuten oder vorspielen und damit – in gewisser Hinsicht – selbst zu Akteuren der Szene werden. Dies wird besonders im ersten Beispiel der „christlich-konservativen Prophetinnen“ deutlich: Der Regisseur demonstriert hier Aktionen, welche die Akteurinnen in der Improvisation nachahmen sollen (Fusté hebt den Eimer hoch und zeigt die Schwämme, reißt die Arme auseinander etc., die Akteurinnen machen es ihm nach), er springt für die abwesende Akteurin spontan ein und übernimmt deren Part (Fusté würgt und schmatzt, während das „Opfer“ mit der Oblate gefüttert wird) und er verdeutlicht seine Ideen durch gestische Untermalung (Fusté lechzt und fletscht seine Zähne). Jener Spielraum der Akteurinnen, der in den Gemeinschaftsimprovisationen noch während des Prozesses des Improvisierens weitgehend unangetastet ist, wird in der Individualimprovisation zu einem Spielraum für *alle* anwesenden Personen – zu einem Experimentierraum, an dem auch die Regisseure direkt teilhaben und die Aktionen unmittelbar beeinflussen.

Improvisation: eine kollektive und szenische Arbeitspraxis

Betrachtet man alle drei Improvisationskonstellationen – Gemeinschafts-, Gruppen- und Individualimprovisation –, lässt sich zunächst ein grundlegendes Merkmal der improvisatorischen Praxis bei La Fura dels Baus erkennen: Egal, welche Improvisationsform auf den Proben praktiziert wird, die Regie ist stets als beobachtende Instanz des Geschehens und als Arbeits- und Ansprechpartner für die Akteurinnen anwesend – womit die Improvisation grundsätzlich ein Ereignis ist, an dem mehrere Künstler teilnehmen. Sie ist als ein gemeinschaftliches Probenverfahren konzipiert, bei dem zumindest eine Akteurin und die Regisseure im künstlerischen Austausch miteinander stehen. Die Improvisation kann in diesem Inszenierungsprozess daher generell als eine *kollektive* Praxis beschrieben werden. Sie ist in ihrer Ausführung abhängig sowohl von der improvisierenden als auch der beobachtenden Person.

Es lässt sich ferner feststellen, dass sich die Künstler während der Improvisationsarbeit – sei es die Gemeinschafts-, Gruppen- oder Individualimprovisation – ausschließlich auf den Szeneninhalte konzentrieren, wie er im Aktionskript und den Erörterungen der Regie festgehalten wurde, d.h. die Inhalte der Improvisation weichen von den Szeneninhalten der Inszenierung nicht ab, sondern sind mit ihnen (quasi eins zu eins) deckungsgleich. Damit setzt sich die Improvisationspraxis von La Fura dels Baus von Improvisationsverfahren ab, wie sie u. a. der Regisseur Mason W. Marshall vertritt: „Improvisation shouldn't replace the dialogue of a play or substitute the words of actors for those of a playwright. *For this reason, never improvise a scene that is written. [...] The main focus of improvisation should be to explore the circumstances that precede or bridge the scenes that are written* [Herv. S.K.]“¹¹⁷ Bei Marshall ist die Improvisation also als eine Probenübung zu verstehen, die sich nur annähernd mit den Szenen der Inszenierung beschäftigt und die Szeneninhalte nie direkt in den Fokus rückt. Vielmehr scheint es hier das

¹¹⁷ Mason W. Marshall. *Creating Life on Stage. A Director's Approach to Working with Actors*. Portsmouth: Heinemann, 2007. S. 118f.

Anliegen der improvisatorischen Praxis zu sein, weitere Kontexte zu erforschen und zusätzliche Geschichten für die eigentlichen Szenen des Stückes herzuleiten.

Die Improvisation ist im Rahmen des Probenprozesses von La Fura dels Baus jedoch anders beschaffen. Improvisationen haben hier stets den konkreten Inhalt der sieben Szenen zu ihrer Arbeitsgrundlage: Es ist immer eine Improvisation eines bestimmten szenischen Abschnitts der *lenguaje furero*-Aktion IMPERIUM. Von daher scheint es im vorliegenden Fall sinnvoll zu sein, die Probenpraxis der Improvisation als eine *szenische* Improvisation näher zu definieren. Die Improvisation kommt hier nämlich nicht nur als eine Arbeitspraxis zum Tragen, die zusätzlich zu der eigentlichen Szenenarbeit auf den Proben eingesetzt wird, wie dies Marshall fordert, sondern sie bildet die Basis der Probenarbeit zu IMPERIUM. Szenenarbeit heißt hier Improvisationsarbeit.

Zeitliche Flexibilität

Bei näherer Betrachtung der Improvisationspraxis der Gruppe zeigt sich allerdings, dass sich die Improvisation nicht in allen Aspekten nach dem vorgesehenen Inszenierungsablauf des Skriptes richtet. Abgesehen von der direkten inhaltlichen Verknüpfung mit den jeweiligen Szenen der Inszenierung, sind andere Bestimmungen wie u. a. „Dauer“ und „Rhythmus“ während der Improvisationspraxis flexibel und können von ihren Fixierungen für die Aufführung stark abweichen. Während für die erste Szene im Aktionskript bspw. circa fünf Minuten als offizielle Aufführungsdauer eingeplant sind, kann sich die Improvisation dieser ersten Szene während des Probens entweder über einen sehr viel längeren Zeitraum erstrecken (bis zu fünfzehn Minuten, wie es am 3. Probenstag geschieht) oder, ganz das Gegenteil, schon nach nur einer Minute beendet werden (dies ist an mehreren Probenstagen zu beobachten). Im ersten Fall lassen die Regisseure die Improvisation einfach weiterlaufen, ziehen das „Bombenattentat“ in die Länge, geben den Akteurinnen den Freiraum sich „auszuimprovisieren“; im zweiten Fall bereiten sie die Improvisationsarbeit ein frühzeitiges Ende und unterbrechen sie, bevor die Szene zu ihrem szenischen Ende kommt. Ob die Improvisation nun länger oder kürzer dauert – in beiden Fällen entspricht die Improvisationsdauer nicht der eigentlichen Szenendauer, sondern weicht sichtbar von dieser ab.

Jede Improvisationsarbeit an einer der sieben Szenen des IMPERIUMs zeigt, dass die festgelegte zeitliche Rahmung der Szenen keine Rolle spielt. Die Künstler nehmen sich während des Improvisierens stets die Zeit, die sie benötigen, um die jeweilige Szene zu erarbeiten, und lassen die vorgegebene Szenendauer des Skriptes dabei vollkommen außer Acht. Während der Improvisation folgen sie vielmehr einem Rhythmus, der sich aus den Probeninteraktionen ergibt. Die Dauer ist je nach Bedarf der Künstler dehn- und wandelbar.¹¹⁸

Das „Surplus“ der Improvisation

Des Weiteren lässt sich erkennen, dass die Improvisationen bei La Fura dels Baus stets (ein bisschen) *mehr* sein dürfen als nur eine rigide Ausrichtung auf die ideale Aufführungssituation. Die Improvisationen auf den

¹¹⁸ Die Einhaltung der zeitlichen Rahmung wird während des Gesamtdurchlaufs zu einem wichtigen Kriterium, siehe S. 123ff.

Proben sind zwar stets an die Inhalte und vorgegebenen Aktionen der Szenen gebunden, doch hier kann es während des Vollzugs der szenischen Improvisation Abweichungen geben. Die Akteurinnen können (und sollen) hier Dinge ausprobieren und Handlungen vollführen, die zu dem Zeitpunkt der Aufführung von IMPERIUM nicht mehr möglich bzw. nicht mehr erwünscht sind. Dies wird sowohl an solch nebensächlichen Aussagen der Regisseure deutlich, in denen sie sich über ausgeführte Aktionen der Akteurinnen beratschlagen – wie zum Beispiel „Zumindest jetzt beim Spielen dürfen sie das machen“ und „Aber für jetzt, in der Impro, ist es doch ok“ –, als auch in Kommentaren, die direkt auf den Unterschied zwischen dem Improvisationsmodus auf den Proben und dem Ereignis der Aufführung eingehen: „Für die Impro macht es mir nichts aus, dass sie auf den Boden schaut, aber später, in der Aufführung geht es auf gar keinen Fall.“ In einer Unterhaltung mit den Akteurinnen am 3. April wird es schließlich ganz deutlich:

Momentan auf den Proben sind wir in der Explorationsphase: Ihr könnt mehrere Aktionen zusammenziehen, ihr könnt euch um euch selbst drehen, hin und her gehen... egal, wie falsch und gestellt das alles ist... Jetzt hilft es uns sogar. [...] Während der Proben geht alles, weil wir am Ausprobieren sind. Unter diesen Umständen ist es normal, dass ihr mal über die Stränge schlägt und weiter ausholt, um bei dem eigentlichen Spiel anzukommen. Aber es muss auch klar sein, dass ihr auf diesem Stadium nicht stehen bleiben könnt. Es ist ein Spiel, um sich auf die Suche zu machen nach dem Punkt, der euch in ihrem Spiel unterstützt, aber stets auf dem Weg zu dem richtigen Spiel.“ (FFTb vom 03.04.)

Die Akteurinnen dürfen also während des Improvisierens noch Aktionen vollführen, die im Aufführungsmoment nicht mehr gestattet sein werden, da sie der *lenguaje furero* nicht entsprechen. Dazu zählen übertriebene und überzogene Aktionen, aber auch unerwünschte Blickrichtungen (auf den Boden oder an die Decke). Der Handlungsrahmen ist in der Improvisation somit geweitet. Hier können die Akteurinnen die Aktionen der Szene ausdehnen – sich gewissermaßen spielerisch austoben – und auch solche Aktionen hervorbringen, die der *lenguaje furero* diametral gegenüber stehen. In den Improvisationen ist also ein Überschuss, eine Art „Surplus“ an Aktionen erlaubt.

Die spielerisch-probierende Komponente der Improvisation

Der spielerische Überschuss in der Improvisation ist mit dem *probierenden* Charakter zu erklären, der dieses Arbeitsverfahren auf den Proben begleitet. Wird die Wortwahl der Künstler betrachtet, die sie selbst zur Beschreibung der Improvisation als Probenpraxis verwenden, zeigt sich, dass sie die Improvisation als ein Spiel ansehen, bei dem es vorwiegend auf die Freude und Lust am Probieren ankommt. Insbesondere bei den Formulierungen der Regie tritt dieser Aspekt stark in den Vordergrund. Fusté sagt bspw. wiederholend, dass es sich bei den Improvisationen um eine verspielte und offene Probensituation handele. Am 13. März heißt es „Wir gehen es mit Freude am Spiel an“ oder „Wir spielen ein bisschen, wir improvisieren.“ Und zwei Tage später erinnert der Regisseur wieder eine Akteurin daran, dass sie Freude an der Improvisation haben müsse; der Spieltrieb, so Fusté, müsse lebendig sein. Ist er dies nicht, sei auch die Improvisation nicht sinnvoll. Ebenso macht Regisseur Müller klar, dass Improvisation für ihn eine lockere Arbeitspraxis darstelle, bei der niemand beurteilt oder kritisch hinterfragt werden würde; vielmehr sei es ein gemeinschaftlicher, entspannter Akt des Suchens und Findens: „Da es sich um eine Improvisation handelt,“

so der Regisseur, „geht es hier nicht ums Urteilen. Es geht um das gemeinsame Erkunden.“¹¹⁹ Müller begreift die Improvisation also als eine Probenpraxis, bei dem sich die Künstler *nicht* unter Druck gesetzt fühlen müssen, eine perfekte szenische Interpretation darzubieten. Die Improvisation ist ein Spiel, bei dem die Künstler gemeinsam auf eine Erkundungsreise gehen, die weder einer Beurteilung noch Zensur unterliegt, sondern mit einem Habitus versehen ist, dem Elemente innewohnen wie Unbekümmertheit, Vergnügen und eine gewisse Dynamik von Überraschung und Abenteuer.

Für die Improvisation als kreatives Verfahren ist dies keine ungewöhnliche Charakterisierung. In der Literatur, Wissenschaft sowie der Theaterpraxis zugleich wird Improvisation oft mit dem Experimentieren, der freien, offenen und intuitiven Suche und dem spielerischen Abenteuer gleichgesetzt, mit einem Spielraum, in dem Ungeplantes passiert und daraus seine Kraft und sein Potenzial schöpft.¹²⁰ Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter – Bezug nehmend auf Walter Benjamin – kommentiert, dass „die Improvisation ihre überraschende Wirkung nicht aus der gekonnten Anwendung von Regeln [bezieht], sondern – im Gegenteil – sie [schöpft] aus dem Bruch mit der „ordentlichen“ Technik, aus dem Irregulären [...]“¹²¹. Und Kai von Eikels bringt den speziellen Wert der Improvisation auf den Punkt, indem er schreibt: „[Es scheint] recht klar zu sein, worin der Wert des Improvisierens als Teil einer Probe bestehen soll: in der innovativen Kraft des Ungeplanten nämlich – in dem, was man immer wieder (und jedes Mal beschwörend) das Ereignis nennt.“¹²² Die Improvisation ist charakterisiert durch die Flüchtigkeit und das Momenthafte; sie ereignet sich im Augenblick, womit sie nicht vollends verfügbar wird und somit das Potenzial zur Hervorbringung von Neuem in sich trägt: die innovative Kraft des Ungeplanten. Es ist nicht das Reguläre, mit dem sich die Künstler während des Improvisierens konfrontiert sehen und nicht das vollständig Geplante, sondern sie schöpfen aus dem Unvorhersehbaren, das eben jene für die Improvisation so wichtigen Elemente wie Abenteuer, Intuition und Überraschung in sich trägt.

In diesem Tenor sprechen auch die Regisseure von La Fura dels Baus wiederholend über die Improvisation als Aufgabe des Suchens („buscar“), Auskundschaftens („explorar“), Klärens („aclerar“) und immer wieder

¹¹⁹ Müller kommentiert damit den Wunsch einer Akteurin, ihre Einzelimprovisation auf einen anderen Tag zu verschieben, da sie sich psychisch labil fühle. Die Akteurin ist von dem Probenritual des „Wurms“ sehr mitgenommen, siehe vorliegende Studie S. 128.

¹²⁰ Ein Querschnitt durch unterschiedliche Aussagen macht dies deutlich: Für den Regisseur Marshall ist die Improvisation eine „journey“ (Mason W. Marshall. *Creating Life on Stage. A Director's Approach to Working with Actors*. Portsmouth: Heinemann, 2007. S. 118f.), Theaterwissenschaftler und Schauspieler Robert Barton betont die Wichtigkeit des Spielerischen in der Improvisation: „Once [...] the actor begins to feel playful again, improvisation can channel that playfulness and help renew a sense of spontaneity. Without some playfulness, how can you do plays?“ Robert Barton. *Acting onstage and Off*. Boston: Cengage Learning, 2009. 5. Auflage. S. 228.). Jacques Lecoq legt mit der Improvisation „die Grundlage für Spiel und Kreation“ (Jacques Lecoq. *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Berlin: Alexander Verlag, 2000. S. 43.). Vasili O. Toporkov berichtet, wie er durch die Methode der Improvisation zu einem völlig neuen, ganz andersgearteten Szenenspiel gekommen sei: „I confess that never before had I thought of playing the scene that way. It came to me by intuition, as a result of the creative freedom I had acquired through the right method of work. This improvisation was a bonus given an actor for his strenuous work.“ (Vasili O. Toporkov. „Physical Actions.“ In: Toby Cole, Helen Krich Chinoy (Hrsg.). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors. Told in Their Own Words*. New York: Three Rivers Press, 1970. S. 523-529, S. 528.). Lee Strasberg spricht davon, wie die Improvisation das „unbewusste Festhalten an konventionellen theatralischen Verhaltensmustern [des Schauspielers] aufbricht“ (Wolfgang Wermelskirch (Hg.). *Lee Strasberg. Schauspielen & Das Training des Schauspielers. Beiträge zur „Method“*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. 6. Auflage. S. 138.).

¹²¹ Gabriele Brandstetter. „Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S.183-199, S.184.

¹²² Kai von Eikels. „Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 109-13, S. 111.

des Probierens („probar“) der Szenen. „Probamos,“ „probáis,“ „probemos“ und „pruébalo“ heißt es hier in unzähligen Probenmomenten. In der Improvisation „prueban“ die Akteurinnen – d.h. sie experimentieren, ergründen, erkunden, befragen, entdecken, ermitteln und erforschen die Inszenierung. Sie probieren das Material immer wieder auf unterschiedliche Weisen, bis sie zu Verdichtungen und Konkretisierungen kommen, die als fixierungswürdige Aktionen in die Inszenierung übernommen werden. Die (obigen) Ausschnitte der drei unterschiedlichen Improvisationsbeispiele zeigen, wie die Akteurinnen mit den szenischen Vorgaben (entweder im Kollektiv oder als Individuum) experimentieren, die Bandbreite der Möglichkeiten ausprobieren und auf neue (Inter-)Aktionen stoßen, die wiederum von den Kolleginnen und/oder der Regie aufgenommen und weiter verarbeitet werden. Die Akteurinnen improvisieren bspw. die Geburt der „Giraffenfrauen“. Hierfür liegen sie auf dem Boden und testen unterschiedliche Bewegungsabläufe und Positionen ihres Körpers aus. Für gewöhnlich halten sie ihre Beine schwebend in der Luft, wiegen sie von einer Seite zur anderen. Die Akteurin Lola nimmt jedoch eines Tages spontan ihre Beine über den Kopf, bricht mit der „ordentlichen Technik“ und legt die Stelzenspitzen auf dem Boden hinter sich ab – eine Körperhaltung, die so nicht festgelegt war, der Regie jedoch als äußerst wirkungsvoll auffällt und als Szenenaufakt für alle Akteurinnen fixiert wird. Das freie intuitive Spiel – „the creative freedom“, wie Torpokov es bezeichnet – führt hier also zur Entdeckung einer neuen, unerwarteten Aktion und trägt durch deren Aufnahme als fixes Element der Inszenierung zu deren produktiven Verdichtung bei. Andersherum kann das freie Spiel der Improvisation jedoch auch in einer Endlosschleife probierender Suchbewegungen enden, ohne für die Künstler zufriedenstellende Resultate zu bringen, wie bspw. die „Einzelimprovisation“ zur „Hedonistin“ derselben Akteurin demonstriert. Lola und die Regisseure arbeiten gemeinsam an der Szenensequenz, suchen nach überzeugenden Bewegungsabläufen für das Spiel mit dem Apfel, das den Auftakt ihrer „Prophetinnenrede“ bestimmt. Lola erkundet unterschiedliche Herangehensweisen, dreht und wendet sich; doch ihre spontane Suche nach einer passenden „Begegnung“ will nicht recht funktionieren. Die Regisseure sehen in keiner der dargebotenen Aktionen tatsächliches *furero*-Potenzial und setzen der Improvisationsarbeit ein frühzeitiges Ende. Die Praxis des Improvisierens führt in diesem Fall nicht zur erwünschten Konkretisierung der Szene; sie erreicht nicht den Punkt, an dem sich aus dem freien Spiel Aktionen herauskristallisieren, die sich für die Inszenierung übernehmen lassen.¹²³ Die Praxis der Improvisation hilft der szenischen Gestaltung jedoch insofern, als die Künstler auch in einer erfolglosen Suchbewegung herausfinden, was sie *nicht* in die Inszenierung übernehmen wollen, also gewissermaßen eine Einsicht „ex negativum“ erhalten.

Druck der „ästhetischen Gestaltungsabsicht“

Das spielerisch Ungeplante und unbekümmerte Probieren bestimmen nun weitgehend die Improvisation von La Fura dels Baus; womit auf ihren Proben ein ganz anderer Spielmodus herrscht als noch bei ihrem Casting. Ging es bei letzterem der Regie allein darum, in den Übungen die Qualitäten und Fähigkeiten der einzelnen

¹²³ Als Konsequenz greifen die Regisseure auf andere Arbeitsmethoden zurück, indem sie den Szenenablauf zunächst selbst strukturieren und dramaturgisch festlegen. Erst mit diesem neuen Aktionskript wird die nächste Improvisation angesetzt, in der die Akteurin dem schriftlich fixierten Aktionsablauf „Leben einhauchen“ soll.

Bewerberinnen kritisch und mit einem zensierenden Auge zu betrachten und sie anhand ihrer Improvisationskünste als potenzielle *furero*-Akteurinnen graduell einzustufen¹²⁴, handelt es sich auf den Proben um ein Improvisationsspiel, welches von solchen Druckszenarien, Konkurrenzkämpfen und Versagensängsten weitgehend befreit ist. Nach den Aussagen der Regie geht es in erster Linie darum, den Akteurinnen während der Improvisation den Druck zu nehmen, Perfektion aufführen zu müssen. Improvisieren heißt: „Man probiert ja nur“.

Dass es bei der Improvisation allein um das sich spielerisch Herantastende geht, bedeutet allerdings nicht, dass sie von kritischer Bewertung ausgenommen ist und die Akteurinnen völlig frei sind in ihrer Gestaltung. Es darf nicht vergessen werden, dass das Spiel hier in Arbeit übergeht und sich die Improvisation somit von anderen Spielformen wie bspw. dem kindlichen Spiel stark unterscheidet. Dieses, folgt man Johan Huizinga, ist eine „freie Handlung, [...] an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird.“¹²⁵ Das improvisatorische Spiel hier verfolgt hingegen ein klares Ziel: die Findung der bestmöglichen Aufführungsform von IMPERIUM. Das Probieren in den Improvisationen unterliegt damit einem größeren Zusammenhang. Christel Weilers Beschreibung der künstlerischen Improvisation als eine stets „von der jeweiligen Kunst“ bestimmte Praxis trifft durchaus zu: „Die künstlerische Improvisation ist [...] nicht ohne eine entsprechende zugrundeliegende ästhetische Gestaltungsabsicht und Kunstfertigkeit zu denken. Sie ist nicht gleichzusetzen mit willkürlichen Akten oder eines Spiels um des Spiels willen, sondern sie ist stets gebunden an einen von der jeweiligen Kunst vorgegebenen Rahmen.“¹²⁶ Auch die Improvisationen von IMPERIUM werden nicht um des Improvisierens willen und wegen Spaß an der Sache vollführt – selbst wenn ihnen der Spaß als grundlegendes Charakteristikum nahegebracht wird. Vielmehr improvisieren die Akteurinnen spielerisch, aber stets zielgerichtet auf eine „ästhetische Gestaltungsabsicht“ hin: die *lenguaje furero* im Allgemeinen und IMPERIUM, die neunte Inszenierung in dieser spezifischen Ästhetik, im Besonderen.

Betrachtet man den gesamten Probenprozess, lässt sich erkennen, dass die Improvisation sich klar zwischen zwei Polen bewegt: Sie oszilliert zwischen einer unvorhersehbaren und beweglichen Offenheit des Spiels und einem im Vorherein abgesteckten künstlerischen „Rahmen-Settings“ dieses Spiels.¹²⁷ Während das Spiel der Improvisation grundlegend an Momente der Überraschung und Unvorhersehbarkeit gebunden ist, dessen spontane, sich aus und in dem Spiel ergebenden Bewegungen, Gesten und Handlungsabläufe die Künstler sich für die Inszenierung zu nutzen machen, bilden zugleich die ästhetischen Merkmale der *lenguaje furero* und die inhaltlichen, technischen wie interpretativen Vorgaben der Regie eine sehr konkrete Rahmung der jeweiligen Improvisation und stellen ein weites, aber stets abgestecktes Handlungsfeld bereit.

¹²⁴ Hier findet sich das Spiel ganz nah bei den Begriffen des Wettkampfes und des Gewinnens wieder: „Gewinnen heißt: ‚im Ausgang eines Spiels sich als den Überlegenden erweisen.“ Siehe Johan Huizinga. *Home ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 61.

¹²⁵ Johan Huizinga. *Home ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001. S. 22.

¹²⁶ Christel Weiler. „Improvisation“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.). *Metzler Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005. S. 144-46, S.145.

¹²⁷ Vgl. Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke. „Improvisieren: eine Eröffnung.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 7-19, S.7.

Damit verändert sich der Grundsatz, dass die Improvisation reines Spiel ist und nicht auf bestimmten Zwängen basiert. Da die Improvisation sich stets im vorgegebenen Rahmen der *lenguaje furero* bewegt, ist sie trotz ihres weitgehend offenen Charakters nicht frei von Gestaltung und damit automatisch von Bewertung. Letzten Endes ist die Improvisation jene Probenpraxis, in der sich die Inszenierung performativ hervorbringt und somit von den Künstlern sehr genau unter die Lupe genommen werden muss. War die Absicht des improvisatorischen Spiels beim Casting die Selektion der besten Bewerberinnen, so wird die Improvisation auf den Proben nun zum Spielfeld für die Wertung der besten schauspielerischen Hervorbringungen für IMPERIUM.

Die beobachtende Richter-Instanz: Position und Aufgabe der Regie

Wie der vorausgehende Abschnitt deutlich macht, ist die Improvisation als künstlerische Praxis bei La Fura dels Baus mit klaren Zweck- und Zielsetzungen versehen und unterliegt daher der Bewertung ihrer Handlungs- und Erfahrungsvollzüge.

In der Einführung zum Sammelband mit dem Titel *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren* richten Hans-Friedrich Bormann und seine Kollegen das Interesse auf die Bewertung einer Improvisation und fragen sich, wie und durch wen eine solche Einschätzung und Beurteilung zustande kommt:

In Frage steht [...] die Bewertung einer Improvisation; ob sie also gelungen ist oder nicht, ob sie gut, schlecht, spannend oder langweilig war, lässt sich kaum durch objektive Kriterien bestimmen. Dabei steht nicht nur die improvisatorische Kompetenz des Ausführenden zur Debatte. Es geht auch immer um die Frage der *Anerkennung* einer Improvisation als einer „Leistung“, und das heißt: Die Wahrnehmung des Betrachters ist Teil der improvisatorischen Performance.¹²⁸

Diese notwendige kritische Beobachtung der Improvisation durch einen Betrachter, der Teil wird des improvisatorischen Geschehens und dieses als eine Leistung anerkennt, übernimmt im vorliegenden Fall des Probenprozesses von IMPERIUM vor allem die Regie. Zwar beobachten sich auch die Akteurinnen selbst und reflektieren ihre Arbeit, wie die Autoren des obigen Bandes weiter ausführen: „Wer improvisiert, beobachtet sich selbst beim Tun, sucht danach, sich dem Unvorhergesehenen der Darstellungsaufgabe aber auch seines Handelns selbst auszusetzen [...].“¹²⁹ Doch gilt für alle Improvisationsmodi auf den Proben von La Fura dels Baus, dass die Regie als „involviertes Publikum“, als eine reflektierende Präsenz des Geschehens stets anwesend ist. Sie operiert als eine Art Aufsicht der Improvisation, bei der alle Stränge zusammenlaufen. Das Spiel hat somit eine Art Vormund, der kontrolliert und wie ein Wächter über dieses wacht. Obgleich den Akteurinnen in diesem Probenabschnitt die wichtigste Aufgabe zukommt, ist die Improvisationsarbeit nur von Wert, wenn die Regie die Arbeit auch wahrnimmt und im Kontext der Inszenierung verarbeitet.

Die Frage nun, wie sich die Regie während der Improvisation als wertende Instanz verhalten sollte, wird von Müller und Fusté im Probenprozess als Diskussionsthema aufgenommen. Am dritten Probenstag stoßen die Regisseure auf die Frage, inwiefern sie in die Improvisationsarbeit der Akteurinnen eingreifen sollten. Ist der

¹²⁸ Ebd., S. 9.

¹²⁹ Annemarie Matzke. „Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisation.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 161-182, S. 172.

Regisseur berechtigt, diese zu unterbrechen und eigene Verbesserungsvorschläge schon während des Improvisationsprozesses einzubringen? Oder ist die Improvisation das alleinige Metier der Akteurinnen, ihre „heilige“ Zeit und somit unantastbar? Müller und Fusté sind hierbei zunächst konträrer Auffassung. Ihre Diskussion verläuft folgendermaßen:

Müller: Sich in die Improvisationen einzumischen, ist der Schlüssel zu einer dynamischeren Arbeitsbeziehung.

Fusté: Ja, aber wenn man zu viel eingreift und zu früh dazwischen geht, haben die Akteurinnen nicht genug Zeit gehabt, sich ihre eigene Improvisation zu organisieren. Damit gehst du ganz klar gegen ihre persönliche Arbeitsweise. Ich halte es daher für notwendig, dass sie sich zunächst selbst etwas erarbeiten. Als Regisseur beziehst du dich dann eben auf das, was sie dir anbieten.

Müller: Ok, aber zum Beispiel... als Laurita gestern angefangen hat, mit ihren Augen was weiß ich auf dem Boden zu suchen... Wie wir das schon besprochen haben, man muss [in der *lenguaje furero*] stets in die Horizontale gehen; dort kann man dann suchen, was man will, aber auf gar keinen Fall auf dem Boden! Hier muss absolute Vorsicht walten! Da gerät man in eine Sackgasse.

Fusté: Total.

Müller: Und dann gibt es da noch so eine Sache. Gador, die ja nun echt mal eine konventionelle Bühnenschauspielerin ist, hat da so ein paar Eigenheiten... Es stört mich bspw. ungemein, wenn ich im Theater bin, in der zehnten Reihe sitze und die Schauspieler immer noch über mich hinwegschauen. Da fragt man sich doch: „Und du, bitteschön, wo schaust du hin?“ Verstehst du? In solch einem Fall ist es angebracht, [während der Improvisation] dazwischen zu gehen. In der Tat sind die Blicke immer horizontal zu richten, immer *FUF* (*Armbewegung nach vorne*): geradeaus schauen, geradeaus schauen, geradeaus schauen. Da muss man doch sofort dazwischen gehen. (*FTB* vom 07.03.)

Müller vertritt die Position, sich als Regie regelmäßig in die Interaktionen einzuschalten und die Begegnungen der Akteurinnen durch kontinuierliches Zurufen dynamischer zu gestalten. Im Gegensatz zu seinem Kollegen plädiert er für das frühzeitige Modifizieren mit der Begründung, die Akteurinnen nicht der Gefahr aussetzen zu wollen, sich einen Arbeitsstil anzugewöhnen, der während der Aufführung nicht mehr möglich sein wird¹³⁰. Er sieht es als seine Aufgabe, die Akteurinnen sofort auf jene Aktionen hinzuweisen, die der *lenguaje furero* entgegengesetzt sind, um ihnen somit die Möglichkeit zu geben, ihre Fehler noch in der Improvisation zu berichtigen.

Ko-Regisseur Fusté hingegen ist der Ansicht, dass die Akteurinnen die Zeit der Improvisation ganz für sich alleine bräuchten, um zu wichtigen Begegnungen zu gelangen. Damit verfolgt Fusté ein Vorgehen, wie es nicht nur der italienische Theatermacher Eugenio Barba in seinen Probenprozessen offensichtlich handhabt: „Once an actor begins an individual improvisation, Barba never interrupts him/ her, since he believes it is essential that the actor explore the psycho-physical potential of a theme freely“.¹³¹ Auch der amerikanische Regisseur William Ball bevorzugt diese Methode. Er vertritt den Standpunkt, dass die Regisseure die Kunst des Nicht-Störens beherzigen sollten:

One of the most important things a director can learn is how *not* to interrupt. The director doesn't have to be an intellect or a zealot, but he must be self-disciplined. He must know what not to do. To interrupt is rude. To interrupt someone who is trying to express himself is unforgivable. It doesn't make any difference what he is saying. Anyone who makes a practice of interrupting is revealing himself to be ill bred, selfish, and irresponsible. For a director to interrupt an actor while he is acting is even more reprehensible, because the actor, as a good director knows, has to shift gears in order to begin again. He has to “get into it” again. [...] Now, when a director repeatedly interrupts, stopping and starting, the most indescribable frustration builds up in the actor. [...] The acting process is sacred, and in the rehearsal room the

¹³⁰ Interessanter Weise widerspricht sich diese Auffassung von der Aussage des Regisseurs in einem vorhergehend zitierten Abschnitt, in dem Müller behauptet: „Für die Impro macht es mir nichts aus, dass sie auf den Boden schaut, aber später, in der Aufführung geht es auf gar keinen Fall.“ Einerseits ist es also erlaubt, in der Improvisation Dinge zu tun, die in der Aufführung nicht möglich sein werden, andererseits soll dies, wie man dem obigen Dialog entnehmen kann, sofort unterbunden werden. Die Regie verstrickt sich hier in sichtbare Unstimmigkeiten ihrer Probenmethodik.

¹³¹ Ian Watson. *Towards a third theater: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London/ New York: Routledge, 1995. S. 78.

acting process is born. The process is very sensitive. A director who interrupts on a habitual basis is essentially badgering the actor, and that badgering will be retaliated in some form of revenge.¹³²

Wie Barba und Ball argumentiert auch Fusté, dass durch das Eingreifen des Regisseurs nicht nur die natürliche Entwicklung der Interaktion zwischen den Akteurinnen unterbrochen, sondern dass auf diese Weise die Dynamik der gesamten Improvisation zerstört würde. Aus diesem Grund möchte letzterer auf den Proben eine bestimmte Reihenfolge von Arbeitsschritten einhalten, die vorsieht, dass die Akteurinnen sich zunächst selbst organisieren, also in der Improvisation ohne Störung experimentieren können, und erst in einem weiteren Schritt die Regie ihre Meinung kundtun und das Geschehen kommentieren soll.

Vergleicht man diese von den Regisseuren zu Beginn des Probenprozesses klar vertretene Position mit ihrer letztendlich verwirklichten Methode auf den Proben, hält sich weder Müller noch Fusté an die anfänglich formulierten theoretischen Ansätze; vielmehr wechseln beide Regisseure frei zwischen den zwei unterschiedlichen Möglichkeiten hin und her. Je nach Improvisationsmoment variieren sie beide Optionen. Generell zeichnet sich hierbei die Tendenz ab, dass je mehr Akteurinnen an den Improvisationen teilnehmen, desto weniger schreitet die Regie ein bzw. je geringer die Anzahl der Akteurinnen, desto präsenter und aktiver sind die Regisseure während der Improvisation. Die Größe der Akteurinnengruppe scheint somit den Partizipationsgrad der Regie zu beeinflussen. Dies mag zum einen aus dem einfachen Grund geschehen, da es schwieriger ist, eine größere Gruppe zu koordinieren; zum anderen geht es in den kollektiven Improvisationen grundsätzlich um die Interaktionen zwischen den Akteurinnen, die sich entfalten müssen, so dass eine kontinuierliche Unterbrechung dieses Spielflusses seitens der Regie eine sehr viel kontraproduktivere Wirkung hätte.

Feedbackrunde

Nach allen Improvisationen setzt auf den Proben von La Fura dels Baus ein neuer Probenarbeitsabschnitt ein: die „Feedbackrunde“ – oder das „Gespräch danach“, wie Kai von Eikels diesen Probenmoment simpel wie treffend nennt. Die Frage nach dem „Wie war’s?“ ist für von Eikels hierbei ein zentraler Aspekt und er formuliert sein Interesse daran folgendermaßen:

Gibt es eine Frage zur Improvisation am Theater, eine Frage, die das Verhältnis von Improvisieren und Theater beim Schlafittchen packt, dann: Wie war’s? Die Frage wird auf der Theaterprobe gestellt, wenn die Improvisation vorbei ist. Und sie dient nicht zuletzt dazu, deutlich zu machen, dass sie vorbei ist, dass das Improvisieren ein Bewenden hatte und jetzt – etwas anderes beginnt. Inwiefern anders?

Was beginnt und was dazu beitragen soll, die Improvisation zum funktionalen Element eines Probenprozesses zu machen, ist eine Auswertung. Bevor man gegebenenfalls wieder anfängt zu improvisieren, kommt eine Zäsur. Man spricht über das gerade Geschehene. Es gibt offenbar eine Notwendigkeit, zumindest eine Konvention (und ein in dieser Konvention akkumuliertes Verlangen), die Wirklichkeit dessen, was bei einer Improvisation geschehen ist, in der Form eines Darüber-Sprechens festzustellen. Man beschreibt das Wie-es-war, dokumentiert dabei vor allem auch das Was-war.¹³³

Diese Notwendigkeit des „Darüber-Sprechens“, sich also mit der Improvisation auf einer anderen als der improvisierenden Ebene auseinanderzusetzen, dient, wie von Eikels schreibt dazu, die Improvisation zu

¹³² William Ball. *A Sense of Direction. Some Observations on the Art of Directing*. Hollywood: Drama Publishers, 1984. S. 61f.

¹³³ Kai von Eikels. „Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 109-131, S. 109.

einem „funktionalen Element“ des Arbeitsprozesses zu machen. Die Improvisation, will sie als produktive Praxis zur Gestaltung der Inszenierung beitragen, muss von den Künstlern besprochen und bewertet werden; sie kann nicht unkommentiert im Raum stehen bleiben.

Auch bei La Fura dels Baus lässt sich eine solche Aushandlung als zentrale Probenpraxis beobachten. Fusté selbst unterstreicht die Bedeutsamkeit des „Gesprächs danach“ und betont, in einem Kommentar an Müller gerichtet, wie wichtig die Aufmerksamkeit *während* und das Feedback *nach* der Improvisation für deren Qualität seien: „Ich betrachte es als sehr wichtig, dass wir, die Regisseure, den Akteurinnen nach jeder Improvisation sagen, wie es uns gefallen hat. Wenn sie nämlich bemerken, dass wir ihnen nicht aufmerksam zuschauen, werden sie uns ganz schnell einen Durchlauf „a la italiana“ machen [so, als ob sie auf einer konventionellen Bühne agieren würden, Anm. S.K.].“

Sei es nach der Gemeinschafts-, Gruppen- oder Individualimprovisation, stets folgt bei La Fura dels Baus auf den Improvisationsprozess ein „Gespräch danach“. Die Akteurinnen und die Regisseure versammeln sich hierfür nach der Improvisation in der gesamten bzw. in der für die Improvisation relevanten Gruppe, um gemeinsam die geleistete Improvisationsarbeit zu besprechen. Da meist eine weitere Improvisation folgt, setzen sich dafür die Künstler nicht hin, sondern bleiben in einem Kreis im Zentrum der Halle stehen und diskutieren vor Ort. Die Regie macht stets den Auftakt des Gesprächs und fasst zusammen, was ihr generell während der Improvisation aufgefallen ist, während die Akteurinnen zuhören und auf die Kritik reagieren. Der nachfolgende Probenausschnitt vom 26. März demonstriert, wie die Gruppe den Verlauf einer Gemeinschaftsimprovisation der ersten Szene in solch einem „Gespräch danach“ verhandelt:

Müller: Das Energieniveau am Anfang war sehr gut. Das hat mir gefallen. Danach (*er überlegt kurz, zeigt dann mit den Fingern auf die Akteurinnen*) du (*zeigt auf Diana*) bei dir bemerkt man kaum, dass du eine Hand verloren hast. Man sieht den Schmerz nicht, den du empfinden müsstest, wenn du eine Hand verlierst (*er hebt die Hand, deutet an: keine Hand da!*). Und Montse, du befindest dich irgendwie zwischen Lachen und Jammern. Wenn du dies heftiger machst, könnte es sehr interessant sein. *Mhm*, bei euch beiden (*er schaut zu den Akteurinnen mit dem Rollstuhl*), vielleicht solltest du auch von Anfang an vom Rollstuhl fallen. Wenn du das nicht machst, müsste das... du bist nämlich lange Zeit die einzige, die noch nicht aufgerichtet ist, während der Rest der Akteurinnen schon auf den Beinen ist. Wenn nicht, müsste... müsste das Volumen (*er hebt den Arm*) dann sogar noch bei Volumen 5 sehr viel stärker sein. (*Jetzt dreht es sich zu Marta*) Du fällst mit deiner Energie sehr schnell ab, Marta. Du könntest dir dabei ein bisschen mehr Zeit lassen, es etwas herauszögern. Verzweiflung ist bei der ganzen Geschichte mit dem Wahnsinn nämlich recht brauchbar. Du (*zeigt auf Lola*) verlierst deine Beine schon nach zwei Sekunden und stehst dann nicht mehr auf? (*Er macht ein fragendes Gesicht*)

Lola: Ich bin nicht mehr aufgestanden, weil... Ich bin einfach nicht mehr aufgestanden (*sie lacht, zuckt die Schultern*).

Müller: Dass du nicht mehr aufstehst, könnte eigentlich sehr spannend sein.

Lola: Ok.

Müller: Du (*hebt den Arm und zeigt auf Valeria*) sehr gut am Anfang. Zunächst hast du blind gespielt (*macht ein blindes Gesicht*), und danach warst du dann nicht mehr blind... weil man dich gerettet hat, oder was? Und bei dir ist es so (*Marta*), dass du mal im Spiel drin bist und mal nicht. Wenn du drin bist, hat es Intensität. Bei dir (*Laura*) ist es am Anfang sehr gut.

Laura: Ja, ich rede mit mir selbst, schaue herum, suche den Kontakt (*sie läuft durch die Halle, schaut um sich*).

Müller: Dein Auftakt hingegen (*an Diana gerichtet*) könnte ein bisschen heftiger sein. Die Beziehungen zu den anderen, die du aufgebaut hast, waren jetzt schon sehr viel abwechslungsreicher... *Mhm*, Ich weiß ja nicht, aber dieser Rucksack hier war eigentlich dafür gedacht, dass man sich hinfallen lassen kann. Ich weiß nicht, ob er dafür gut genug gepolstert ist.

Diana: Es sind Plastikflaschen drin (*sie lässt sich auf den Boden fallen*).

Müller: Ah, siehst du. Also... du könntest am Anfang ein bisschen verrückter drauf los spielen. Irgendwie bleibst du während der Impro ständig nur auf Volumen 3. Wir brauchen hier aber mehr Wut.

Fusté: Eine Sache, die uns hier helfen könnte, ist, wenn ihr die Elemente unter euch tauscht. Was hier nicht passieren darf, ist, dass die beiden hier die ganze Zeit über alleine mit dem Rollstuhl bleiben. Ihr müsst die Elemente

untereinander austauschen und auch wirklich benutzen und während dieses Wahnsinns des Bombenattentats ins Spiel bringen. An einem bestimmten Punkt solltet ihr alle im Wahnsinn angekommen sein. Und ab dann geht es im Aktionsraum absolut chaotisch her. Es geht alles drunter und drüber. Es muss verrückt sein. Ah.. mit dem Helm... der Helm sollte auch als Waffe eingesetzt werden. Sie hier bspw. stirbt, also nimmt man ihr den Helm weg und setzt ihn sich als, als...

Müller: zum Schutz..

Fusté: ...zum Schutz auf. Man muss die Objekte verschiedenartig einsetzen. Außerdem... Florencia, der epileptische Anfall ist eine sehr viel physischere Sache und nicht so sehr psychologisch. Was passiert hier also? Es gibt einen Augenblick, in dem es um dieses *AAAAHRR* geht (*er fuchtelte und schüttelte sich*). Aber danach bleibt es irgendwie bei dir drin, es kommt nicht aus dir heraus. Das muss aber klarer herauskommen, dieses „Ah, um Himmels Willen, was passiert mit mir?“ Dieses *AAAHHRG* eben. Dies fehlt mir hier bei dir. Es gibt immer mal wieder Momente, in denen es kurz aufscheint, aber danach fehlt mir die eigentliche Tragödie, die es für dich bedeutet, bei diesem Terror dabei zu sein. Dass muss man als Zuschauer sehen. Jedes Mal, wenn ich dich im Rollstuhl sehe, habe ich den Eindruck, dass du immer verschlossener wirst. Raus mit all dem! Alles rauslassen! Hier ist für mich der Kern zu suchen. Und ihr spielt mit den Objekten!!! Die Rollstühle sind in dieser Hinsicht total genial, voller Ideen. Mann nimmt sich den Rollstuhl (*er zieht ihn zu sich, setzt sich drauf, dreht ihn, schmeißt ihn um*) und *UUUUHHH*... Man kann Leute verfolgen, kann nach Sachen suchen und so weiter. Aber es gilt nicht, Objekte zu sammeln, wie du Lola. Du hattest auf einmal drei!!! (*sie lachen*)

Lola: Und hab sie nicht losgelassen (*macht Geste das Zusammenhaltens*).

Fusté: Und hast sie nicht losgelassen. Das gilt nicht! Man muss *eh...* *ok.. mh.....* (*Pause*) Ja. Ich glaub', das war's. *Tutututut*. Machen wir noch 'ne Impro.

Müller: Ja, wir wiederholen die Impro. Los geht's! (*FFTB* vom 26.03.)

Wie dieses Beispiel zeigt, gehen die Künstler im „Gespräch danach“ das Geschehen der improvisierten Szene nochmals durch. Sie lassen den Improvisationsverlauf gemeinsam vor ihrem inneren Auge Revue passieren. Inspiriert von den Eindrücken beginnen die Regisseure die analytische Arbeit. Sie fassen zusammen, was sie wahrnehmen konnten und zählen die verschiedenen Momente auf, die ihnen sowohl im Positiven als auch im Negativen im Gedächtnis geblieben sind.

Die Regisseure sprechen die Akteurinnen im „Gespräch danach“ nicht als gesamte Gruppe an oder generalisieren den Improvisationsverlauf, sondern gehen, wie man dem oben zitierten Beispiel entnehmen kann, zunächst auf jede Akteurin einzeln ein und analysieren ihre individuellen Leistungen. Die Regie hebt zum einen die jeweiligen persönlichen Fähigkeiten der Akteurinnen hervor und lobt sie für besonders gelungene (Inter-)Aktionen. Zum anderen machen Müller und Fusté die Akteurinnen deutlich auf ihre individuellen Schwächen aufmerksam. Erst nachdem sie die Kritik an konkreten Situationen festgemacht haben, gehen die Regisseure in eine allgemeine Diskussion der Szene über und formulieren Regeln und Handlungsanweisungen, die sich an die gesamte Gruppe richten.

Eine gemeinschaftliche Suchbewegung

Ogleich die Regie stets die Diskussionsimpulse setzt und den Hauptanteil am Gespräch trägt, stellt die Feedbackrunde auch für die Akteurinnen diejenige Zeit dar, in der sie ausführlich über ihre Eindrücke und Erfahrungen der Improvisation sprechen und mit der Regie in einen offenen Dialog treten. Im oben zitierten Gespräch sind die Dialoganteile zwischen den Akteurinnen und den Regisseuren eher ungleich verteilt – die Kommentare der Akteurinnen beschränken sich hier hauptsächlich auf knappe Antwortsätze –, doch in vielen anderen Gesprächen ist die Dynamik zwischen ihnen ausgewogener, wie in der Feedbackrunde vom 22. März deutlich wird. Auch hier geht es um die erste Szene des „Attentats“:

Fusté: Gut. Ich glaube, wir befinden uns auf dem richtigen Weg. Doch Verónica (*er nimmt ihre Hand*). Es ist, es muss... es muss mehr... (*Pause*) Ich muss bei dir mehr Krisen sehen, generell mehr Wahnsinn in deinem Ausdruck. Es ist in

dieser Szene der Horror, der euch in den Wahnsinn treibt. Wahnsinn, wie man in ihn Irrenanstalten findet. Die Leute eben, die Sachen an sich reißen, sie durch die Gegend schmeißen... habt ihr//

Verónica: Ja, ich bin mir schon darüber bewusst, dass ich nicht genug aus mir rauskomme.

Fusté: Ok, wenn du mir jetzt sagst: „Ich verstehe zwar, was ihr wollt, doch finde es gerade nicht“ dann belassen wir es für jetzt dabei, und ich schaue es mir nachher einfach nochmals an.

Verónica: Ja, es ist nur so, dass man mich [in meiner Vorstellung, Anm. S.K.] gegen die Wand geschmissen hat, aber da es keine Wand gibt, schmeiße ich mich gegen die Leute, aber das es keine Leute...

Fusté: *Mh.* Das Wichtigste ist es, von Beginn an zu versuchen, dich mehr zu//

Verónica: ...mich mehr zu bewegen.

Fusté: Ja. Hier geht es nicht so sehr darum, die Leute zu schlagen und so. Hier geht es mehr um die Tragödie, die ihr erlebt als Zeugen des Terrors. Und die muss gut sichtbar sein, damit der Zuschauer auch nicht mehr weiß, wo oben noch unten ist und die ganze Zeit denkt: „Himmel, ach du scheiße, was passiert denn hier?“ Ok? Was noch? Wir haben Wege durch den Aktionsraum, denen ihr folgen solltet (*er zeigt auf Gador*). Ihr habt es nun schon mehrere Male improvisiert. Was wir wirklich erreichen müssen, ist es, in einen sehr viel krasserem, hysterischeren Zustand zu gelangen (*er öffnet die Arme*), offen, mit dem Raum spielen. Valeria, spiel mehr mit den Wegen (*er zeigt mit den Fingern die Wege an, die sie ablaufen soll*) [...] Wir können nicht in kleinen unscheinbaren Aktionen verweilen, Laurita. Du bist die ganze Zeit über hier gewesen (*er verschließt sich, legt seine Arme in einem Zirkel um seinen Körper, verkrampft seinen Oberkörper*), du hast sehr viel... dir fehlt die Energie..., ok?!

Laurita: Ich habe einfach nicht aufgehört, mich zu... Also, ich ersticke (*sie „erstickt“*). Das hilft mir dann später, wenn es aus mir herausbrechen soll (*sie bewegt ihre Arme als seien sie eine Rakete, die in die Luft geht*). Stimmt schon, ich muss wieder loslassen. Ich habe allerdings bisher noch nicht herausgefunden, wie ich dieses Spiel von (*sie tut so, als ersticke sie*) und wenn ich dann (*macht eine Geste wie ein Löwe, reißt ihren Mund auf*) hinbekomme.

Fusté: Die Sache ist die „AARGHHH“ und später muss das dann raus. [...] Mir gefällt es, wenn du dich übergibst, wenn du eine Attacke bekommst und dich übergeben musst (*er tut so, als übergebe er sich*). So was gibt einem solche Momente, in denen man denkt: „Krass, was ist hier los?“ Das könnt ihr spielen, das hilft mir als Zuschauer für die Szene, doch danach muss auch die „Hysterische“ zu sehen sein, die mit dem Helm auf den Boden schlägt und (*er beginnt laut zu schreien*).

Laurita: Es war nur so, dass mir auf einmal die Idee gekommen ist, ein Baby zu sein. Von daher bin ich viel mehr bei mir.

Fusté: *Uhhh*, das ist zu klein (*macht eine Handbewegung zum Boden*). Es muss hier viel größer sein, viel sichtbarer. Und ihr müsst die Strecken dafür ablaufen. Diejenigen, die das ein bisschen besser planen müssen und auch mal einen fixen Platz haben können, sind die Rollstühle. Ihr anderen jedoch lauft durch die Halle, geht die Lichtwege ab. Ihr könnt euch auch treffen... Ich weiß nicht, es muss einfach „AAOOFHH“ (*er rudert heftig mit seinen Armen*).... Platz, viel mehr Platz...

Valeria: Aber das haben wir doch probiert. Wir haben den Stuhl durch die Halle geschoben.

Fusté: Jajaja, ich beziehe mich ja auch auf die Situation, in der sich die anderen haben hinfallen lassen.

Valeria: Ach, so entschuldige.

Fusté: *Curcurcu*, ok, ja, *mhm*, wir könnten vielleicht einen Moment einbauen, in dem die Schizophrene auf den Boden fällt, *crucrucru*, ihr wisst ja eigentlich genau, wo die Lichtwege sind, wo ihr geschützt seid [...] Apropos Ausgang... Ihr müsst nach einem Ausgang suchen, einige von euch können einfach zielsicher gerade ausstürmen, andere könnten mehr (*er sucht in alle Richtungen, dreht sich um sich selbst*)

Veronica: Es ist nur so, dass mir hier – und ich weiß, dass wir das nicht ändern können –, aber mir fehlt hier total das Publikum.

Müller: Wie?

Verónica: Mir fehlt hier in dieser Phase absolut das Publikum. Ich weiß, dass man auch ohne das Publikum arbeiten kann, aber ich habe den Eindruck, wenn ich Leute um mich hätte und Gesichter vor meinem eigenen (*sie schaut Fusté an, sie geht auf ihn zu, schreit ihn an*), dass ich... aber für eine Person weinen, die nicht da ist... Ich weiß schon, wie ich mich aufrufen könnte und so, wie ihr das meint, aber momentan ist es einfach ein bisschen wie (*sie joggt federnd*)

Fusté: Ich glaube nicht, dass dies hier das Problem ist. Ihr müsst Anhaltspunkte finden, die euch unterstützen. [...] OK, wir probieren jetzt in der nächsten Impro mal etwas anderes aus: Du, Verónica, schiebst Flor im Rollstuhl, und du Laurita nimmst Valeria. [...] (*FFTB vom 22.03*)

Das Gespräch ist durch eine Balance zwischen den Gruppen bestimmt. Die Regisseure nennen ihre Kritikpunkte – sowohl Verónica als auch Laurita sind in den Augen von La Fura dels Baus für die *lenguaje furero* zu verschlossen –, während die Akteurinnen ihnen zunächst aufmerksam zuhören, dann aber ausführlich auf die Kritik reagieren. Die Akteurinnen kontern und beziehen Stellung. Sie versuchen den Regisseuren zu beschreiben, was während der Improvisation aus ihrer Perspektive vorgefallen ist und wie es zu jenen Aktionen kommen konnte, die die Regie bemängelt. Hierfür gehen sie einerseits auf ihre die

Szenenimprovisation begleitende persönliche Vorstellungswelt ein, andererseits zählen sie die Probleme auf, die sich ihnen im Aktionsraum gestellt und zu jenen Handlungen geführt haben (Lauritas Erststickungsidee und Baby-Imagination, Verónicas Problem mit der Abwesenheit des Publikums etc.). Worauf die Regie wiederum antwortet und mit den Akteurinnen gemeinsam nach Lösungen sucht. Die Feedbackrunde entwickelt sich hier zu einem *Dialog* zwischen Regie und Akteurinnen.

Ferner kommen die Akteurinnen bei diesen Aushandlungen nicht nur mit den Regisseuren ins Gespräch sondern diskutieren auch mit ihren übrigen Kolleginnen den Improvisationsverlauf. Sie tauschen sich gemeinsam darüber aus, was ihnen widerfahren ist, wieso sie so gehandelt haben, wie sie gehandelt haben und gehen dabei nicht nur konkreten Momenten ihrer Improvisation im Detail nach, sondern schweifen auch regelmäßig ab und imaginieren, wie bestimmte Szenensequenzen der Inszenierung gestaltet werden könnten.

Der folgende Gesprächsausschnitt über die letzte Szene des „Massakers“ veranschaulicht dies:

Fusté: Wir können die *calderines* nicht so rumliegen lassen. So könnte jemand vom Publikum kommen und „HEY! PUFPUFPUF!“ machen. Das wär' schlecht.

Verónica: Nun, also da ja hier eh alles wie ein einem Film ist, könnte doch ein Wagen kommen, der mit Waffen gefüllt ist und bis zu den „servidores“ heranfährt (*macht eine Pyramidenbewegung mit den Händen nach oben, es spitzt sich zu*). Es sind doch die Bösewichte, die die Waffen liefern. Die Vereinigten Staaten dienen dem Irak auf die gleiche Weise, wie Russland dem Kommunismus gedient hat. Die kommen an (*sie tut so, als schiebe sie einen Wagen vor sich her, lacht geheimnistuerisch*) und deponieren hier auf einmal die Waffen. Und wir: „Krass!“. Auf dies Weise käme ein weiterer Kampf um die *calderines* zustande. Das könnte man doch gut spielen. Und es würde uns im Aktionsraum helfen. Wenn es darum geht, das Publikum orientierungslos zu machen... [...] Mir gefällt die Idee, wie wir als Soldaten daherkommen (*sie marschiert mit schwingenden langen Armen*). Und wenn wir ankommen...

Fusté: *Mhm*, das ist nicht schlecht. Ich hatte darüber nachgedacht, dass vielleicht die Techniker die Waffen reinbringen könnten. Die „Kapuzenträger“ kommen rein und (*dreht sich zu Laura und übergibt ihr den Schlagstock wie ein Schwert, sie nimmt an und hält ihn wie ein Gewehr*).

Laurita: Wie die heiligen drei Könige. (*Alle reden durcheinander.*)

Lola: Oder vielleicht sogar noch besser//

Gador: Die Kapuzenträger werden euch ganz schön anschießen.

Lola: //Vielleicht ist es sogar generell besser, wenn die Kapuzenträger uns den Impuls geben, nach den Machtobjekten zu jagen, oder? Sie bringen die Waffen. Und indem sie die Waffen reintragen, bringen sie uns in die Situation, nach den Objekten jagen zu müssen und damit provozieren sie einen Krieg zwischen uns.

Fusté: Ja, das könnte ganz gut sein.

Lola: Sie provozieren... Vor zwei Sekunden waren wir noch alle im selben Boot und wollten die Prophetinnen töten, und dann...

Fusté: Ja, ok. Gut. Die Übergabe könnte so aussehen.

Laura: Man befindet sich hier ahnungslos und plötzlich erscheint eine Waffe an deiner Seite.

Fusté: Ja, die hier bringen dir die Waffen. Und es könnte eine Übergabe sein wie (*er übergibt Laura den Stock behutsam*).

Laura: Und ich nehme ihn dir ab und//

Verónica: Es könnte ein langsamer Moment sein, wir fahren die Inszenierung kurz zurück. Es könnte der richtige Moment sein, um zu zeigen, aus was der Mensch wirklich gemacht ist. Sie haben schon die Bösen getötet, aber immer kommt einer von hinten (*macht Schlangenbewegungen mit der Hand*) und sagt: „*Tststststst*, das ist hier aber noch nicht zu ende.“ Dann beginnt es zwischen uns zu bröckeln. Jetzt schauen wir uns an, und es ganz plötzlich anders. Und dann schlage ich zu, als ob wir uns nie gekannt hätten. Obwohl wir uns lieben und alle gleich sind, überkommt es mich auf einmal (*greift nach hinten, nach einer imaginären Waffe*), und was für mich zählt, ist für dich nicht wichtig und umgekehrt.

Laura: Ja genau, ohne einen anzuschauen! (*Er stellt sich hinter Verónica und hält ihr die Waffe hin*).

Verónica: Es ist so, als sei sie unsichtbar. [...] Die Pyramidenbausteine stehen in diesem Moment noch nicht zusammen, oder?

Müller: Doch, sie sind schon zusammen.

Verónica: Wenn man nämlich aus dem Inneren hervorkommen würde, (*spitzt die Finger und macht eine Aufwärtsbewegung*), und jeder käme einzeln heraus, *ohioo*, stellt euch das mal vor, wir stehen mit dem Publikum zusammen, alle super happy, die sind schon fast am Klatschen, und dann kommen auf einmal diese Kapuzenträger heraus, wie Lockvögel (*fährt mit den Fingern nach oben*), tragen die Waffen unterm Arm, die jagen einem doch Schiss ein, diese Kapuzenträger...

Laurita: Sie verteilen die Waffen wie Drogenhändler, oder nicht? Zuerst geben sie dir die Drogen gratis und später muss du hin und sie bezahlen. Wie die Länder, die zunächst Waffen verschenken und dann..

Laura: Woher weißt du das denn alles, Laurita? (*Sie lachen*)

Laurita: Das hat man mir in der Schule beigebracht: „Pass ja auf, wenn man dir Sachen schenkt.“

Fusté: OK, damit können wir was anfangen. Los, ihr habt ne halbe Stunde. (*FFTb* vom 13.03.)

Hier ufert die Feedbackrunde in ein Gespräch aus, dessen Inhalt nicht nur über die eigentliche Szenenimprovisation hinausgeht und sich in weitläufigen Assoziationen verliert, sondern das auch im Vergleich mit den anderen Gesprächsausschnitten großenteils von den Akteurinnen dominiert wird. Auf Fustés kritische Bemerkung, dass man die Waffen so nicht im Aktionsraum liegen lassen dürfe beginnen die Akteurinnen eine Diskussion über die unterschiedlichen Möglichkeiten, wie dieses Problem zu lösen sei. Hierbei unterbreiten sie die Ideen nicht ausschließlich den Regisseuren; vielmehr treten sie nach und nach in einen Dialog untereinander und konstruieren gemeinsam verschiedene Szenarien. Die Akteurinnen nehmen die Ideen ihrer Kolleginnen auf, malen sie weiter aus und fügen immer mehr Details hinzu, ohne dass die Regie daran merklichen Anteil hätte. Diese ist zwar anwesend, hört aufmerksam zu, macht kurze Anmerkungen zu den Vorschlägen und spielt die Szenerie teils andeutungsweise durch. Doch aus der Diskussion hält sie sich weitgehend heraus; erst zum Schluss schaltet sie sich wieder ein und beendet das Gespräch in jenem Moment, in dem die Diskussion droht, sich vom eigentlichen Thema zu weit zu entfernen.

In allen drei Beispielen der Feedbackrunde wird sichtbar, dass das „Gespräch danach“ jener Spielraum ist, in dem die Gruppe alle Eindrücke, Erfahrungen und Beobachtungen der Improvisation teilen und im Kollektiv besprechen. „Die dialogische Kunst Theater benötigt auch auf der Probe,“ wie der englische Regisseur Peter Brook dies beschreibt, „den permanenten Dialog, das ständige gegenseitige sich Korrigieren zwischen Akteuren und Regisseur.“¹³⁴ Diese Dynamik ist deutlich zu erkennen. Regie wie Akteurinnen gehen aufeinander ein, unterbreiten sich neue Vorschläge und korrigieren die Inszenierung hier und da – sie finden zu einem Gespräch, in dem sie gemeinsam eine ständige Revision ihrer Arbeit vollführen.

Die Regie – das koordinierende Zentrum

Allerdings ist nicht zu übersehen, dass die Regie – obschon die Akteurinnen diese Gespräche führen und mit eigenen Ideen und Vorschlägen die Gestaltung der szenischen Improvisation forcieren können –, jene Instanz ist und bleibt, bei der stets alle Ideen zusammenlaufen und dort entweder scheitern oder Erfolg haben. Es liegt im Ermessen der Regie, welcher Input für die Inszenierung überlebt. Diese Dynamik ist in vielen anderen Probenkontexten zu beobachten, was die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum – unter Bezugnahme auf Thomas Oberender – zu der Feststellung führt, dass sich das Konzipieren und Probieren im Theater zwar als eine „gemeinschaftliche Suchbewegung“ beschreiben lässt, bei der jedoch der Regisseur „der Nutznießer vielfältiger Zuarbeiten“ bleibt, der schließlich alles Zugearbeitete selektiert und zusammenfügt:

¹³⁴ Peter Brook zitiert in: Olivier Ortolani (Hg.). *Peter Brook. Theater als Reise zum Menschen*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 12.

Proben lassen sich in diesem Sinne als gemeinschaftliche Suchbewegungen mit unkalkulierbaren Verläufen und unvorhersehbaren Ausgängen beschreiben. Der Regisseur ist dabei derjenige, der bestimmt, verknüpft und letztlich für das Konzept verantwortlich zeichnet. Gleichwohl ist er in dieser Funktion auf eine ganze Reihe von Mitstreitern angewiesen. Er ist, so hat es Thomas Oberender in seinem Buch über die Theaterprobe beschrieben, „der Nutznießer vielfältiger Zuarbeiten, denn alles spielt ihm zu – die Vorschläge der Schauspieler, des Bühnenbildners, Dramaturgen, Assistenten, Beleuchters. Sie alle unterbreiten Vorschläge, und er wählt aus und fertigt das Gefüge. [...]“¹³⁵

Die hier von Umatham angeführten unterschiedlichen Funktionen der Künstler auf den Proben beim Ausprobieren und Konzipieren der Inszenierung sind auch für La Fura dels Baus' künstlerisches Verfahren zutreffend: Im dritten Gesprächsbeispiel sind es bspw. die Akteurinnen („Mitstreiterinnen“), welche die Idee zur Sprache bringen, die Waffen auf einem Wagen in die Halle zu fahren und sie durch die „dunkle Macht“ an die „Kriegerinnen“ verteilen zu lassen. Sie spielen den Regisseuren damit Gestaltungsmöglichkeiten für jenes Problem zu, welches sich aus der Improvisation ergeben hat. Doch ob eine solche Inszenierungsweise tatsächlich für IMPERIUM in Frage kommt, hängt letztlich von der Regie („Nutznießer“) ab. Sie allein bestimmt und verknüpft, welche Aktionen in die Endfassung übernommen werden – unabhängig davon, ob die anderen Künstler in ihnen die beste Lösung sehen oder die Idee als besonders originell erachten. Sie schöpft zwar Inspirationen und Eindrücke aus den Probenbegegnungen mit den Akteurinnen, doch nimmt in der Feedbackrunde eigenständig einen Selektionsprozess vor, bei dem sie aus dem vielfältigen Improvisationsangebot ganz gezielt bestimmte Aktionen hervorhebt und auswählt.

Kunst der Auswertung

Sinn und Zweck dieser Feedbackrunde liegen also weitgehend in der Bestimmung der Brauchbarkeit der improvisierten Handlungsvollzüge der Akteurinnen – es wird der Wertfaktor der Improvisation für die Inszenierung ermessen. Es fällt der Regie zu, starke und weniger starke Aktionen zu unterscheiden und die für die spezifische Ästhetik der *lenguaje furero* künstlerisch richtigen Entscheidungen zu treffen. Dies verlangt von den Regisseuren eine gewisse Sensibilität und Wachsamkeit während der Improvisation und ein ausgeprägtes Erinnerungs-, Imaginations- und Verknüpfungsvermögen für die Feedbackrunde danach. Hier vernetzen sie die Interaktionen und setzen sie in einen Gesamtkontext, antizipieren die rhythmische Endfassung der Inszenierung und vergleichen, arrangieren und koordinieren die Bewegungen der Akteurinnen im Aktionsraum vor ihrem inneren Auge. Sie versucht, den Akteurinnen im „Gespräch danach“ konstruktives Feedback zu zentralen Momenten der Improvisation zu geben, neue kreative Impulse zu setzen und exakt jene Aktionen auszuwählen, die *furero*-Potenzial in sich tragen und im Aktionsraum wirkungstechnisch funktionieren. Der Prozess des Auswertens der künstlerischen Leistung der Improvisation wird somit selbst zu einem künstlerischen Prozess: „Die besondere Situation der Theaterprobe[...] ist geprägt durch die Beziehung zweier Performative. Zur Kunst des Improvisierens muss eine *Kunst des Auswertens* kommen.“¹³⁶

¹³⁵ Sandra Umatham. „Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.) *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 150-170, S. 153.

¹³⁶ Kai von Eikels. „Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.) *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 109-131, S.114f.

Zentrale Aufgabe dieser „Kunst des Auswertens“ ist die Weiterentwicklung der Improvisation (und damit der gesamten Inszenierung IMPERIUM). Wie in den unterschiedlichen Gesprächsbeispielen zu sehen ist, konzipiert und konstruiert die Regie aus der Improvisation der Akteurinnen die Inszenierung während der Feedbackrunde jedes Mal aufs Neue, indem sie bestimmte Modellierungen der Improvisation vornimmt. Diese können sich sowohl in *Einreihungen* und *Begrenzungen* als auch *Korrekturen* und *Erweiterungen* (des Aktionskriptes) manifestieren. Was ist damit gemeint? Erstens werden die gelungenen von den nicht gelungenen Handlungsvollzügen von der Regie unterschieden und entsprechend der Kategorie, unter die sie fallen, selektiert. Ganz nach dem Aschenputtel-Prinzip bleiben jene Handlungen, die die Regie als gut befindet, weiterhin in der Improvisation der Szene enthalten („Schizophrene“ fällt hin, Rollstuhl bleibt auf dem Boden liegen etc.). Dies möchte ich als *Einreihung* bezeichnen. Andere, die die Regie als nicht passend kennzeichnet, sollen von den Akteurinnen entsprechend unterlassen werden – hier vollzieht sie eine *Begrenzung*. Sie bestimmt Interaktionen als unbrauchbar und selektiert sie aus (wie bspw. mehrere Objekte einsammeln und horten, zusammengekrümmt auf dem Boden liegen bleiben etc.). In beiden Fällen kann es sich sowohl um im Aktionskript fixierte Aktionen als auch um von den Akteurinnen spontan hervorgebrachte Interaktionen während der Improvisation handeln.

Zweitens führen die Regisseure Aktionen aus der Improvisation an, in denen sie Potenzial sehen, doch die – wollen sie für die Inszenierung einen Wert haben – sich noch auf bestimmten Ebenen verändern müssen. Hierfür korrigieren und modifizieren sie die Aktionen (der Energielevel soll sich steigern, die Gesten größer werden, der Schmerz sichtbar sein, Konstellationstausch der Akteurinnen etc.). Dies möchte ich *Korrektur* nennen. Die grundsätzliche Idee wird übernommen, doch sie durchläuft mehrere Veränderungen.

Drittens gibt es eine Kategorie neuer Handlungen, um die die Inszenierung ergänzt wird. Durch das freie und unvorhersehbare Spiel der Akteurinnen gewinnt die Regie Inspirationen für neue Aktionen, welche sie in die Inszenierung aufnehmen will (die Stelzenbeine über den Kopf während der „Geburt“, die Aktion des Sich-Übergebens, der hysterische Anfall zwischen Lachen und Weinen, die Erblindung, das Selbstgespräch während des „Attentats“ etc.). Es findet also eine *Erweiterung* des IMPERIUMs statt. Während im Aktionskript lediglich einige Aspekte der Inszenierung festgeschrieben sind, vergrößert sich die Gestaltungsvielfalt durch die kollektive Arbeitsweise auf den Proben.

Mit diesen vier zentralen Modellierungsprozessen der Improvisation während des „Gesprächs danach“ – die *Einreihung*, *Begrenzung*, *Korrektur* und *Erweiterung* – findet eine Fixierung und Verdichtung des IMPERIUMS statt. Die Künstler engen das Spielfeld und den Handlungsrahmen der Improvisation (und damit die Szenengestaltung) immer weiter ein und konkretisieren und präzisieren gleichzeitig die künstlerischen Pfade, auf denen die Akteurinnen sich bewegen. Das IMPERIUM-Gefüge wird auf diese Weise nach und nach gefertigt.

Die lebendige Fortsetzung

Während dieser Formierungs- und Fixierungsprozesse der Improvisation zeichnet sich die Feedbackrunde durch eine auffällige Lebendigkeit aus. Vergleicht man das „Gespräch danach“ mit dem kollektiven

Vorgespräch, ist ein wichtiger Unterschied auszumachen: In der Feedbackrunde ist das Gespräch nicht mehr nur ein Gespräch, das weitgehend auf Sprache und ihrer Eigenschaft als Bedeutungs- und Informationsträger basiert und bei dem sprachliche Äußerungen vorwiegend dafür genutzt werden, den Sachverhalt der Szene zu beschreiben, sondern das „Gespräch danach“ ist sehr viel mehr als das. Von Eikel konstatiert:

Jeder, der schon einmal mit Schauspielern eine Improvisation ausgewertet hat, dürfte diese Erfahrung gemacht haben: Das Drüber-Reden ist keineswegs auf ganzer Linie *drüber*. Es ist ebenso sehr Weiterführung auf derselben Ebene. Die Bewegungen, Gesten, Tonfälle der Improvisation sind in dem Moment, da diese sich zusammensetzen, noch nicht völlig aus den Körpern der Improvisierenden verschwunden; sie leben weiter im Gespräch und bestimmen das, was gesagt wird, und die Art und Weise, wie es gesagt wird, maßgeblich mit. Die Beziehungen der Improvisierenden untereinander – ihre kollektiven Konstellationen oder Konfigurationen – sind noch »gebahnt«, um einen Begriff aus der Neurowissenschaft als Metapher zu verwenden; sie bleiben für eine Weile aktiv und beeinflussen spürbar die kollektiven Zustände und Zuständigkeiten, die im auswertenden Gespräch entstehen.¹³⁷

Das „drüber“ des Gesprächs wird zu einem „mehr“, zu einem „weiter“ des Gesprächs. Es ist eine Fortsetzung der Improvisation. Das Ereignis des Improvisierens lebt noch in den Körpern aller beteiligten Künstler und in ihren erlebten Beziehungsgeflechten nach; selbst nach Beendigung der Improvisation ist sie noch spürbar präsent.

Diese enge Verflechtung von Improvisation und Aushandlungsgespräch, von der von Eikels hier spricht, herrscht auch bei La Fura dels Baus vor. Die Improvisation, die sich in der *lenguaje furero* vor allem durch einen besonders physischen Handlungsvollzug auszeichnet, dauert in dieser Feedbackrunde an und existiert weiter fort, indem zahlreiche Aktionen aus der Improvisation „für eine Weile [sichtbar] aktiv [bleiben]“, und damit nicht nur den Redeprozess der Künstler beeinflussen, sondern darüber hinaus auch während des Gesprächs nochmals performativ hervorgebracht werden. Sowohl die Regisseure als auch die Akteurinnen wiederholen einige der Interaktionen, die sich während des Improvisierens ereignet haben, greifen sie nochmals auf und spielen sie im Prozess des „Darüber-Sprechens“ andeutungsweise an und durch (wie das Hinfallen, Rollstuhlfahren, das Festhalten der Objekte, Erstickungsprozess etc.). Es ist evident, dass hier der gesamte Körper der Künstler spricht – ein Körper, der auch noch im „Gespräch danach“ vom performativen Vollzug der Improvisation durchdrungen scheint. Die Bewertungen, Erklärungen und Beschreibungen der Künstler sind in ihrer Ausführung sehr viel lebendiger als im einleitenden Vorgespräch. Ihre gemeinsame Erfahrung der Improvisation hat das bis dahin „lediglich“ Imaginierte und verbal Artikulierte der Künstler durch die performative Hervorbringung bereichert. Sie können sich jetzt in ihrer künstlerischen Aushandlung auf ein Ereignis beziehen, das in ihnen greifbar nachwirkt und einen konkreten Bezugspunkt für alle bildet.

In der Feedbackrunde vermischen sich also der Modus des kollektiven Vorgesprächs, der auf einer rein sprachlichen Verständigung basiert, und der Improvisationsmodus der Akteurinnen, der für gewöhnlich, wenn es nicht zu Unterbrechungen kommt, allein auf szenischem Spiel aufbaut, zu *einem* Modus. Es ist damit eine hybride Probenpraxis.

Die Bedeutungslosigkeit psychologischer Rollenarbeit

Als letzte Auffälligkeit der Feedbackrunde ist die Absenz jedweder Diskussion über die psychologisch emotionale Rollenarbeit der Akteurinnen zu erwähnen. Die Regisseure von La Fura dels Baus fragen

¹³⁷ Ebd.

grundsätzlich nicht nach den inneren Beweggründen der Akteurinnen für ihre Handlungen oder stellen diese im „Gespräch danach“ zur Diskussion. Weder hier noch zu anderen Zeitpunkten der Probenarbeit befasst sich die Regie mit den inneren Prozessen, die sich bei den Akteurinnen während des Schauspiels ereignen; ihre für die szenische Improvisation heraufbeschworene Vorstellungswelt und ihre ganz persönliche psychologische Arbeit an den diversen Rollen des IMPERIUMs („Prophetinnen“, „Giraffenfrauen“, „Anhängerrinnen“, „Kriegerinnen“) ist für die Regie in der Bewertung der Improvisation nicht von Interesse. Wichtig und unbedingt notwendig für die Arbeit der Akteurinnen ist zwar eine Art von „innen“ kommender, die performative Hervorbringung unterstützende „Geschichten“-Arbeit – was sich leicht anhand von Aussagen der Regie belegen lässt: „Es muss ein starker innerer Film bei dir ablaufen, um den Szenenmoment zu füllen.“ Oder: „Mit einer inneren Struktur wird es für die Akteurinnen leichter sein und die Szene sicherlich auch sehr viel gehaltvoller.“ Oder: „Tatsächlich solltest du immer eine kleine Geschichte haben, damit du – von dieser Geschichte ausgehend – besser arbeiten kannst.“ Doch für die modellierende Arbeit der *lenguaje furero* ist das Wissen und ein in-Erfahrung-Bringen dieser inneren Abläufe für die Regie nicht von Bedeutung. Für eine reichhaltige innere Vorstellungswelt sei jede Akteurin selbst zuständig. Entsprechend beschränken sich die Regisseure in ihren Erörterungen allein auf die auch für sie sichtbaren Aktionen der Akteurinnen im Aktionsraum und weisen damit Parallelen zur Probenarbeit des italienischen Regisseurs Eugenio Barba auf, über dessen Regiestil am Odin Teatret Ian Watson zu berichten weiß:

[O]nce the actor has completed the improvisation, he invariably poses technical questions and makes suggestions – about the use of rhythm, variations in energy (physical intensity), and sets points in the action – aimed at clarifying the actor’s physical expression. Barba rarely asks the actors about the psycho-physical connections between the theme and his/ her improvisation because he is only interested in the physical response he sees, not the thematic associations underlying them.¹³⁸

Ähnlich wie Barba geht es La Fura dels Baus in ihrer Probenarbeit nicht darum herauszufinden, *was* die Akteurinnen sich bei dem „Attentat“, der „Höhle“ oder dem „Massaker“ vorstellen und wohin ihre innere Reise sie jeweils trägt; vielmehr geht es ihnen in ihrer Besprechung der Improvisation allein um eine Verdichtung des „physical response“, um die Frage, was sie bei dem „Attentat“ der Akteurinnen sichtbar wahrnehmen konnten bzw. nicht wahrnehmen konnten, aber gerne gesehen hätten.

Insbesondere die ersten beiden oben zitierten Nachgespräche illustrieren sehr deutlich, wie viel mehr Aufmerksamkeit die Regie all jenen Aspekten widmet, bei denen es sich um „Äußerlichkeiten“ der Szenen und nicht um die die Handlungssequenzen begleitenden inneren Vorstellungswelten der Akteurinnen handelt. In ihrer Kritik der Improvisation haken die Regisseure bei bestimmten Handlungsvollzügen nach, verbessern den physischen Bewegungsablauf, erinnern die Akteurinnen an die Konstellationen und Wege im Raum, machen Kommentare über Kraft, Volumen und Energien, stellen angewandte Techniken zur Diskussion, schlagen selbst bestimmte körperliche Verfahren vor, suchen nach konkreten Anfangs- und Endaktionen der Szene, analysieren den Interaktionsablauf zwischen ihnen, stellen neue Paarkombinationen auf, konkretisieren die Aktionen, die an und mit den Objekten vollführt werden etc. Nach psychologischen Erklärungen für die vollführten Handlungen, emotionalen Verknüpfungen und „thematic associations underlying them“ wird hier nicht gefragt. Kommen die Akteurinnen dennoch auf diese zu sprechen – wie im

¹³⁸ Ian Watson. *Towards a third theater: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London/ New York: Routledge, 1995. S. 78.

Fall der Akteurin Laurita, die ihre Assoziationen, die sie für das verschlossene, in sich gekehrte Verhalten verantwortlich macht, zu erklären versucht –, blockt die Regie diese Ansätze ab und lenkt das Gespräch auf andere, für sie bedeutendere Aspekte, ohne näher auf diese Ebene einzugehen.

Die Absenz jedweder Figuren- bzw. Rollenarbeit im Schaffensprozess spiegelt sich in ihren Inszenierungen wider; es lässt sich anhand dieses Arbeitsverfahren, bei dem die den kreativen Prozess begleitenden „Geschichten“ der Akteurinnen in der Erarbeitung der Inszenierung fast vollständig außer Acht gelassen werden, eine klare Verknüpfung zwischen der Aufführungsästhetik der *lenguaje furero* und ihrem Inszenierungsprozess auf den Proben ziehen. Die *lenguaje furero* gilt als eine Theatersprache, die sich weder um die Entfaltung innerpsychologischer Prozesse von Figuren bemüht noch konventionelle Rollen und Charaktere eines Theaterstückes entwickelt oder eine in sich geschlossene Narrative verfolgt. Auf eine solch psychologische Feinzeichnung achtet La Fura dels Baus – wenn überhaupt – nur am Rande. Vielmehr geht es hier um die Inszenierung eines „visual drama of great sensorial density“, einer „collage of sensations“ und einer „sea of fascinating images“ – wie Mercè Saumell die Kunst der *lenguaje furero* beschreibt¹³⁹. Ihr Inszenierungsschema besteht aus mehreren aneinandergereihten Aktionsszenen, in denen die Schaffung physischer Kraftakte und wirkungsmächtiger Interaktionen, „that abolish the borders between spectators and performers corporeality“¹⁴⁰, ebenso von Signifikanz ist wie die Kreation beeindruckender Bilder und aufsehenerregender Konstellationen. La Fura dels Baus legt mehr Gewicht auf eine rein technische Ausführung der Aktionen und die Inszenierung von „wordless actions“¹⁴¹ als auf die gründliche Analyse und Darbietung eines „Figuren“-Innenlebens. Weshalb La Fura dels Baus auch die Generationen von *furero*-Akteuren nicht als Schauspieler bezeichnet, sondern als *ejecutores* („Exekutierer“) von Aktionen¹⁴². La Fura distanziert sich vom figürlichen Theaterrollenkonzept und damit einhergehend auch von der Idee der traditionellen Rollenentwicklung – womit diese Arbeit entsprechend auf den Proben weitgehend entfällt.

Praxis der Wiederholung: Arbeitskreislauf der zentralen Probenverfahren

Auf dem Probenprozess von La Fura dels Baus bleibt es nun nicht bei einem einmaligen Durchlauf von Vorgespräch, Improvisation und Nachgespräch; vielmehr kehren die Künstler nach der Feedbackrunde meist zu weiteren Improvisationen derselben Szene zurück, auf die jeweils weitere Feedbackrunden im Anschluss folgen. (Das „Gespräch danach“ ist also zugleich auch immer ein Gespräch *davor*). Es kommt zu einer Wiederholung der zentralen Arbeitspraxen.

Bei diesen Wiederholungen gleicht das Vorgehen der Künstler ihrem Verhalten im ersten Durchlauf: Die Akteurinnen befinden sich auch dieses Mal im Aktionsraum, und die Regie steht als beobachtende Instanz

¹³⁹ Mercè Saumell. „Performance Groups in contemporary Spanish Theater.“ (übers. von Jill Phyllian und Maria M. Delgado.) In: *Contemporary Theater Review*. Vol. 7, Issue 4. Oxford und New York: Routledge, 1998. S. 1-31. S. 19.

¹⁴⁰ Chris Salter und Peter Sellar. *Entangled: technology and the transformation of performance*. Massachusetts: MIT, 2010. S. 256.

¹⁴¹ Dieter Ingenschay. „Strategien der Chaosbewältigung. Zur Mythopoiesis der Gewalt in *Noun* der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus.“ In: Günter Ahrends, Hans-Jürgen Diller (Hrsg.). *Chapters from the History of Stage Cruelty*. Tübingen: Narr, 1994. S. 129-151. S. 129.

¹⁴² „The *fureros* defined themselves as *ejecutores* (executors), rather than actors or performers.“ Siehe Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz. *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus 1979-1989*. London, 2004. Siehe: http://tede.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=259. S. 234.

daneben. Nach geleisteter Improvisationsarbeit kommen die Künstler zusammen und besprechen sie gemeinsam. Woraufhin sich die Künstler wieder wie zuvor in der Halle verteilen, um die nächste Improvisation aufzunehmen und so fort. Dieses Verfahren kann sich mehrere Male fortsetzen, bis die Künstler zu anderen Probenaufgaben des Tages übergehen.

Ausweitung des kollektiven Horizonts

Bei dieser mehrmaligen Wiederholung und Bewertung der Improvisation derselben Szene werden – zusätzlich zu den Festschreibungen des Aktionsskriptes und den Fixierungen des kollektiven Vorgesprächs – die Abläufe der vorhergehenden szenischen Improvisationen sowie die Ergebnisse der Feedbackrunden als Basis und Vergleichsmaterial für die weitere künstlerische Aushandlung des IMPERIUMs herangezogen. Beide Arbeitsschritte – das Feedback und die Improvisation – gehen ineinander über; sie stellen keine Unterbrechung oder „Zäsur des Probenarbeitsvorganges“¹⁴³ dar, sondern sie bilden einen Arbeitskreislauf, bei dem Spuren des jeweilig anderen zu finden sind. Es beginnt ein dynamisches Wechselspiel zwischen ihnen: Während die Akteurinnen in der Wiederholung der Szene versuchen, sich an die besprochenen Ergänzungen und Anmerkungen zu halten und die Verbesserungsvorschläge einzubauen, achtet die Regie unterdessen vom Rand aus darauf, inwiefern die Handlungsanweisungen von den Akteurinnen verfolgt werden, wie sich die Modifikationen in die Inszenierung integrieren, ob die neuen Maßnahmen die Szene verbessern und wie sich der Gesamtrhythmus verändert etc. Im „Gespräch danach“ ist unterdessen eine permanente Rückbindung der Diskussionen an vergangene Improvisationen zu beobachten. Es verweist in seinem Inhalt und den Nachwirkungen in den Körpern der Künstler auf die vorausgegangene Improvisation, bezieht sich aber zugleich auch in all seinen Manifestationen auf das zukünftige Geschehen der nachfolgenden Improvisation; im Kommentar der vorausgegangen ist die Aufgabe der noch ausstehenden Improvisation impliziert. Die Künstler stellen hier die unterschiedlichen Improvisationsereignisse gegenüber, vergleichen die Interaktionen, vermischen die diversen Abläufe, kombinieren die Ereignisse aus der einen Improvisation mit Ereignissen aus einer anderen und beurteilen, inwiefern sich bestimmte Aktionen der aktuellen Improvisation zu den vorausgegangenen verbessert, wieder verändert und verschlechtert haben und was in den noch kommenden zu beachten ist, was verändert werden muss etc.¹⁴⁴

Mit der mehrmaligen Wiederholung sowohl der Improvisationen als auch der Feedbackrunden sammeln die Künstler also immer mehr Material für die Gestaltung der Inszenierung. Mit jeder Wiederholung der unterschiedlichen Probenpraxen wächst auch das künstlerische Spektrum des IMPERIUMs.

¹⁴³ Vgl. hierzu Kai von Eikels. „Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 109-131, S. 109.

¹⁴⁴ Das erste Kommentar der Regie zur Improvisationswiederholung des „Massakers“ lautet: „Sehr viel besser als vorher. Much better. Sehr viel besser gespielt.“ Zur zweiten Improvisation der ersten Szene des „Attentats“ heißt es: „Besser als vorher, dieses Mal hat die Verteilung funktioniert [...]“ und am 21. März ruft die Regie einer Akteurin nach der wiederholten Einzelimprovisation der „Mutationsszene“ zu: „Was für eine Veränderung! Jetzt hat man die Veränderung bei dir gut sehen können!“

Habitualisierung und Fixierung der szenischen Handlung

Die mehrmalige Wiederholung der Improvisation dient allerdings nicht nur dafür, den szenischen Horizont zu erweitern. Nach der Feedbackrunde kehren die Künstler auch zu einer erneuten Improvisation zurück, um die Szenen immer weiter spielerisch zu konkretisieren. In der stetigen Wiederholung verdichten, fixieren und vor allem habitualisieren sie jene (Inter-)Aktionen, die in die Inszenierung übernommen werden.

Für den Theaterwissenschaftler Gerhard Ebert ist diese Fixierung des Handelns der Schauspieler Ziel des Probenprozesses; über eine so genannte „modellierende Improvisation“ und deren stetiger Wiederholung erreicht der Schauspieler diese Festigung:

Ziel des Produktionsprozesses, der Theaterproben, ist die fixierte Linie des Handelns des Schauspielers, etwas Nicht-Improvisatorisches, festgehalten in einer für den jeweiligen Schauspieler im Produktionsprozess entstehenden Partitur. Der schöpferische Weg dorthin führt über die Improvisation, die nun eine modellierende Funktion hat. [...] Sie besteht in seiner [des Schauspielers, Anm. S.K.] Fähigkeit, die beredten Vorgänge eines Stückes [...] mit seinem Partner und unter Obhut des Regisseurs zu improvisieren, über wiederholtes Improvisieren das Handeln auf der Bühne materiell immer konkreter und geistig tiefer und reicher zu erschließen bzw. zu fixieren [...] d.h. allmählich zum fixierten Handeln zu kommen.¹⁴⁵

Der Prozess des Konkretisierens und Verdichtens – des Modellierens – des szenischen Spiels setzt sich also in und mit der Wiederholung der Improvisation fort; es findet durch die Repetition der selben Szene eine allmähliche Habitualisierung der vollführten Handlungen statt und mit jeder neuen Improvisation spielen sich die Aktionen der Schauspieler mit der Szene ein und festigen sich mehr und mehr als strukturierte, geschlossene Einheiten mit einem klaren Ablauf.

Vergleicht man die Arbeitspraxis bei La Fura dels Baus über den gesamten Probenprozess, ist zu erkennen, dass die Szenen in der Tat durch die Improvisationsarbeit und ihrer permanenten Wiederholung schrittweise zu einer Fixierung gelangen. Nimmt man bspw. die Entwicklung der ersten Szene des „Attentats“ – eine Szene, die in ihrem Ablauf im Aktionsskript vergleichsweise lose festgelegt ist und lediglich einige wenige Aspekte von Probenbeginn als fixiert gelten – ist eine kontinuierliche Verdichtung und Habitualisierung der Aktionen auszumachen. Während es am zweiten Probenstag noch um ein reines Ausprobieren unterschiedlicher Interaktionen geht, die weder aufeinander abgestimmt noch untereinander abgesprochen wurden und die Suchbewegung daher ungeordnet und frei ist, sind schon am darauffolgenden Tag Spuren einer Konkretisierung zu entdecken; Aktionen, die in der Improvisation am Tag zuvor im Ansatz zu erkennen waren, werden jetzt erneut in der Improvisation der Akteurinnen aufgegriffen und wiederholt: Die „Paranoide“ reißt bspw. schon in den ersten Probenstagen ihre Krücken hoch, zeigt mit ihnen auf Personen und schreit: „Sie sind hinter mir her. Sie suchen mich. Sie sind hinter mir her“. Sie stürmt los und fixiert mit ihren Augen eine ihrer Kolleginnen/ der anwesenden Personen, zwingt diese, zur Seite zu treten und ihr aus dem Weg zu gehen. Die Akteurin Valeria „erblindet“ eines Tages und läuft taumelnd und tastend durch die Halle, reißt dabei ihre Kolleginnen auf den Boden; Montse hat im Chaos des Anschlages eine Marienerscheinung, die sie zum Lachen und Weinen zugleich bringt. Marta stellt sich zum Schluss der Szene auf einen Rollstuhl und schreit wiederholend in die Zuschauermenge: „This is the end, my friend“, während Montse den Rollstuhl unentwegt dabei im Kreis dreht.

¹⁴⁵ Gerhard Ebert. *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin, Henschel, 1999. S. 32f.

Solch eine allmähliche Festigung des szenischen Ablaufs kann ebenso in den Individualimprovisationen der „Prophetinnen“ beobachtet werden. Jede Improvisationswiederholung der „profetas moderadas“ zeigt, dass sich nach und nach bestimmte Interaktionen in ihrer Rede festigen. Aus der freien Suchbewegung zu Beginn des Probenprozesses, bei der weder der Text feststeht, noch klar ist, wer von den beiden „Prophetinnen“ den Redeaufakt macht, das „Opfer“ einwickelt oder welche Gesten die Kampfesrede begleiten, kristallisieren sich im Laufe des Probenprozesses etliche Interaktionen heraus, die mit der Zeit den Kern der Szene ausmachen und als feste Bestandteile in die Inszenierung übernommen werden: Die Regisseure bestimmen, dass die Akteurin Gador mit der Rede beginnt, die Akteurin Florencia ihr das Megaphon nach den ersten drei Sätzen aus der Hand reißt, letztere bei dem Wort „Parasit“ auf den Körper des „Opfers“ zeigt, beide gleichzeitig das Wort „Angst“ gemeinsam ausschreien und so fort. Die Akteurinnen improvisieren diese Aktionen wieder und wieder und üben mit jeder Improvisationswiederholung ihren Ablauf ein, bis die ganze Szene in ihrem Inhalt fixiert ist.

Partielle Fixierung

Bei La Fura dels Baus geht es allerdings in diesen Improvisationswiederholungen nicht immer um eine vollständige Strukturierung und Fixierung des *gesamten* Szenengeschehens, wie es sich bspw. im Fall der „Prophetinnenszene“ verhält; vielmehr geht es um die Habitualisierung lediglich *einzelner* (Inter-)Aktionen, Bewegungen und Raumkonstellationen. Insbesondere jene Szenen, die in ihrer performativen Hervorbringung stark von der Wechselwirkung zwischen Akteurinnen und Zuschauern abhängen, werden im Probenprozess nicht bis ins Detail fixiert, sondern die Wiederholung der Improvisationen dient hier allein der Einstudierung bestimmter Sequenzen, die in ihrem zeitlichen wie räumlichen Einsatz flexibel und beweglich sind. Zum Beispiel wird im „Attentat“ die Aktion festgelegt, dass der Rollstuhl umkippt. Doch zu welchem Zeitpunkt der Szene der Rollstuhl von den Akteurinnen umgeworfen wird und wo genau dies im Aktionsraum geschieht, richtet sich nach der jeweiligen Aufführungssituation mit dem Publikum und kann sich daher von Aufführung zu Aufführung ändern.

Ähnliches gilt für den Ablauf der letzten Szene des „Massakers“. Auch hier werden bestimmte Interaktionen zwischen den Akteurinnen als fixe Bestandteile des Endkampfes aufgenommen – die Schlacht mit den Eimern, das Abfeuern der Mehlwaffen, das Ringen um die Machtobjekte etc. – und in Improvisationswiederholungen geprobt und zu einer Habitualisierung geführt. Doch die Handlungen werden nicht ihrem chronologischen Ablauf festgelegt. Die endgültige Ausführung richtet sich auch hier nach der spezifischen Wechselwirkung mit dem Publikum und kann sich daher jedes Mal ein wenig verändern. Dies ist allerdings nicht im Rahmen des Probenprozesses testbar, sondern erst im Aufführungsmoment mit Zuschauern.

Handelt es sich nun um die Fixierung des gesamten Szenenablaufs oder allein um einige zentrale Interaktionsabläufe der Szene – die mehrmalige Wiederholung der Improvisation auf den Proben dient in jedem Fall dazu, die Handlungen nicht nur „materiell immer konkreter und geistig tiefer und reicher zu erschließen,“ sondern auch jene Handlungen, die sich für die *lenguaje furero* als besonders brauchbar

herausstellen, gemeinsam in der Gruppe wieder und wieder einzuüben und in ihrem Ablauf memorieren zu können. Je fortgeschrittener der Probenprozess und fixierter die Szene ist, desto weniger geht es in diesen Wiederholungen um das Ausprobieren unterschiedlicher Gestaltungsmöglichkeiten; vielmehr nutzen die Künstler die Wiederholungspraxis dann zur Festigung und Verankerung schon fixierter Aktionen.

Das Dilemma der Wiederholung

In dieser stetigen Wiederholung von fixierten Handlungen liegt nun ein für die Schauspielerei sensibles Thema. Eugenio Barba kommentiert: „Jeder kann improvisieren. Die Schwierigkeit besteht darin, die Improvisation genau zu wiederholen, in ihren kleinsten Details, Aktion und Reaktion, Rhythmus und Spannung, die auch *nach hundert Wiederholungen die gleiche Frische und Kraft haben müssen wie beim ersten Mal* [Herv. S.K.]“¹⁴⁶ Diese „Frische und Kraft“ in der Improvisation des szenischen Spiels – auch nach zigmaliger Wiederholung – ist eine für die Theaterkünstler zentrale wie herausfordernde Realität. Dies gilt sowohl für den Aufführungs- als auch Probenprozess. Obgleich bspw. Theatermacher Yoshi Oida in seinem Buch *Der unsichtbare Schauspieler* darauf aufmerksam macht, dass in und durch Wiederholung nicht unbedingt eine Abnutzung oder Abstumpfung des Schauspiels geschehen muss, sondern sich in das genaue Gegenteil wenden kann: nämlich durch Wiederholung eine graduelle Intensivierung der Handlungsvollzüge, eine Stimulierung von Energien und eine Aufmerksamkeitsfokussierung entstehen kann¹⁴⁷, fürchtet die Mehrheit der Schauspieler durch die stetige Wiederholung eine Reihe unerwünschter Folgen, wie in folgender emphatischer Bemerkung eines Schauspielers über seine Arbeit deutlich wird: „Why was it then, that the more I repeated my role the more I sunk backward into a stage of fossilization?“¹⁴⁸ Es ist die Kunst des Schauspiels, trotz vielfältiger Wiederholung des selben Materials nicht in eine „Verkalkung“ oder eine rigide Konditionierung abzufallen, klischeebelastete Darstellungsmuster abzuspuhlen, Aktionsabläufe zu mechanisieren, Instrumentarien und anezogenen Techniken sichtbar zu machen und vor allem nicht die Intensität des Spiels zu verlieren – eben ein steifes, von Gewohnheiten durchzogenes Schauspiel abzuliefern, das nicht mehr die „Frische und Kraft“ des ersten Mals in sich trägt.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Eugenio Barba. *Bemerkungen zum Schweigen der Schrift*. Schwerte: Verlag Theaterassoziation, 1983. S. 46, hier zitiert nach Annemarie Matzke. „Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisation.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 161-182. S. 178f.

¹⁴⁷ Vgl. Yoshi Oida. *Der unsichtbare Schauspieler*. Dritte Auflage. Berlin: Alexander Verlag, 2005. Insbesondere S. 76-82.

¹⁴⁸ Toby Cole, Helen Krich Chinoy (Hrsg.). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors. Told in Their Own Words*. New York: Three Rivers Press, 1970. S. 490.

¹⁴⁹ Vgl. auch Aussagen von Schauspielern in dem Band über Schauspielkunst von Jens Roselt und Christel Weiler (Hrsg.). *Schauspielen heute: Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Berlin: transcript Verlag, 2011. / Toby Cole, Helen Krich Chinoy (Hrsg.). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors. Told in Their Own Words*. New York: Three Rivers Press, 1970. / Anton Rey, Hajo Kurzenberger, Stephan Müller (Hrsg.). *Wirkungsmaschine Schauspieler: Vom Menschendarsteller zum Multifunktionalen Spielemacher*: subTexte 06. Berlin: Alexander Verlag, 2011.

Schauspieltheorie ist jedoch ein höchst komplexes Themenfeld, dessen Analyse und theoretische Kontextualisierung in der vorliegenden Studie nicht geleistet werden kann. Für einen Überblick und zur weiteren Vertiefung siehe u. a. Roselt, Jens und Christel Weiler (Hrsg.). *Schauspielen heute: Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Berlin: transcript Verlag, 2011. / Jens Roselt (Hg.). *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. / Richard Brestorff. *The Great Acting Teachers and Their Methods*. Band 2. Portland: Smith & Kraus, 2010.

Das Geheimnis zur Frische: Der Bruch mit dem Regulären

Auch La Fura dels Baus sieht sich dieser Gefahr gegenüber, dass durch die kontinuierliche Wiederholung der Improvisationen die Intensität des szenischen Spiels von IMPERIUM abnimmt und ein repetitiver Spielmechanismus bei den Akteurinnen einsetzt. Insbesondere bei den mehrmaligen Wiederholungen der technischen Gesamtdurchläufe der Inszenierung, die zum Schluss des Probenprozesses den Hauptteil des Probenalltags ausmachen, sowie bei denjenigen Szenen, in denen die Akteurinnen einem eher konventionellen Guckkastenbühnenformat ausgesetzt sind – bspw. bei den „Prophetinnen“ oder der „Mutation“ –, ist zu beobachten, dass es zu einer Spielmüdigkeit bei den Akteurinnen kommt. Ihre Improvisationen sind immer häufiger durch ein mechanisches Abspulen der Interaktionen gekennzeichnet; sie sind teils langsam, sichtbar weniger motiviert und weisen einen Verlust an Energie auf.¹⁵⁰ Die Künstler selbst bringen dieses Risiko des Kraftverlustes aufgrund stetiger Wiederholung zur Sprache, wie folgender Dialogausschnitt über die letzte Szene von IMPERIUM veranschaulicht:

Valeria: Also, ich habe am Anfang die Improvisation verändert.

Laura: Ja, sie hat uns unseren Plan komplett durcheinander gebracht.

Valeria: Ich bin losgerannt, um den Stock zu holen. Und dann dachte ich, du [sie zeigt auf eine Kollegin, Anm. S.K.] würdest ihn mir wegnehmen, hast du aber nicht. Und dann hab ich mir gesagt: „Ok, jetzt behalt ich ihn.“ Daraufhin hat sich die Impro [in ihrem Ablauf] komplett geändert. Wir waren in diesem Moment etwas verloren. Aber ich denke, dass es doch eigentlich ganz gut ist, so zu spielen... dann wird die ganze Schlacht nicht so blöd mechanisch.

Müller: Ja!

Fusté: Ja, eure Impro hat sich dadurch verlängert und es war auf diese Weise auf einmal sehr viel interessanter und nicht so repetitiv. [...] Dieses Mal hat man Menschen gesehen, die Probleme lösen und nicht einfach nur irgendetwas reproduzieren... wie in so vielen vorhergehenden Improvisationen.

Müller: Ja. Man hat ein Spiel gesehen. Alles irgendwie wieder neu, da ihr mit einigen Gewohnheiten gebrochen habt. (FFTb vom 13.03.)

Nicht nur impliziert dieser kurze Ausschnitt, dass die Künstler sich dem Problem gegenüber sehen, wie sich ein „blöder Mechanismus“ in ihr Spiel eingeschlichen hat; sondern es zeigt sich zugleich in ihrer Aushandlung, dass dieser Mechanismus durch eine unerwartete Änderung des Szenenablaufs durchbrochen wurde und dadurch eine Frische der Szene wieder erlangt werden konnte. Angesichts der allseits freudigen Reaktion über diese unerwartete Entwicklung der Szene, stellt eine derartig unvermittelte Abweichung vom fixierten Handlungsablauf ein offensichtlich erwünschtes Ziel dar. Sowohl für die beobachtende Regie am Rand als auch für die sich mitten im Spiel befindenden Akteurinnen wird durch den überraschenden Aktionswechsel die Endszene, die augenscheinlich der Gefahr ausgesetzt war, zu einer repetitiv wirkenden Schlacht zu verkommen, auf einmal wieder „sehr viel interessanter“; sie wird wieder zu einem Spiel, bei dem alles neu und spontan ist. Diese Veränderung des zuvor einstudierten und fixierten Ablaufs belebt die Akteurinnen und bringt sie dazu, kreativ mit der Situation umzugehen. So meint die Akteurin Verónica zu dem Improvisationsgeschehen: „Als ich gesehen habe, dass die anderen Akteurinnen die Impro verändert haben, ist doch klar, dass ich mir meine eigene ausdenke, dass auch ich meine daraufhin verändere.“ Um dem Spiel neuen Schwung zu geben, schöpft die Akteurin – um Gabriele Brandstetters Worte nochmals zu gebrauchen – „aus dem Bruch mit der „ordentlichen“ Technik, aus dem Irregulären“.

¹⁵⁰ Wobei in diesen Fällen auch meine sich verändernde Beobachtungshaltung berücksichtigt werden muss. Je länger ich als externe Beobachterin den Proben von IMPERIUM beiwohne, desto vertrauter ist mir der Ablauf des Arbeitsverfahrens. Diese Gewöhnung an das Material beeinflusst die Wahrnehmung dessen, was auf den Proben geschieht.

Das Publikum als Kraft gebendes Element

Der Bruch mit dem Regulären besitzt somit das Potenzial, der Konditionierung im Spiel zu entfliehen, Neues zu schaffen und der durch die mehrmalige Wiederholung nachlassenden Energie wieder Leben einzuhauchen. Im Probenprozess von IMPERIUM ist zu beobachten, dass ein solcher Bruch nicht nur durch die spontane Improvisationspraxis der Akteurinnen hervorgerufen werden kann, sondern dass die Zuschauer, welche zu einem späteren Zeitpunkt als eine Art „Probier“-Publikum auf die Proben geladen werden, just diese Funktion einer Wiederbelebung der Szenen übernehmen. Indem sich ein Großteil des szenischen Geschehens der *lenguaje furero* über die direkte Teilnahme des Zuschauers und dessen unmittelbarer Präsenz im Aktionsraum definiert, ist den Akteurinnen ein Gegenüber gegeben, das ihre verfestigten Handlungsmodi durch eben jene Unmittelbarkeit und Unverfügbarkeit überraschen, herausfordern und zunichte machen kann. Dazu ist Folgendes im Probentagebuch notiert worden:

Heute sind einige Leute da, um sich die Proben anzuschauen. Sie [die Künstler, Anm. S.K.] müssen ab und zu unterbrechen. Technische Sachen kommen ihnen in die Quere. Doch das Spiel ist sehr viel aufgeweckter. Die Anwesenheit eines kleinen Publikums beflügelt die Akteurinnen offensichtlich. Sie können ihr Spiel nun an die vereinzelt Personen richten, die durch die Halle wandern. Sie probieren neue Interaktionen in der ersten Szene aus, springen bspw. an Müllers Freundin hoch. Sie haben jetzt einen Anspielpartner. Insbesondere die Szenen, die mit Publikum funktionieren, machen jetzt viel mehr Sinn. Der „Schafsmann“ [ein Zuschauer, der aus unerklärlichen Gründen ein Schafskostüm trägt, Anm. S.K.] stellt sich ihnen immer mal wieder in den Weg. Der bisherige Ablauf wird somit unterbrochen. Die Aktionen verlaufen sich nicht mehr im Leeren, sondern bekommen durch die Anwesenheit selbst der paar wenigen Zuschauer Substanz.“ (FFTb vom 10.04.)

Die Energetisierung des szenischen Spiels wird hier durch das Aufeinandertreffen von Akteurinnen und dem lebendigen Publikum erzeugt. Es ist der Zuschauer, der neue Impulse setzt, das Spiel in seinem festgelegten Verlauf verändert und den Mechanismus aufbricht.

Doch dieser Zuschauer, der sich als eine „Rettung“ vor der Abnutzung der szenischen Improvisation in ihrer zigmaligen Wiederholung herauszustellen scheint, ist nun auf den Proben für gewöhnlich nicht anwesend. Erst zum Schluss des Probenprozesses werden mehrere Zuschauergruppen eingeladen, an den öffentlichen Proben teilzunehmen; den Großteil des Probenprozesses verbringt La Fura dels Baus ohne dieses für die *lenguaje furero* so wichtige Inszenierungselement – womit den Künstlern in einer der zentralsten Entstehungsphasen der Inszenierung diese Kraftquelle weitgehend fehlt¹⁵¹. Während des Probenprozesses, anders als im Aufführungsmoment, vermögen die Akteurinnen sich daher nicht so leicht der mechanischen Wiederholung der Improvisation zu entziehen. Ähnlich der letzten Szene des „Massakers“, bei der die Interaktionen nach mehrmaliger Wiederholung in einem einstudiert wirkenden Kampf enden, wird auch die Aktion des Fahrens eines Rollstuhls aus der ersten Szene bspw. im Laufe der Proben zu einer von den Akteurinnen eher automatisch vollzogenen Handlung, die an Energie und Wirkungskraft verliert – gerade weil sie im Abfahren der Wege eine leere Halle vorfinden und sich ihnen niemand in den Weg stellt. Die Akteurinnen schieben den Rollstuhl gedankenverloren und der Gewohnheit nach von einer Ecke in die andere, weil während der Improvisation kein Publikum vorhanden ist und ihnen die komplette Halle zur Verfügung steht. Diese Entwicklung kritisiert die Regie und meint in einer Besprechung nach der Improvisation: „Ihr müsst hier mehr spielen. Ganz klar. Ihr reißt das auf einmal einfach so runter. Ohne

¹⁵¹ Vgl. hierzu auch hier die Ausführungen über die *furterische* Probenpraxis und die Absenz des Publikums, S. 155 sowie die Analyse der öffentlichen Probe, S. 179.

Antrieb. Eure Wege wirken irgendwie steif und einstudiert. Doch das muss spritziger kommen. Viel verspielter. Jetzt ist kein Publikum da, und es ist somit möglich, immer wieder denselben Weg abzulaufen. Doch ihr dürft nicht vergessen, dass das in der Aufführung anders sein wird.“ Die Akteurinnen müssen in diesen Momenten nicht darauf achten, was um sie herum geschieht und verfallen daher in Improvisationen, die eben nicht auch „nach hundert Wiederholungen die gleiche Frische und Kraft haben [...] wie beim ersten Mal“ – das Kraft spendende, die Akteurinnen vor einem konditionierten Spiel schützende Inszenierungselement Publikum fehlt.

Klar ist: Aufgrund des grundlegend performativen, nicht vollständig verfügbaren Charakters der Improvisation, sind auch ihre *Wiederholungen* weder reine mechanische Ausführungen noch stets nach Plan funktionierende Probenpraxen. Selbst bei einer zigfachen Repetition ohne Publikum birgt die Improvisation grundsätzlich Überraschungsmomente in sich, so dass sie – trotz allmählicher präzisierender Verdichtungen – nie vollkommen planbar ist. Im Kontext der *lenguaje furero* ist dieser Umstand jedoch nochmals auf besondere Weise potenziert. Die Wiederholung ist keine Wiederholung eines immer gleichen Ablaufs mit minimalen Veränderungen, die dem generell performativen Charakter des Improvisierens geschuldet sind; sondern die Wiederholung, da sie ab einem bestimmten Zeitpunkt *mit Publikum* geschieht, welches sich nicht nur den Aktionsraum mit den Akteurinnen auf selber Augenhöhe teilt, sondern auch stets eine andere Zusammenstellung aufweist, wird automatisch zu einer Wiederholung, die jedes mal aufs Neue nach ungeplanten Aktionen verlangt und sich so immer wieder verändert. Indem die Akteurinnen auf die Zuschauer reagieren müssen und so ihre eigenen Handlungen nie vollständig fixieren können, zeigt sich hier die Improvisationspraxis als eine sich wiederholende, jedoch stets spontane Reaktion, die einen minimalen Handlungsspielraum für sich zu nutzen weiß.

Probenimpression II: „Raus aus diesem Proben-Bimbim“

Als ich auf die Proben komme, sitzen Müller und Fusté an ihrem Regietisch. Sie lachen und unterhalten sich angeregt. Das Bühnenmodell steht im Zentrum des Tisches und lugt unter Plastiktüten hervor. Fustés Regiebuch liegt geöffnet vor ihm. Er steht auf, stellt sich neben den Tisch, spielt mit seiner Kapuze. Beide schauen in die Halle, denken über die Distribution der Aktionsraumobjekte nach.

Fusté beugt sich zu Müller hinüber und sagt mit leiser, geduckter Stimme: „Ich sehe es mit jedem Mal klarer: Kommende Woche müssen wir härtere Übungen einsetzen. Die Akteurinnen müssen anfangen, sich mehr anzustrengen. Ich weiß nicht... wenn sie sich anfassen, dann ist es, als ob sie... (er fasst Müller seicht und sanft am Arm). [...] Wir müssen den Punkt finden, an dem sie miteinander echte physische Begegnungen eingehen. Erinnerst du dich an die Übung mit den Kisten für MTM [Fura-Inszenierung, 1994], von der du mir mal erzählt hast, und bei der ihr euch nackt ausgezogen und gegenseitig eine reingehauen habt? So was ist hier noch nicht denkbar, aber ich sehe, dass so was Ähnliches immer dringlicher wird. Die Akteurinnen müssen sich dreckig machen und aus diesem sanften Probenmodus rauskommen. Die müssen raus aus diesem Proben-Bimbim.“ Müller nickt. (4. Probenstag, Do, 8. März)

Zentrale Probenmethoden II

Für den heutigen Probenstag steht die Arbeit an der „Kannibalismusszene“ an, bei der es um die Verfolgungs- und Tötungssequenz der zwei Prophetinnen geht. Obwohl alle Szenen des IMPERIUMS auf die eine oder andere Weise mit Gewalt spielen, stellt diese vorletzte Szene einen ihrer Höhepunkte dar: Während die sechs Anhängerinnen die erste Prophetin in den Tod treiben, indem sie sie wild durch den Aktionsraum jagen und bei „lebendigem Leibe“ in Stücke reißen, stirbt die zweite Prophetin einen qualvoll langsamen Tod, der durch sadistische Gewaltakte wie Fesseln, Foltern und Einkleistern, Vergewaltigung und schließliches Aufhängen am Kran hervorgerufen wird.¹⁵²

Bevor die Akteurinnen und Regisseure die eigentliche Improvisationsarbeit aufnehmen, gehen sie gemeinsam die vorgesehenen Wege in der Halle ab, besprechen in einem nüchternen Ton Schritt für Schritt, was wann zu tun ist, und rufen sich die auszuführenden Aktionen verbal zu. Ferner setzt die Regie zusätzliche Schauspielübungen ein, die sich ausschließlich auf die wichtigsten Aktionen der Szene konzentrieren. Mit den Übungen, so die Regie, sollen die für die Szene gewünschten negativen Energien konkret evoziert und kanalisiert werden. Die Akteurinnen kommen hierfür zusammen – zum einen, um zu lernen, wie man richtig zubeißt und „eine Person in Stücke reißt“, zum anderen um herauszufinden, wie man den Schlagstock richtig anwendet und wirkungsvoll auf die Prophetin einschlägt. In beiden Übungen bilden die Anhängerinnen einen geschlossenen Kreis, in dessen Zentrum sich die Prophetinnen befinden. Im ersten Durchlauf beißen die Anhängerinnen so fest sie können in die Hände der Prophetinnen bzw. die Prophetinnen drücken ihre Hände mit voller Kraft in ihre Gesichter (siehe Abb. 11). Im zweiten Durchlauf schlagen die Anhängerinnen mit ihren Schlagstöcken auf die Prophetin ein und beschimpfen und traktieren sie ununterbrochen (siehe Abb. 12).



(Abb. 11 (links): Beißübung, Flor (Vordergrund li.), Laurita (re.) Valeria (hinten li.), Probenaufnahme S.K.)



Abb. 12 (rechts): Sadismusübung, (von links) Laurita, Lola, Florencia, Valeria, Probenaufnahme S.K.)

Zum Abschluss des Tages nehmen sich Regie und Akteurinnen einen Durchgang der Inszenierung bis einschließlich der sechsten Szene vor. Bisher haben die Künstler die Szenen unabhängig voneinander geprobt; heute jedoch führen sie die Inszenierung konsequent von der ersten bis zur vorletzten Szene nacheinander auf. Die Regie kommentiert und dirigiert zwar den Verlauf, doch der Spielfluss wird nicht unterbrochen. Die Übergänge von einer Szene zur nächsten werden sichtbar. (6. Probenstag, Mo, 12. März)

¹⁵² Am ersten Probenstag erklärt die Regie den Inhalt der sechsten Szene wie folgt: „Die Aktion der Rache ist die Jagd auf die konservativen Prophetinnen. [...] Die erste Prophetin, die ihr tötet, ist Prophetin A. Ihr fangt sie und bringt sie hier auf dem Zug um. Die andere Prophetin [B] rennt weg und versucht, sich zu verstecken. Es kommt zu einer weiteren Verfolgung. Eine der Anhängerinnen erscheint mit einem Kran, um die Prophetin abzuholen. Sie nimmt sie gefangen und hängt sie am Kran auf, während sich der Raum durch die Bewegungen der Pyramidenmodule zu einem Kreuz transformiert. In dieser Kreuzform steht der Kran in der Mitte mit der an ihm baumelnden Prophetin. Die restlichen Anhängerinnen sind auf die vier Module verteilt. Die Prophetin wird in vier unterschiedlichen Phasen getötet: So wie die Prophetin es zu Beginn gemacht hat, werdet ihr sie ebenfalls 1) zunächst in Plastikfolie einwickeln. Danach 2) beschmiert ihr sie mit Kleber, mit so einer Art Kleister. Und das vermischt ihr dann 3) mit Federn. Zum Schluss werdet ihr sie 4) kaltmachen, so dass sie hier, vor der Leinwand, stirbt.“ (FFTb vom 05.03.)

Bei Betrachtung des Probenablaufes vom 12. März fällt auf, dass die Regie den bisher etablierten Arbeitsablauf von kollektivem Vorgespräch, szenischer Improvisation und Feedbackrunde verlässt und weitere Arbeitsverfahren auf ihren Proben integriert: Erstens gehen die Künstler die „Kannibalismusszene“ zu Beginn der Probenarbeit sachlich an und proben sie auf eine rein strukturierende Weise; zweitens schieben sie zusätzliche Probeneinheiten ein, die sich ausschließlich auf die Erarbeitung spezifischer Aktionen sowie Hervorbringung der sie begleitenden Energien konzentrieren, und drittens führen sie am Ende des Probenablaufes einen Durchgang aller bisher erarbeiteten Szenen auf. Diese drei Probenpraktiken – die ich im vorliegenden Kontext schlicht als Trockendurchgang, Übungen und Teil- bzw. Gesamtdurchlauf bezeichnen möchte – stellen wie das Vorgespräch, die Improvisation und die Feedbackrunde zentrale Probenmethoden von La Fura dels Baus dar und sollen daher nachstehend näher analysiert werden.

Trockendurchgang

Nachdem die Künstler sich wie gewohnt über den Inhalt der bevorstehenden Probenarbeit in einem kollektiven Vorgespräch ausgetauscht haben, fahren sie nicht mit der Improvisation fort, sondern beginnen die praktische Probenarbeit zur sechsten Szene mit einem, wie ich es schlicht nennen möchte, Trockendurchgang. Ablauf und Aufbau eines solchen Durchlaufes lässt sich anhand einer Beschreibung aus dem Tagebuch vom 12. März exemplarisch veranschaulichen:

Die Anhängerinnen-Akteurinnen stellen sich als Gruppe an einem Ende der Halle auf, die beiden Prophetinnen-Akteurinnen stehen etwas entfernt von ihnen zusammen auf einem Tisch. Auf das Kommando der Regie rennen die Anhängerinnen los, nehmen die Verfolgungsjagd auf und hetzen die erste Prophetin durch die Halle. Die Regie ruft dazwischen, dass sie sie jetzt fangen sollen – die Akteurinnen nehmen sie gefangen –, und dass sie sie jetzt zu Boden werfen müssen – die Akteurinnen reißen sie zu Boden. Schon nach ein paar Sekunden ruft die Regie, dass es genüge. Fusté erklärt, dass damit die erste Verfolgung beendet sei. Die gefangene Akteurin soll liegen bleiben, bis auch die zweite Verfolgung vollbracht ist. Müller und Fusté weisen die Akteurinnen an, sich auf die nächste Prophetin zu stürzen. Diese jagen daraufhin los und fangen sie. Die Regisseure unterbrechen erneut, um zu diskutieren, wer von den Akteurinnen die folgende Aktion der Kranfahrt übernimmt. Sie wählen Verónica aus und nehmen den Durchlauf wieder auf. Fusté tritt zu Verónica und geht mit ihr die Abfolge Schritt für Schritt durch. Im nächsten Moment schiebt die Akteurin einen Besenstiel (den „Kran“) vor sich her, stößt die am „Kran baumelnde Prophetin“ mit dem Stiel in den Rücken, drückt sie mit beiden Armen nach vorn. Zwischendurch nimmt Fusté ihr den Besenstiel aus der Hand und schiebt selbst die Prophetin vor sich her, wie er sich die Aktion vorstellt. Dann gibt er ihr den Besenstiel zurück, und sie fährt fort. Fusté läuft die ganze Zeit über neben ihnen her und weist sie an, in welche Ecke der Halle sie gehen soll. Beide machen dabei komische Fahrgeräusche und lachen. Die Prophetin, die am Besenstiel-Kran „baumelt“, tapst unkontrolliert und stolpernd vor der Anhängerin-Akteurin her, taumelt, tut so, als würde sie zur Seite fallen. Müller steht am Rand; er verfolgt und beobachtet das Treiben und ruft ihnen zu, was als nächstes passieren soll. Er dirigiert die anderen Akteurinnen in die unterschiedlichen Ecken. Diese teilen sich so auf, wie er es befiehlt. Doch es ist ihnen noch nicht ganz klar, wie die konkrete Raumkonstellation der Gruppen aussehen soll. Durch die Halle schreiend fragen sie bei Müller nach, wer sich von ihnen wo genau platzieren soll. Die beiden Kran-Akteurinnen, stets gefolgt von Fusté, marschieren von einer Ecke der Halle zur anderen, wo die Anhängerinnen auf sie warten. Nachdem Müller „Stopp“ gerufen hat, bleiben sie vor der ersten Gruppe stehen. Anstatt auf den Pyramidenpodesten zu agieren, wo diese Szene eigentlich stattfindet, bewegen sich die Akteurinnen bei diesem Durchgang auf dem Boden. Müller erläutert die Reihenfolge der Folteraktion. Die Anhängerinnen massakrieren die Prophetin kurz. Sie schieben Florencia von einer Person zur nächsten, betätscheln und kitzeln sie, tun so, als beschmierten sie die Prophetin mit Kleister und beklebten sie mit Federn. Sie machen Scherze, ziehen sie lachend hin und her. Fusté ist bei den Aktionen der Akteurinnen dabei, steht mit Rat und Tat zur Seite und übernimmt zum Teil das Kommando. Manchmal dreht er sich zu Müller um und fragt nach, was als nächstes kommt. Nachdem alle Aktionen einmal kurz durchgespielt worden sind, gibt Müller die Anweisung, die Prophetin jetzt in die Mitte der Halle zu schieben und zu töten. Fusté begleitet die beiden Akteurinnen zum Zentrum, die Kranfahrerin stellt die Prophetin ab und drückt sie sanft auf den Boden. Die zweite Verfolgung ist mit der Tötung beendet. (FFT vom 12.03.)

Im Trockendurchgang spielt die Gruppe die Szene in ihrem zeitlichen wie konstellativen Ablauf Schritt für Schritt durch und deutet hierbei die Aktionen lediglich an. Regie und Akteurinnen memorieren die Szenenhandlungen in ihrer festgelegten Abfolge – sie lernen, wann welche Aktion einsetzt, welche Handlung auf welche Handlung folgt, wo sie sich wann und mit wem im Aktionsraum befinden – und lassen dabei schauspielerische Qualität beiseite. Das spielerische „Fleisch“ kommt, wie die Regie kommentiert, erst danach: „Erst nach dem Durchlauf füllen wir das Skelett mit Inhalt, mit Organen. [In den Improvisationen, Anm. S.K.] geht es dann um das Spielerische. Dort müsst ihr dann auch mit Feuer dabei sein, in die imaginäre Welt des Stückes eintauchen und die Szenen mit klaren Intentionen angehen. Aber hier nicht.“ Der Trockendurchgang ist also ein Verfahren, bei dem es um ein oberflächliches Herantasten an die Szene und deren groben Umreißung geht. Es ist eine simple Einübung und Aneinanderreihung von Aktionen, wo Details keine Relevanz haben.

Die Trockendurchgänge sind daher in der Tat „trocken“; sie leben nicht von der Kraft eines improvisatorischen Spiels, sondern von einer rein pragmatischen Strukturierung der Einzelteile und linearen Abfolge der Szene. In dieser Hinsicht ähneln sie auf gewisse Weise der im Rahmen eines Sprechtheaters oft praktizierten Leseprobe, die der Aufnahme der „wahrhaften“ Proben als eine Art Vororientierung vorweg gestellt wird. Thomas Oberender beschreibt sie folgendermaßen:

Leseprobe. Die Schauspieler haben im Textbuch ihre Partien mit einem Lesestift markiert und lesen erstmals laut ihre Sätze in der Runde aller fortan an der Inszenierung Beteiligten. Ihr Vortrag *ist betont nüchtern und ausdrücklich naiv, ohne die Schwelle zum Spiel zu überschreiten* [Herv. S.K.]. Sie sprechen distanziert wie Anwälte, die vor dem Prozess ihr Plädoyer noch einmal durchgehen, und obgleich sie vom Bewusstsein der Wirkung und Hintergründe ihrer Sätze schon erfasst sind, scheuen sie davor zurück, das Gesagte mit einer Haltung zu sprechen, die nur im Angesicht eines Gegenübers geschärft und riskiert werden muss. Die Repliken bleiben monologisch, der Ausdruck sachlich und gelegentlich mischt sich ein Anflug von Ironie in ihren Vortrag [...]. Während dieser ersten Lesung gleicht ihre Begegnung mit dem Text *dem Studium einer Reiseroute – laut und deutlich gehen sie die Wegstrecke durch, konzentriert auf alle Markierungen achtend* [Herv. S.K.], und erkundigen sich beflissentlich nach der korrekten Aussprache von Namen für Orte und Menschen. Noch ist alles weit entfernt vom Spiel und gleicht der neugierigen, und doch etwas beklommenen Einreise ins fremde Land des Stückes. [...] Die Leseprobe ist [...] eine erste gemeinsame Textbegehung, die den Ort des Geschehens Zeile für Zeile erschließt und den Auftakt einer Ermittlung bedeutet, an deren Ende die Ankunft in einer Welt steht, die sie selbst erst Wort für Wort erschaffen.¹⁵³

La Fura dels Baus arbeitet nicht mit einem solchen Theatertext, sondern mit einem Skript, das weitgehend aus Aktionen besteht; diese Vorlage verlangt nicht nach einer „Lesung“ am Tisch, sondern fordert die Künstler auf, diesen Tisch zu verlassen und sofort in Aktion zu treten. Doch der von Oberender beobachtete Umgang der Schauspieler mit dem Text ist mit der Annäherung der Künstler von La Fura dels Baus an die sechste Szene von IMPERIUM vergleichbar: Auch sie gehen „laut und deutlich die Wegstrecke durch“, sie rufen sich die unterschiedlichen Aktionen zu, nehmen sich bei der ersten Begegnung mit der Szene gegenseitig an der Hand und führen sich durch das „fremde Land“ der „Kannibalismusszene“. Sie sind dabei „betont nüchtern“, überschreiten nicht die Spielschwelle und sind distanziert zum schauspielerischen Geschehen. Das technische, klärende und ordnende Prinzip dominiert hier die Arbeitsweise. Es ist ein nüchternes, systematisierendes Probenverfahren, durch das die Künstler eine (Vor-) Orientierung für die weiteren Arbeitsschritte erhalten. Im Trockendurchgang wird die Basis der Szene gelegt und erlernt, ihr

¹⁵³ Thomas Oberender. *Leben auf Proben. Wie die Bühne zur Welt wird*. München: Carl Hanser Verlag, 2009. S. 17f.

Vokabular umrissen, bei der jedoch noch keine tiefer gehende Ebene der Inszenierung erreicht werden soll; sie erschließen sich lediglich ihre zentralen Markierungen.

Übungen

Nach dem Trockendurchgang der sechsten Szene veranschlagt die Regie einmalig stattfindende Übungen, die sich jeweils auf eine der beiden zentralen Handlungssequenzen der Szene beziehen (die erste und zweite Verfolgungsjagd der Prophetinnen plus deren anschließende „Ermordung“) und deren Ziel und Zweck es ist, spezifische Energien in den Akteurinnen zu evozieren.

Die hier relevanten Übungen verlaufen wie folgt: Die Regisseure erläutern den Akteurinnen zunächst, wie sich die Verfolgungsjagd der ersten „Prophetin“ abspielt, was sie sich persönlich darunter vorstellen und auf welche Bilder sie sich bei der Szenensequenz im Einzelnen stützen. Sie präzisieren den Handlungsverlauf mit den Worten:

In der ersten Verfolgung geht es darum, sich sofort auf [die Prophetin] zu stürzen. Sie rennt los und ihr [die Anhängerinnen, Anm. S.K.] hinter ihr her. Ihr schnappt sie euch und bringt sie um, tötet sie mit euren bloßen Händen. Es gibt [bei dieser Aktion] keine Schlagstöcke. Wir [die Regisseure, Anm. S.K.] denken hierbei eher an Wölfe. Ihr seid ein Wolfsrudel, das sein Opfer verfolgt. Und wenn ihr es habt, dann bohrt ihr eure Zähne [in den Körper des Opfers, Anm. S.K.] und tötet es (*Fusté reißt mit den Zähnen imaginäres Fleisch in Stücke*). (FFTb vom 12.03.)

Um die Energie eines solchen „reißenden Wolfsrudels“ einzufangen, isolieren die Regisseure den für sie wichtigsten Akt der gesamten Szenenhandlung – und zwar das Beißen – und lassen die Akteurinnen mit dieser Aktion in einer kurzen Übung näher experimentieren. Folgende Tagebuchnotiz vom 12. März verdeutlicht dies:

Die Anhängerinnen-Akteurinnen bilden einen Kreis, in dessen Zentrum sich die beiden Prophetinnen-Akteurinnen stellen. Die Anhängerinnen haben die Arme auf dem Rücken verschränkt und ihre Augen geschlossen. Sie strecken wie hungrige Wölfe ihre Köpfe nach vorn, die auf ihr Fressen warten. Fusté ruft in die Runde: „¿preparadas? Seid ihr bereit? ¿listas? (*Sie atmen tief durch*) ¿ojos cerrados? Augen zu? (*Sie schließen die Augen*) y ya, und los!“ Daraufhin drücken die Prophetinnen den Anhängerinnen mit voller Kraft ihre Hand ins Gesicht, bohren ihre Handflächen auf deren Mäuler. Letztere versuchen, nicht zur Seite auszuweichen, sondern der Gegenkraft standzuhalten, nach den Handrücken der Prophetinnen zu schnappen und zuzubeißen. Müller schreit von hinten: „Mete, métele fuerte. Gib es ihr, drück richtig zu! ¡Por favor! Muérdela! Beiß doch mal richtig zu!“ Die Akteurin zieht das Tempo an und drückt ihren Handballen immer fester in das Gesicht ihrer Kollegin. Fusté befiehlt den Prophetinnen, häufiger zu wechseln und die anderen Akteurinnen nicht so lange auf ihren Einsatz warten zu lassen. „Cambio! Cambio! Un poco a cada una! Wechsel! Macht einen Wechsel! Jede muss drankommen!“ Und wieder Müller: „Muerde! Muerde! Beißt! Beißt zu!“ Müller feuert die Akteurinnen ununterbrochen an. Auch Fusté mischt sich direkt ein, hilft bei der Ausführung nach und beteiligt sich an der Aktion. Er geht selbst ins Zentrum des Kreises und drückt den Akteurinnen seine Hand ins Gesicht. Überrascht von der Kraft, taumelt eine Akteurin ein wenig nach hinten, woraufhin Fusté sofort befiehlt: „Quieta! Lass das!“ Eine andere schreit laut, schüttelt sich, reckt ihren Kopf ins Zentrum des Kreises. Fusté drückt ihr seine Hand ins Gesicht und reibt sie gegen Wangen und Lippen. Kurze Zeit später drückt er zwei weiteren Akteurinnen gleichzeitig seine Hände ins Gesicht. Auch die beiden Prophetinnen bewegen sich schnell von einer zur nächsten, legen ihre Hände in deren Gesichter und drücken zu. Dann stoppt die Regie die Übung. Für ein paar Sekunden herrscht Stille. Die Akteurinnen strecken und recken sich. Eine von ihnen schüttelt sich heftig, sagt mehrmals „¡qué asco! wie eklig!“. Nachdem sich alle von dieser Übung erholt haben, fragt die Regie in die Runde, ob die Energie für diese Szene jetzt klar sei und ob die Akteurinnen die Dynamik der ersten Verfolgungsszene verstanden hätten. (FFTb vom 12.03.)

Ähnlich ist das probenpraktische Vorgehen für die zweite Verfolgungssequenz. Die Regie setzt eine spezifische Energie fest, die das Szenenfragment dominiert – dieses Mal eine rachsüchtige, sadistische Energie – und sondert wie bei der vorausgegangenen Übung zur „energía de lobos“ eine konkrete Aktion aus, die die Akteurinnen fixieren: das brutale, unnachgiebige Einschlagen auf die „Prophetin“. Mit dieser

Aktion experimentieren die Akteurinnen für ein paar Minuten. Wie in der Übung zuvor stellen sich die Anhängerinnen in einem Kreis auf. Jede von ihnen hält einen Schlagstock aus Schaumstoff in den Händen. Dieses Mal befindet sich nur Florencia im Zentrum:

Auf Aufforderung der Regie beginnen die Anhängerinnen, Florencia hin- und herzuschubsen, sie zur Seite zu stoßen und zu beschimpfen. Nach dieser kurzen Aufwärmphase nehmen sie die Schlagstöcke hinzu. Anhängerin Lola tritt in den Zirkel, schlägt wild auf Prophetin Florencia ein, tritt zurück und übergibt einer anderen die Arena. Jede von ihnen lässt ihre Wut für ein bis zwei Minuten an der Prophetin aus. Sie feuern und stacheln sich dabei gegenseitig an und schreien Schimpfwörter in die Runde. Die Regie beobachtet das Geschehen dieses Mal vom Rand aus. Müller und Fusté gehen nicht dazwischen, doch rufen konstant Anweisungen in die Runde und fordern sie auf, härter zuzuschlagen. Dieses Spiel setzt sich ununterbrochen fort, bis die Regie nach ein paar Minuten die Übung abbricht und meint: „Vale, bien, iba por aquí. Das geht in die richtige Richtung. [...] Ihr seid ein paar sadistische Schlampen, die aufs Ganze gehen. Habt ihr jetzt begriffen, worauf es ankommt?“ (FTB vom 12.03)

Die Beschreibungen der beiden Situationen zeigen, dass sowohl die Beiß- als auch die Schlagübung einem ganz bestimmten Verfahrensmuster folgen: Die Regie legt zunächst fest, welche Aktion in der jeweiligen Szenenhandlung die dominierende ist und löst diese aus dem restlichen szenischen Geschehen heraus. Diese selektierten Aktionen werden von der Regie mit einer spezifischen Energie gekoppelt, die sie durch ihre performative Hervorbringung zu evozieren vermögen. Die Übung des Beißens steht für die Regie in Verbindung mit der animalischen, wilden Energie eines reißenden Wolfsrudels („energía de lobos“), die des kollektiven Einschlagens auf die „Prophetin“ mit einer sadistischen, rachsüchtigen Energie („energía de sadismo, de venganza“). Um die Aktionen/ Energien für die Akteurinnen zu verdeutlichen, schreitet die Regie – zumindest im ersten Beispiel des Beißens – in die Übung ein und treibt persönlich die Aktionen voran.

Über den gesamten Probenprozess lassen sich mehrere Situationen herausfiltern, in denen solch ein Aktions- bzw. Energiepräzisierendes Verfahren zum Einsatz kommt. Die Akteurinnen proben bspw. am 3. April in einer der Szenenimprovisation vorausgehenden Übung das wichtigste Aktionsfragment der dritten Szene – das Ziehen der Pyramiden – und koppeln auch hier wieder die Aktionsausführung des Ziehens mit der Evozierung einer bestimmten, für diese Sequenz zentralen Energie, mit der „Energie des Hasses, der totalen Verausgabung“ („energía de odio, de esfuerzo total“).

Um das Ziehen der Pyramiden für die Akteurinnen, die auf Stelzen stehen und mit Seilen an die Pyramiden gekettet sind, als eine reale körperliche Anstrengung zu arrangieren und diese „Energie des Hasses“ in ihnen hervorzurufen, setzt sich Fusté während der Übung in das Innere der Pyramidenkonstruktion und bremst absichtlich deren Vorwärtsbewegung mit seinen Füßen ab. Im Gegensatz zur Improvisationspraxis, in der die Regie (außer bei der Einzelimprovisation) nicht in den Ablauf eingreift, ist es bei den Übungen oftmals der Fall, dass sie hier aktiv mitwirkt und das Geschehen durch konkrete Aktionen dirigiert und vorantreibt. Im Beispiel des „Pyramidenziehens“ führen die Handlungen des Regisseurs dazu, dass die Akteurinnen sich nicht nur einer extremen körperlichen Herausforderung gegenüber sehen, sondern dass in ihnen ferner gewisse Aggressionen geweckt werden, die sichtbar zum Vorschein kommen. Der Regisseur mischt sich bewusst auf eine Weise ein, die just jene Energien hervorzurufen und zu kanalisieren vermag, die La Fura dels Baus für diese Szene erwartet.

Ein weiteres Übungsbeispiel ist zum Schluss des Probenprozesses auszumachen. Bevor die Akteurinnen die Improvisation der „Mutationsszene“ aufnehmen, führen die Regisseure am 35. Probenstag eine vorbereitende Übungssequenz an, in der es darum geht, jene Energie einer „intensiven emotionalen Reise“ hervorzubringen, die für die Szene – in der nach Skript „bedingungslose Liebe“ herrscht – zentral ist. Hierfür kreiert die Regie eine Situation, bei der die Akteurinnen in einen besonders intensiven physischen Kontakt zueinander treten. Über einen längeren Zeitraum praktizieren sie eine kollektive Massage – zunächst im Stehen, dann im Liegen auf dem Boden – und erkunden Zentimeter für Zentimeter sich selbst und den Körper ihrer Kolleginnen. Der Regisseur ist derweil neben den Akteurinnen, flüstert ihnen Instruktionen ins Ohr, korrigiert ihre Bewegungen und führt die Körper enger zueinander. Erst in einem weiteren Schritt gehen die Künstler über zur eigentlichen Aktion der Szene – dem individuellen Auftragen von Farbe auf den Körper – und nehmen die Improvisation der Szene auf.

Betrachtet man den jeweiligen Probenkontext dieser hier zum Einsatz kommenden Übungen, so dienen sie weitgehend zur gezielten Vorbereitung für die weitere Improvisationsarbeit der Akteurinnen. In den Beispielen selektieren die Künstler diejenigen Aktionen aus dem gesamten Szenengeschehen für die Übung aus – Beißen, Schlagen, Ziehen und Einmassieren etc. –, die für die Szene leitend sind und experimentieren mit diesen, bevor sie während der Improvisationspraxis in die komplette Szene integriert werden. Die Übungen fungieren also als eine Art Aufwärmphase für die Künstler, in der die wichtigsten Ebenen des szenischen Geschehens – Aktion und Energie – nicht nur einleitend vorweggenommen, sondern auch für die folgenden Probenarbeit speziell fokussiert und auf besondere Weise eingeübt werden. Die Akteurinnen begeben sich auf diese Weise nicht allein mit theoretischen Erklärungen aus dem kollektiven Vorgespräch in die Improvisation, sondern sie erhalten durch die Übungen eine konkrete Vorgabe, in welche Richtung die Improvisation sich entwickeln soll – sowohl auf der Ebene der Aktion als auch derjenigen der Energie. Als Probenpraxis haben die Übungen also eine grundlegend verdichtende Funktion.

„Regla de oro“

Bei dieser Verdichtung tritt nun eine wichtige Probenregelung in Erscheinung, die für die Arbeitsweise von La Fura dels Baus allgemeine Gültigkeit besitzt. Folgende Beschreibung des zweiten Durchgangs der Sadismusübung zeigt deutlich, woraus diese „regla de oro“ (Fusté) besteht:

Die Anhängerinnen-Akteurinnen stehen um ihre Prophetin-Kollegin im Kreis. Jede von ihnen hat einen Schlagstock in der Hand und schlägt auf die im Zentrum stehende Akteurin ein. Müller ruft in die Runde: „Schlagt auf den Kopf, auf die Schultern!“ Während Lola mit voller Wucht auf Florencias Körperteile einschlägt, hauen die anderen Akteurinnen mit ihren Stöcken wie zur Motivierung ihrer Kollegin auf den Boden. Dann wird Flor zu Laura weitergereicht. Laura schreit sie an „Komm doch her!“ und schlägt richtig zu. Auch die anderen Akteurinnen kommen nun dazu und schlagen auf sie ein. Fusté schreit vom Rand aus: ¡Nur eine, immer nur eine! Los jetzt, beschimpft sie!“ Woraufhin Verónica auf Flor losgeht, sie anschreit: „Na, wer lacht jetzt, du alte Schlampe?!“ und schlägt mit voller Kraft zu. Sie entschuldigt sich aber im selben Moment bei ihrer Kollegin dafür, ruft ihr ein „perdona“ zu und streichelt ihr kurz über die Schulter. Die nächste Kollegin tritt schon herbei und schlägt mit ihrem Schlagstock zu und prügelt auf sie ein. Dieses Spiel setzt sich noch ein paar Runden weiter fort. (FFTb vom 12.03.)

Das Feedback der Regie zielt auf das Problem des „aus-dem-Spiel-Fallens“ der Akteurinnen. Für einen kurzen Augenblick ist die Akteurin nicht mehr die sadistische Kriegerin der fiktiven Welt des IMPERIUMS,

sondern sie fällt aus dem „Kostüm ihrer Rolle“¹⁵⁴ heraus und kommt als „gewöhnliche“ Akteurin zum Vorschein, die sich bei ihrer Kollegin für ihre „Schandtaten“ entschuldigt. Es ist nur ein Bruchteil einer Sekunde, und das Spiel wird von den Akteurinnen sofort fortgesetzt. Doch die Regie nimmt diese flüchtige, fast unscheinbare Entschuldigungsgebärde zur Kenntnis und spricht den Vorfall in der späteren Gesprächsrunde an. Müller richtet sich nicht nur an die verantwortliche Akteurin, sondern wendet sich an die gesamte Gruppe. Es kommt zu einer Art Strafpredigt über die Arbeitshaltung im Probenprozess. „Solange wir spielen, ziehen wir nicht den Stecker! Was will ich damit sagen?“ fragt der Regisseur in die Runde und wendet sich dann Verónica zu:

Dir ist ein „Oh, Entschuldigung“ herausgerutscht. *Nach* der Übung ist so was kein Problem. Aber *während* des Improvisierens geht das nicht. Wir wissen, dass es sich um ein Spiel handelt. Und wenn sich jemand ernsthaft wehtut, stoppen wir es sofort. Ich weiß, wir experimentieren hier mit finsternen Energien, das ist richtig; doch im Vollzug des Spiels müssen wir *ernsthaft* mit diesen krassen Energien umgehen. Danach tretet ihr aus dem Spiel heraus und lasst sie hinter euch. Aber so lange wir mittendrin sind: auf gar keinen Fall. Ansonsten würden wir uns hier zu sehr verstricken. (FFTb vom 12.03.)

Solange sich die Akteurinnen im Spiel befinden, sind sie aufgefordert, nach den für die *Inszenierung* gültigen Bedingungen zu handeln. Erst wenn die Übung von der Regie für beendet erklärt wird, dürfen die Akteurinnen zu einem vertrauten, gewöhnlichen Verhalten, zu ihrem alten „Ich“ zurückkehren.¹⁵⁵

La Fura dels Baus hantiert in ihrer Arbeitspraxis auf den Proben folglich mit zwei unterschiedlichen Ordnungen und will diese klar von einander getrennt wissen: Auf der einen Seite ist es das Spiel der Übung, bei dem die Akteurinnen in die Ordnung der Inszenierung des IMPERIUMS eintauchen, auf der anderen Seite die Ordnung des Nicht-Spiels, derjenigen Arbeitszeit, in der die üblichen sozialen Umgangsformen gelten. Und diese Regel bezieht sich nicht nur auf die Übungen, sondern die detaillierte Analyse des Probenprozesses zeigt, dass sie auch für die Improvisationspraxis und Gesamtdurchläufe von Belang ist, also all jene Probenpraxen, die das szenische IMPERIUM zur Basis haben .

Es ist nun eine normative Setzung von La Fura dels Baus, dass sich die Ordnungen des Spiels von den Ordnungen des Nicht-Spiels während der Probenpraxen klar voneinander abheben müssen. Damit etabliert die Gruppe quasi einen „inneren“ und einen „äußeren“ Bereich des Spiels, die jeweils anderen Gesetzmäßigkeiten folgen: Alles, was im Modus des Spiels geschieht, muss an der fiktiven Ordnung der Inszenierung, der Basis des IMPERIUMS ausgerichtet sein. Jegliche, mit dieser Welt nicht in Zusammenhang stehenden Regungen, Emotionen, Impulse etc. sind von den Akteurinnen zu verbannen. In der Welt des Nicht-Spiels hingegen gelten jene Regeln, die auch in der alltäglichen sozialen Interaktion die Norm sind und sich entsprechend von denjenigen der Spielwelt der *lenguaje furero* unterscheiden. Hier ist es jetzt erlaubt, sich für die von „finsternen Energien“ getriebenen Handlungen, wie bspw. mit einem Schlagstock auf eine Kollegin einzuschlagen, zu entschuldigen und die Kollegin zum Trost in den Arm zu nehmen.

¹⁵⁴ Vgl. Ulrike Haß. „Rolle“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstatt (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005. S. 283.

¹⁵⁵ Es gibt allerdings auch andere, geradezu gegensätzliche Improvisationsregeln, die diese „persönlichen“ Ausrutscher der Akteure nutzen, um das Spiel zu brechen, bzw. gebrochene Figuren in der Inszenierung zu kreieren, wie dies zum Beispiel Intendant und Regisseur Frank Castorf für seine Inszenierungen wiederholt praktiziert.

Im Idealfall treten die Akteurinnen von einer Ordnung zur anderen über und bleiben solange im jeweils geforderten Modus, bis sie ein Zeichen erhalten, sich für den Übergang in eine andere Ordnung vorzubereiten. Die Ordnung einzuhalten scheint jedoch ein schwieriges Unterfangen und es kommt des Öfteren zu einer Durchkreuzung. Dieses Hin- und Herwandern zwischen den unterschiedlichen Probenordnungen verursacht ein grundlegendes Problem: Für die Regie als Beobachter und Leiter der Improvisation besteht bei dem Umspringen der Akteurinnen die Gefahr, die jeweiligen Spielsituationen nicht adäquat ein- und abschätzen zu können. In welchem Modus erfolgt der auf den Regisseur gerichtete Blick? Das unerwartete Changieren erhöht das Risiko, dass die Regie Probleme im Aktionsraum nicht sofort erkennt bzw. umgekehrt Probleme vermutet, wo keine vorhanden sind. Die Unklarheit auf der einen Seite erzeugt ebensolche Unklarheit bezüglich des Handelns auf der anderen.

Auch für die Akteurinnen selbst kann durch solch einen Moduswechsel Irritation in der Gruppe hervorgerufen werden. Fallen Kolleginnen aus der Ordnung des IMPERIUMs heraus, ist der Spielfluss für die Mitspielerinnen unterbrochen und gefährdet. Eine Wanderung zwischen den Probenordnungen impliziert Diskontinuität, einen Moment möglicher Unaufmerksamkeit oder sogar ein Wahrnehmungsdefizit dessen, worauf im Spielprozess geachtet werden muss. Verlässt eine Akteurin den Spielrahmen, verlässt sie die Welt, in der sich die restlichen Akteurinnen bewegen und verursacht somit eine Kluft, einen Moment von Diskrepanz, der dazu führen kann, das Spiel im Fundament zu erschüttern oder sogar bis zu seinem Abbruch zu bringen. Der Theaterwissenschaftler Gerhard Ebert greift diese Problematik der Trennung von „innen“ und „außen“, von Spiel und Nicht-Spiel als eine grundsätzliche Probenregel auf und schreibt:

Hat die Improvisation begonnen, zählt es zur Regel, dass der Partner nicht privat als Meier, Müller, Schulze beobachtet und bewertet wird, sondern grundsätzlich als die bestimmte Figur, als die er dem Spieler anschaulich gegenübertritt. Alles was der Partner macht, macht er nicht als private und persönlich bekannter Kommilitone, sondern als bildhaft konkrete Figur in der Spiel-Sphäre. Und so muss er behandelt werden. Ungewöhnliche und unvermutete Aktionen des Partners dürfen nicht zum Verlassen der Spiel-Sphäre führen, sonst „stürzt die Spielwelt zusammen.“¹⁵⁶

Ähnlich wie Müller konstatiert Ebert, dass, so bald das Spiel begonnen hat, alle Beteiligten als Elemente dieser fiktiven Ordnung fungieren, in der sie sich bewegen. Die Künstler müssen einen „Hebel umlegen“ – also von „Meier, Müller, Schulze“ auf die „konkrete Figur“ umschalten. Geschieht dies nicht, „stürzt die Spielwelt zusammen.“

Was Ebert hier allerdings lediglich auf die Schauspieler im „Inneren“ der Improvisation bezieht, ist auf die Regie als Beobachter und Leiter der Improvisation zurückzubeziehen und auszuweiten. Sie verliert ebenfalls die Souveränität ihres Handelns. Die Arbeit mit extremen Energien, die häufig gewalttätigen Szenenhandlungen, die geforderte Schnelligkeit und die Größe des Raumes sowie die Vielzahl an Akteuren und parallellaufenden Aktionen in der *lenguaje furero* fordern Klarheit und Kontinuität. Es wird schließlich nicht nur die fiktive Welt des IMPERIUMs zu Fall gebracht. Bei zu starker Oszillation sind potenziell *alle* beteiligten Künstler nicht mehr in der Lage, souverän und mit Bestimmtheit jeden Moment der Improvisation auch als Improvisation ein- und zuzuordnen und so auf gefährliche Situationen sofort zu reagieren. Das Einhalten der Regeln ist für die Aufrechterhaltung der Interaktion der Akteurinnen untereinander und mit der Regie unverzichtbar. Bei einem Regelverstoß verliert die Gruppe ihren

¹⁵⁶ Gerhard Ebert. *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin, Henschel, 1999. S. 85.

gemeinsamen Bezugspunkt. An das Einhalten der Regeln ist also eine professionelle Verantwortung geknüpft. Sie betrifft nichts weniger als die Vertrauensbasis, auf der das Spiel aufbaut.

Teil- und Gesamtdurchlauf

Das dritte Probenverfahren, welches sich am sechsten Probenstag herauskristallisiert, ist der Durchlauf oder in den Worten der Künstler auch kurz „pase“ genannt. Ein Inszenierungsdurchlauf kann zum einen ein Teildurchlauf sein, bei dem mehrere, aber nicht alle auf den Proben erarbeiteten Szenen zusammengeführt werden (er impliziert bspw. lediglich die erste bis zur dritten Szene), zum anderen kann es sich um einen Gesamtdurchlauf handeln, bei dem die vollständige Inszenierung zur Aufführung kommt.¹⁵⁷ Während sich in allen anderen Probenverfahren weitgehend auf eine einzige Szene (oder auf Fragmente der Szene) beschränkt wird, dienen Durchläufe dazu, nach und nach *alle* Szenen der Inszenierung gemeinsam in den Blick zu bekommen. Es handelt sich also um einen Inszenierungsvorgang, bei dem der Fokus auf die Gesamtheit der Inszenierung liegt. Was bis dahin eine Akkumulation von Inszenierungsfragmenten war, wächst im Durchlauf zu einem größeren Gefüge zusammen.

Graduelle Zusammenführung

Die Künstler wechseln weder willkürlich zwischen den einzelnen Szenen hin und her, noch gehen sie in ihren Arbeitsschritten zeitlich vor oder zurück, überspringen oder wiederholen Aktionen. In den Durchläufen verfolgen sie stringent jene Abfolge, die La Fura dels Baus für IMPERIUM im Aktionsskript festgehalten hat.¹⁵⁸ Die einzelnen Versatzstücke werden in den Teil- bzw. Gesamtdurchläufen strikt chronologisch aneinandergereiht und in eine gemeinsame Ordnung überführt. Während die Gruppe bspw. in der ersten Woche lediglich die ersten drei Szenen der Inszenierung („Attentat“, „Prophetinnen“, „Zähmung“) in einem zusammenhängenden Durchgang probt – also all jene Szenen, die sie in diesem kurzen Zeitraum vollständig erarbeiten konnte –, findet zu Beginn der zweiten Woche des Probenprozesses schon ein Durchlauf von der ersten bis zur vorletzten Szene statt: Am Abend des 12. März beginnen die Künstler den „pase“ mit der „Attentatsszene“, gehen dann ohne Unterbrechung über in die zweite Szene, anschließend in die dritte der „Geburt- und Zähmungssequenz“, daraufhin in die vierte Szene und fünfte Szene und schließlich in die zuletzt erarbeitete „Kannibalismusszene“. Einen Tag später setzen die Künstler dann erstmalig einen Durchlauf *aller* Szenen an: Die bis dahin noch fehlende letzte Szene „todas muertas“ proben sie am Nachmittag und reihen sie dann als letztes Inszenierungsfragment in den am Abend stattfindenden

¹⁵⁷ Susan Letzler Cole macht eine Unterscheidung zwischen Durchläufen, die nicht unterbrochen werden („runthrough“), und Durchläufen, „which allow for periods of ‚work‘ on particular speeches or blocking („workthrough“).“ Siehe Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. FN. 55, S. 260. In der vorliegenden Studie wird jedoch keine derartige Differenzierung vorgenommen.

¹⁵⁸ Wie es für den Verlauf ihres Arbeitsalltags allerdings üblich ist. Abgesehen davon, dass sich die Gruppe zu Beginn des Probenprozesses von IMPERIUM pro Tag eine Szene der Inszenierung in chronologischer Reihenfolge vornimmt, folgt sie in ihrem weiteren Probenvorgehen keiner bestimmten Arbeitsabfolge. Die Künstler richten ihre Aufmerksamkeit vielmehr auf unterschiedliche Inszenierungsprobleme, die in keiner direkten Verbindung zueinander stehen. Betrachtet man bspw. den Verlauf des achten Probenabends, beginnen die Regisseure und Akteurinnen mit Individualimprovisationen der „Prophetinnenszene“ und arbeiten dazu parallel an der Kostümprobe. Im Anschluss daran richten sie ihre Aufmerksamkeit auf die erste Szene des „Attentats“ und beschäftigen sich zum Abschluss des Tages mit der Improvisation der fünften Szene der „Mutation“.

Gesamtdurchlauf ein.¹⁵⁹ Entsprechend dem Arbeitstempo der Künstler beinhalten diese Durchgänge also zu Beginn des Probenprozesses lediglich ein paar wenige Szenen, während im vorangeschrittenen Stadium mehr und mehr erprobte Fragmente hinzukommen, bis die Inszenierung schließlich komplett ist. Der anfängliche Teildurchlauf der Inszenierung wird mit der Zeit zu einem Gesamtdurchlauf aller Szenen.

Im Vergleich zu Regisseur Lee Breuers Probenprozessen, bei denen „[a]t times the first full runthrough [...] may even coincide with the first public performance“¹⁶⁰, wie Susan Letzler Cole zu berichten weiß, setzt La Fura dels Baus solche Durchgänge, die alle Szenen der Inszenierung beinhalten, verhältnismäßig früh an. Schon eine Woche nach Aufnahme der Proben zu IMPERIUM und mehreren kürzeren Teildurchläufen der Inszenierung, realisiert die Gruppe einen Gesamtdurchlauf aller sieben Szenen. Diese Durchgänge treten im Verlauf des Probenprozesses immer häufiger auf. So meint der Regisseur Fusté zur Mitte des Probenprozesses: „Wir müssen mindestens zwei Durchläufe pro Woche machen, damit die Akteurinnen den Rhythmus bekommen. Ich denke, das würde ihnen gut tun. Das würde ihnen zumindest ermöglichen, all das, was sie erarbeitet haben, zusammenzufügen.“ Und ab der vierten Probenwoche bis zum Ende des Probenprozesses zählen die Gesamtdurchläufe zu den dominierenden Probenverfahren der Gruppe; fast täglich gehen die Künstler ein- oder sogar zweimal die gesamte Inszenierung durch und wiederholen das IMPERIUM von der ersten bis zur letzten Szene stets aufs Neue.

Nicht nur wächst dabei die Quantität der aneinandergereihten Szenen, auch nimmt die Komplexität der Szenen mit der Zeit zu. Indem nach und nach alle die Inszenierung konstituierenden Elemente wie Musik, Video und Bühnenbilder sowie die unterschiedlichen Materialien der schauspielerischen Arbeit hinzugefügt werden, erreichen die Durchläufe mit dem Fortschreiten des Probenprozesses eine sehr viel vielschichtigere Dimension.

Der rhythmische Flow

Unabhängig davon, ob es sich um einen Teil- oder Gesamtdurchlauf handelt, verfolgen beide Verfahren dasselbe Ziel: Es geht darum „to make it [die Inszenierung, Anm. S.K.] flow“¹⁶¹, wie Regisseur David Alberts kommentiert. Die Künstler erhalten nicht mehr nur einen Blick auf Fragmente und vereinzelte Sequenzen der Inszenierung, wie dies u. a. in der Probenpraxis der „szenischen Improvisation“ der Fall ist, sondern sie gewinnen hier einen Eindruck des kompletten Ablaufs. Die Durchläufe fungieren als jener Probenraum, in dem das Zusammenspiel der unterschiedlichen Ebenen sowie die Übergänge zwischen den

¹⁵⁹ Im Tagebuch habe ich zu diesem Ereignis Folgendes festgehalten: „Abends machen sie wieder einen Durchlauf. Dieses Mal – zum ersten Mal!!! – ein Durchlauf der gesamten Inszenierung. Sie veranschlagen die Durchläufe immer für abends, wie es scheint. Tagsüber proben sie dies und das, abends führen sie alles zusammen. Die Regie ist mitten im Geschehen und erteilt Instruktionen, auch die Techniker helfen aus. Sie schieben die Gerüste hin und her. Musik wird eingespielt. Die Übergänge von einer Szene zur nächsten geprobt. Sie versuchen, es in einem Rutsch zu proben, doch müssen des Öfteren stoppen, auftauchende Probleme klären. Heute wissen sie nicht, wie sie die Siegesfeier der Prophetinnen wirkungsvoll in Szene setzen sollen, sie sind sich nicht sicher, ob die „Pyramiden“ sich sofort bewegen sollen, wenn das Konfetti explodiert, oder erst einmal still stehen bleiben sollen. Sie spielen weiter, manchmal wissen die Akteurinnen nicht, was als nächstes kommt. Sie sind etwas verunsichert. Auch sind noch nicht alle Materialien im Spiel. Einige Aktionen werden nur angedeutet. Es unterlaufen ihnen viele Fehler, doch die Regie meint, dass sie einfach immer weiter machen sollen, ohne aufzugeben, sie sollen versuchen, in den Rhythmus zu kommen, einen komplette Durchlauf zu schaffen, ein Gefühl für das IMPERIUM als Ganzes zu bekommen.“ (FFTb vom 13.03.)

¹⁶⁰ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 204.

¹⁶¹ David Alberts. *Rehearsal Management for Directors*. Portsmouth: Heinemann, 1995. S. 68.

Einzelteilen der Inszenierung auf den Prüfstand gestellt und auf „[...] Dauer, Rhythmus, Proportionen und Geschlossenheit [...]“¹⁶² untersucht werden. Der britische Regisseur Max Stafford-Clark vergleicht den „run-through“ daher passender Weise mit einer Bergerklimmung, an dessen Spitze angekommen, sich die Sicht auf die Dinge ergibt: „Sometimes, after a run-through, the director can see the play. Not only see the work the work that’s been done, but see the way ahead and what work remains. What decisions need to be changed. The play reveals itself. It’s like climbing a hill in order to view the route.“¹⁶³

Bei La Fura dels Baus schenken die Regisseure in den Vor- und Nachbesprechungen der Gesamtdurchläufe entsprechend jenen Aspekten viel Aufmerksamkeit, welche die Einheit und Eintracht der Inszenierung betreffen: Passen die einzelnen Bausteine zusammen? Greifen die Wechsel? Funktioniert der Rhythmus vom Anfang bis zum Ende? Stimmt das allgemeine Tempo der Inszenierung? Die Regisseure verlangen von den Akteurinnen, ihren Aktionen „Kontinuität zu geben und all jene Szenen, die sie erarbeitet haben, in einem Schwung zu spielen“. Sie achten darauf, ob die zeitliche Einteilung der Szenen eingehalten wird, sie generell durchführbar ist oder sie möglicherweise eine oder mehrere Veränderungen erfahren muss. Sie spüren den Übergängen zwischen den einzelnen Szenen nach und untersuchen sie auf ihre jeweiligen Bindeglieder; jede Szene wird zueinander in Relation gesetzt, der Rhythmus in seiner Gesamtheit betrachtet und Brüche und Unstimmigkeiten im Gesamttablauf offen gelegt.

Der korrigierende Überblick

Betrachtet man nun diese Gesamtdurchläufe auf den Proben von La Fura dels Baus, fällt auf, dass eines der größten Probleme bei dieser Probenpraxis darin besteht, dass Szenenaktionen, die noch während der „Improvisation“ als szenische Einheiten funktionierten und als zentrale Fragmente der Inszenierung galten, sich plötzlich im Kontext eines kompletten Durchlaufs als ein Störfaktor herausstellen können; sie mögen im Zusammenhang des IMPERIUMs nicht nur an eigener Wirkkraft verlieren, sondern bringen auch die anderen Inszenierungselemente aus dem Gleichgewicht. Nach einem Gesamtdurchlauf des IMPERIUMs in der vierten Probewoche offenbart sich bspw. das „wahre“ Gesicht der Geburtszene; die Regisseure Müller und Fusté stellen fest, dass die Aktion der „Geburt“ – in der die „Anhängerrinnen“ auf dem Boden liegen und ihre Stelzenbeine zu langsamer sphärischer Musik in der Luft hin und her schwingen – sich weder rhythmisch noch visuell in die Inszenierung integriert. Obgleich die Künstler während der Proben viel Arbeitszeit in diese Szene investiert haben und von ihrer Bildkraft überzeugt sind, fällt sie im Gesamtdurchlauf als ein Fremdkörper auf, welcher das Tempo der Inszenierung zur falschen Zeit drosselt. Die Aktion, so die Regie, unterbreche den Spielfluss und nehme dem treibenden Rhythmus die Kraft. Als Konsequenz streichen Müller und Fusté die „Geburt“ und inszenieren einen neuen Übergang von der zweiten zur dritten Szene.

Ebenso veranlassen sie eine Änderung der „Zähmungssequenz“. Auch hier heißt es nach mehrmaliger Überprüfung der Inszenierung durch den Gesamtdurchlauf, dass die bisherige Inszenierungsweise – „happy

¹⁶² Monika Sandhack. „Proben“. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.). *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. Auflage Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992. S. 755.

¹⁶³ Max Stafford-Clark. *Letters to George: The Account of a Rehearsal*. London: Nick Hern Books, 1997. S. 159.

bambis dancing and asking for bread“ – nicht zum Rest des IMPERIUMs passe; im Durchgang des gesamten Geschehens sei klar zu Tage getreten, dass man an dieser Stelle viel mehr „power“ und „heavy shit“ benötige, um der Inszenierung eine klare Linie zu geben. Die Szenenaktion sei nicht nur im Verhältnis zur gesamten Produktion viel zu lang und müsse daher gekürzt werden, sondern ferner sei deutlich geworden, dass die „Zähmung“ – als *die* zentrale Handlungssequenz des IMPERIUMs – den typisch rauen *lenguaje furero*-Ton zu treffen habe; dies hätte sich jedoch in den Durchläufen nicht gezeigt.¹⁶⁴

Mit den Gesamtdurchläufen der Inszenierung erhalten die Künstler also auf den Proben die Möglichkeit, jene Fragmente aufzuspüren, die sich im Gesamtbild nicht in den die Inszenierung dominierenden Rhythmus integrieren lassen und die Proportionen des IMPERIUMs vielmehr zerstören als in Einklang bringen. Es wird sicht- und erfahrbar, wie und ob sich die einzelnen Szenen ineinander fügen, ob der Takt und die Betonung der vorlaufenden Szene sich auch dem Takt und der Betonung der nachfolgenden Szene anpasst, die jeweiligen Endpunkte der vorausgegangenen Szene mit den Startpunkten der nächst folgenden Szene verschmelzen und die künstlerischen Elemente zu einer proportionalen, rhythmischen und in sich geschlossenen Einheit zusammenfinden – was auch immer dies in der jeweiligen Inszenierung bedeuten mag.

Intensität der Aufführung

Zusätzlich zu seiner Funktion, die Inszenierung als eine Einheit zusammenzuführen, ist der Teil-/Gesamtdurchlauf jene Probenpraxis, die der Aufführungspraxis – neben der öffentlichen Generalprobe¹⁶⁵ – am nächsten kommt und so für die Künstler den geprobtten Ernstfall darstellt; wie Susan Letzler Cole schreibt: „The runthrough [is] often invoked as a means of preparing for and setting the conditions of performance.“¹⁶⁶ Anders als in den strukturierenden und nüchternen Trockendurchgängen, in denen die Künstler reden, scherzen und die Aktionen nur andeuten, oder in den szenischen Improvisationen, bei denen lediglich einzelne Szenen geprobt werden, ist der Inszenierungsdurchlauf jene Probenphase, in der die zukünftig vorherrschenden Aufführungsbedingungen tonangebend sind. An die Akteurinnen gerichtet, formuliert die Regie am vierten Probenstag diesbezüglich Folgendes:

Wir versuchen, alle Szenen nacheinander zu spielen. Während des Durchgangs werdet ihr schon bemerken, was mit euch während der Übergänge passiert, wo ihr euch verliert, was ihr nicht versteht, wo ihr überhaupt keinen Plan habt. [...] Ihr werdet alle (*bewegt seine Hände im Kreis*) nach und nach in die imaginäre Welt der Inszenierung eintreten. [...] Doch ihr solltet jetzt auf jeden Fall schon so spielen, als sei das die Aufführung... mit Schmackes. Unterbrecht nicht, auch wenn ihr planlos seid. (*FFTb* vom 08.03.)

Zu einem späteren Zeitpunkt des Probenprozesses wird ein ähnlicher Kommentar im Tagebuch notiert: „Der Durchlauf ist sehr viel fließender als beim letzten Mal, es gibt nur wenige kurze Unterbrechungen, jedes

¹⁶⁴ Solche Modifikationen nach einem Gesamtdurchlauf sind zahlreich; weitere Beispiele: Der Musiker schlägt nach einem Gesamtdurchgang einen Rhythmus- und Bewegungswechsel der Pyramiden für den Übergang von der ersten zur zweiten Szene vor, da sich seiner Meinung nach der Einsatz der Musik nicht mit dem Geschehen im Aktionsraum vertrage. Und nach dem ersten kompletten Durchlauf mit den Videos beschließt die Regie, dass die Filmsequenz stark modifiziert werden müsse, um sich dem Gesamtrhythmus der Inszenierung anzugleichen. Sie suchten hier nach „continuity“ und einem „capturing moment“ für die Zuschauer, so Fusté, die sich jedoch im Durchlauf nicht ergeben hätten; in Relation zu den restlichen Szenenaktionen verfehle das Video hier den Kern des IMPERIUMs.

¹⁶⁵ Die öffentliche Generalprobe ist – im Grunde genommen – ein Gesamtdurchlauf mit Publikum, siehe hierzu die Ausführungen auf S. 179ff.

¹⁶⁶ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 204.

Mal, wenn die Akteurinnen etwas verkehrt machen, ruft die Regie: Weiter, weiter! Einfach weitermachen!“ In beiden Beispielen wird deutlich, dass die Regie von den Akteurinnen im Gesamtdurchlauf sowohl Kontinuität und Durchhaltevermögen als auch ein Spiel einfordert, das in seiner Intensität derjenigen Intensität einer Aufführungssituation gleichkommt. Obgleich die Probensituation des Gesamtdurchlaufs sich in mehrfacher Hinsicht von der Aufführungssituation unterscheidet – zum einen ist das Publikum während des Gesamtdurchlaufs abwesend, zum anderen partizipiert die Regie aktiv am Geschehen und dirigiert und instruiert die Akteurinnen in ihrem Vorgehen –, so gilt für den Gesamtdurchlauf wie für die Aufführung, den Spielfluss unter keinen Umständen zu unterbrechen, den Zeitplan einzuhalten, stets mit vollem Einsatz dabei zu sein und ein energetisches, konzentriertes Schauspiel zu liefern – egal, wie man sich fühlt und in welcher Verfassung man sich befindet.¹⁶⁷

Der Gesamtdurchlauf dient folglich nicht nur zur Zusammenführung und Überprüfung des künstlerischen Materials, sondern stellt für die Künstler auch jene Plattform dar, mit der sie sich der realen Aufführungsdauer der Inszenierung annähern und auf der sie erproben, inwiefern sie dem Ernstfall als Kollektiv gewachsen sind und sie der Inszenierung jene Kontinuität zu geben vermögen, die im späteren Aufführungsmoment in Anwesenheit von Publikum benötigt wird.

¹⁶⁷ Am 9. Probenstag bittet Laurita die Regie, sie von ihrer Einzelimprovisation zu befreien, da sie sich nicht sonderlich wohlfühle. Obgleich sichtlich genervt meint Fusté, dass es ok ginge, da es sich „nur“ um eine Einzelimprovisation handle. Doch im Fall eines Gesamtdurchlaufs würde er dies nicht durchgehen lassen. Hier müsste die Akteurin unter allen Umständen mitmachen. Die Bedeutung dieser Probenpraxis wird damit nochmals explizit hervorgehoben wird.

Das „Wurmritual“: Die *furero*-Lehmübung

Auf den Proben herrscht Chaos. Jürgen Müller marschiert, lauthals Instruktionen erteilend, mit Badeschuhen durch die Halle. Während einige Akteurinnen im Zentrum eine riesige Plastikplane ausbreiten, fegt Montse mit einem Besen den Raum, und Laura säubert den Boden von herumliegenden kleinen Gegenständen. „Versichert Euch, dass nichts liegen bleibt“, schreit der Regisseur, „keine Nägel, rein gar nichts!“

Es sei eine spezielle Übung namens „Lehmübung“ – auch „Wurm“ (*gusano*) genannt –, so die Regie, die in ihren *lenguaje furero*-Workshops und vereinzelt Probenprozessen zum Einsatz käme. Man bedecke sich hier vollständig mit Lehm und gleite dann mit den anderen Akteurinnen Seite an Seite durch den Raum. „Die Spieldynamik verlangt, dass ihr irgendwann im Verlauf der Übung komplett nackt seid,“ meint Fusté. „Für den ersten Teil, wenn ihr den Lehm anrührt, ist es in Ordnung, wenn ihr noch etwas Bequemes tragt. Doch danach zieht ihr euch aus und bedeckt eure Haut nur noch mit dem Lehm.“

Unter den Akteurinnen herrscht sichtbare Verwirrung. Es entfacht eine heiße Diskussion, da die Hälfte der Akteurinnen entschieden dagegen ist, dass diese Übung von dem Dokumentarfilmteam und mir aufgezeichnet wird. Mit dieser Auflehnung hat niemand gerechnet. Ich sehe Müller seine Verwunderung an, doch in ruhigem Ton bittet er die Akteurinnen, ihre Meinung zu äußern und darüber abzustimmen, was mit der Dokumentation passieren soll. Verónica ergreift dominant das Wort: „Mir ist es egal, ob man meine Pussy sieht oder nicht. Es geht hier nicht um Prüderie. Doch ich meine zu sehen, dass es für *La Fura dels Baus* sehr wichtig ist, sich als Akteurin vollkommen auf die Übung einzulassen und alles andere um sich herum zu vergessen. Wenn allerdings ein Filmteam mit drei Kameras diesen Moment aufnimmt, geht die Magie für mich verloren. Es geht hier nicht um nackt sein oder nicht, sondern allein um die besondere Erfahrung. Deshalb meine ich, müssen wir hierbei ungestört sein.“ Obwohl einige Akteurinnen ihre Ansicht nicht teilen, beschließt die Gruppe, dass die Übung ohne Kameras stattfinden wird.

Die Enttäuschung und aufkommende Unzufriedenheit bei all jenen, die die Aufnahmen befürworten, sind nicht mehr zu verbergen. Dokumentarfilmer Matteo Minetto und seine Assistenten sind von der Situation überfordert und verlassen völlig entnervt den Raum. Ich ärgere mich darüber, dass jegliche Einschränkungen, die für das Dokumentationsteam gelten, automatisch auf mich übertragen werden, ziehe mich resigniert mit meinem Notizblock zurück und lasse die Kamera in der Tasche. Und die Regisseure, die sich für den „Wurm“ normalerweise selbst entkleiden, um das Vertrauen der Gruppe zu gewinnen, so die Regisseure, beginnen heute die Übung, ohne dergleichen zu tun. Ihnen sei die Lust nach diesem Aufstand vergangen, wie mir Müller zuflüstert.

Die Lehmübung beginnt. Es befinden sich jetzt – neben den im Hintergrund arbeitenden Bühnenbildnern – nur noch die beiden Regisseure, die Akteurinnen und ich in der Halle. (Das Filmteam ist so verärgert, dass es sich bis zum Ende des Tages nicht mehr blicken lässt.) In Slips bekleidet sitzen die Akteurinnen auf den Plastikplanen. Um sie herum stehen mehrere Eimer mit Wasser, vor ihnen liegen große Klumpen Lehm, im Hintergrund spielt afrikanische Ethno-Musik. Fusté gibt die Anweisung, zur Ruhe zu kommen und die Person zu ihrer jeweiligen Rechten mit der Erdmasse einzumassieren. „Ich lasse mich von den anderen Körpern tragen,“ spricht der Regisseur in ruhiger Stimme. „Ich entdecke den Körper der anderen Person und ertaste Zentimeter für Zentimeter die anderen Körper.“ Es wird leise in der Halle. Die Akteurinnen tragen sich konzentriert – zunächst in kleineren Grüppchen, später in der gesamten Gruppe – gegenseitig eine Schicht Lehm auf die Körper, bis diese vollständig bedeckt sind. Dann legen sie sich in eine Reihe nebeneinander mit dem Gesicht zum Boden, Körper an Körper, und gleiten nacheinander über einander hinweg. Sie rutschen, schieben und drängeln, ziehen sich mit Kraft in die Bahn; einige stemmen sich auf die Körper, andere bewegen sich langsam und mühelos über ihre Kolleginnen hinweg. Diese Gleitbewegungen vollführen sie in einem immer schneller werdenden Rhythmus, bis die Regie sie auffordert, sich in einem großen Knäuel zusammenzufinden, die Augen zu schließen und nach einer gemeinsamen, gleichmäßigen Atmung zu suchen.

Während der gesamten Zeit befinde ich mich, wie die Regisseure, am Rand und beobachte das Geschehen aus einiger Entfernung. Ich gehe langsam und geräuschlos um die Akteurinnen herum und frage mich, wie es wohl ist, in diesem „Wurm“ zu sein, wie es sich anfühlt, mit so vielen Körpern nackt beieinander zu liegen? Der Regisseur ordnet an, darauf zu achten, sich in gemeinschaftlichem Rhythmus fortzubewegen, weder einzeln vorweg zu preschen, noch hinterher zu hängen. Die Gruppe setzt sich langsam in Bewegung. „Die

Gruppe ist ein Wurm, ihr sucht das Licht! Die einzelne darf sich nicht von der Gruppe trennen, sie erfriert sonst.“ Aus einer Ecke der Halle ertönt eine melancholische, tragende Opernarie, deren Klänge die Gruppe anlocken soll. Langsam bewegt sich das kriechende Wesen voran. Einige Akteurinnen sind sehr grazil und kontrolliert; sie gleiten fließend über den Boden, schlängeln sich gekonnt in und mit der Gruppe in die vorgegebene Richtung und schieben sich dominant in den Vordergrund. Andere hingegen wirken zunächst steif und angestrengt; sie versuchen, sich aus dem Zentrum des „Wurms“ zu lösen und am Rand entlang zu kriechen. Florencia, die Kleinste aus der Gruppe, droht in der Masse unterzugehen und von den anderen erdrückt zu werden. Verónica zieht sich als einzige den Slip aus; sie verlässt dafür die Gruppe, rennt kurz raus, streift sich die Unterwäsche ab, stürmt dann wieder zurück und legt sich in den „Wurm“ zu den anderen Akteurinnen.

Ich sehe Hände, die nach Gliedmaßen greifen, Nasen, wie sie sich in die Höhe strecken, um nach Luft zu schnappen, Körper, die übereinandergleiten und zu den Seiten abrutschen; Hände, die Brüste zu greifen kriegen, Ellebogen, die in Gesichtern landen, Füße, die sich zwischen Beine schieben, Wangen, die auf Bäuchen und Rücken zur Ruhe kommen. Die Akteurinnen hinterlassen eine braune Lehmspur am Boden. Wie eine Schnecke, deren zurückgelegten Weg man aufgrund ihrer Schleimspur verfolgen kann, ist auch der Weg der Akteurinnen nachvollziehbar. Dort, wo sie entlang geschlängelt sind, bleibt die braune Farbe haften und trocknet auf der Plane ein. Einige von den Akteurinnen gehen auf dem Weg verloren und fallen hinter die Gruppe zurück. Die Kolleginnen versuchen, sie sofort wieder in die Menge zu ziehen, sie in den „Mutterleib“ erneut einzuverleiben. Dabei rutschen sie mit den Händen teils ab, verlieren den Halt und gleiten zur Seite weg. Mit aller Kraft hieven dann mehrere Hände die Verlorengegangene wieder in die Gruppe.

Dann verstummt die Musik abrupt. Das tragend Schöne der Opernarie ist auf einmal verschwunden. Die Stimme des Regisseurs wird schärfer und seine Befehle dringender; jetzt solle man nur noch seiner Stimme folgen und das Tempo erhöhen. Die Atmosphäre verändert sich fühlbar. Die harmonische Gleitbewegung wird unterbrochen, anstatt dessen setzen unkontrollierte und ruckartige Bewegungen ein, und das Atmen der Akteurinnen wird heftiger. Sie schnappen nach Luft und fahren sich mit der Zunge über ihre Lippen. Die flüssige Erdmasse scheint sich in alle Poren zu setzen und jegliche Öffnungen ihres Körpers zu durchdringen. Sie fassen sich an die Ohren, pressen ein paar Mal fest mit dem Finger an den Tragus. Sie reiben sich die Augen, die vom Lehm verklebt sind. Damit der Lehm nicht hart und brüchig wird, spritzen die Regisseure wieder und wieder Wasser über die Körper. Einige Akteurinnen fallen erneut aus dem Rhythmus; sie schaffen es nicht, in der Gruppe zu bleiben, halten den Rest auf. Dieser wird hektisch und überreizt. In den letzten Minuten machen sich extreme Erschöpfung und Aggressivität bemerkbar. Überall tasten Hände teils hilflos, teils völlig erschöpft nach den anderen Körpern. Verónica bekommt einen Wadenkrampf; sie strampelt sich aus der Gruppe los, greift sich an ihr Bein und schüttelt es heftig, taucht dann wieder in die Gruppe ein. Die acht Akteurinnen kriechen gemeinsam weiter, doch sie kommen sichtbar an ihre Grenzen. Ich halte den Atem an und starre gebannt auf dieses wabernde Lehmmonster, was bald zu explodieren droht. Nach mehreren Stunden erreicht die Gruppe geschlossen das andere Ende der Halle – „das „Licht“. Die Akteurinnen liegen nebeneinander, aufeinander, untereinander, eng umschlungen, die Beine und Arme ineinander verhakt. Sie atmen heftig. Dann gibt Müller den Akteurinnen die Anweisung, sich – ohne die Augen zu öffnen – von der Gruppe zu entfernen und einen individuellen Platz in der Halle zu suchen. Sie lösen die Einheit auf und kriechen langsam auseinander. Für ein paar Minuten bleiben die Akteurinnen ruhig liegen und erholen sich von dieser intensiven Zusammenkunft. Sie liegen auf dem Rücken oder dem Bauch, haben ihre Augen geschlossen. Nach und nach finden sie ihre gleichmäßige Atmung wieder. Die Regisseure stehen still daneben und beobachten sie, doch sagen nichts mehr. Die Übung ist beendet.

Langsam stehen die Akteurinnen nacheinander auf. Sie zittern am ganzen Körper. Sie dehnen und strecken sich. Ihre Gesichter verraten völlige Erschöpfung. Wir reichen ihnen Zellstofftücher, mit denen sie sich den Lehm grob abreiben, bevor sie unter die provisorisch aufgebauten Duschen springen. Hierbei entsteht Chaos. Es gibt nicht genügend Duschen, so dass die Akteurinnen anstehen müssen. Für die letzten in der Reihe ist darüber hinaus kein warmes Wasser mehr vorhanden. Es kommt schlechte Stimmung auf.

Erst eine Stunde später sitzen sie schließlich alle versammelt mit einer Tasse heißem Tee in der Hand in der großen Runde. Noch unsicher, ob ich die Kamera hervorholen darf, setze ich mich zunächst mit ihnen in den Kreis und mache lediglich schriftliche Notizen; doch es dauert nicht lange, bis ich das Videogerät zur Hand nehme, um das Gespräch aufzuzeichnen.

Die Regisseure bitten die Akteurinnen, ihre Erfahrungen und die Empfindungen zu beschreiben. Während Valeria mit Entschiedenheit meint, sie wolle nicht darüber sprechen – obwohl sie lächelt, sieht man ihr ihre

Angeschlagenheit an – ergreifen die restlichen Akteurinnen nacheinander das Wort und kommentieren auf sehr emotionale Weise, was ihnen während der Übung widerfahren ist. Sie ringen geradezu nach Worten, um die extreme Herausforderung des „Wurms“ zu beschreiben; Assoziationen zu Kreuzzügen, zum Fegefeuer oder zur Erklimmung eines Berges werden genannt, und Lola äußert sichtlich beeindruckt: „Ich hatte mir vorgestellt, dass der „Wurm“ etwas sehr Warmes, Sinnliches und Angenehmes werden wird. Und dann bin ich doch tatsächlich in einer ganz anderen Welt gelandet. [...] Es hat mich zu etwas sehr Krassem geführt, super Krassem.“ Sie erzählen, wie sie ihren Körper nicht mehr spürten und in einem Loch zu verschwinden drohten; und während Laurita das Gefühl hatte, ein Fisch im dunklen Meer zu sein, die Augen zu schließen und nicht mehr zu wissen, wo sie war, und sie den Eindruck nicht mehr abschütteln konnte, wie sich ihre Wirbelsäule auflösen schien und auf einmal keine Knochen mehr zu haben, betonen andere Akteurinnen, wie die Panik in ihnen aufgestiegen sei, als sie bemerkten, sich von der Gruppe entfernt zu haben und nicht mehr hinter ihr her zu kommen. So erinnert Laura: „Es gab Momente, in denen ich von der Gruppe abfiel, da ich von den Körpern ab- und wegrutschte. In diesen Augenblicken hat mich Panik ergriffen, der Gedanke, allein zu sein! Ich hatte das starke Bedürfnis, wieder zur Gruppe dazuzustoßen, und auch den andern zu helfen, die zurückfallen. Diese Leerräume, diese Distanzen zwischen uns zu füllen.“

Nicht nur diese Angst vor dem Alleinsein und Zurückgelassen werden hat viele Akteurinnen mitgenommen, sondern auch die Kälte in der Halle wird von den meisten Teilnehmerinnen als ein sie stark beeinflussender Faktor angesprochen; die Kälte sei es gewesen, welche die Akteurinnen paralytiert und ihnen zeitweise komplett den Verstand genommen hätte, wie Gador bemerkt: „Auf mich... mich... mich hat die Kälte persönlich so eine starke Wirkung, dass ich mir irgendwann gesagt habe“ – sie tut so, als fange sie gleich an zu weinen – „Jetzt, jetzt reicht's!“ Mir ging es zeitweise wirklich richtig schlecht, so dass ich die ganze Zeit über nur gedacht habe: ‚Oh, bitte hilf mir doch einer!‘ Die Kälte blockiert mich total.“ Über weite Strecken hätte man nichts weiter als Kälte empfunden, so die Akteurinnen, weswegen viele von ihnen sich zum Ende hin völlig hilflos, klein und kraftlos fühlten und nicht selten das Bedürfnis verspürt hätten, die Übung einfach abzubrechen: „Es gab Momente, ganz besonders zum Schluss,“ sagt Laurita, „als Lluis wieder und wieder reingefahren hat, dass wir nochmals zur anderen Ecke kriechen sollen, in denen ich mir dachte: ‚Ich steh einfach auf, das muss die Regie respektieren, ich kann nicht mehr. Ich kann nicht weiter.“

Die Regisseure lassen die Akteurinnen reden, ohne sie zu unterbrechen. Erst nachdem sich alle acht geäußert haben, geben auch Müller und Fusté eine Stellungnahme. Man könne hier nichts verkehrt machen, so Müller, es sei das ganz eigene Erfahren, das zähle. Doch der „Wurm“ etablierte fraglos ein Vorher und ein Nachher für die Gruppe; er erklärt:

„In unseren Workshops setzen wir die Übung für gewöhnlich am zweiten Tag an. Und an ihr spalten sich definitiv die Geister; es findet quasi eine Teilung der Gruppe statt: Entweder verlassen die Teilnehmer nach dieser Übung empört den Fura-Kurs oder sie bleiben dabei; bleiben sie dabei, dann sind sie auch richtig dabei, mit Haut und Haaren. Im Grunde genommen geht es hier darum, sich nach dem „Wurm“ anders anzufassen. Man sieht, dass die Leute eine neue Einstellung zur Nacktheit bekommen. Sie berühren sich anders, sind sehr viel selbstbewusster. Da wir hier im IMPERIUM bald anfangen, mit Materialien zu arbeiten, zum Beispiel mit Farbe in der Szene der „Mutation“, kann euch die Lehmübung behilflich sein; sie kann euch durch die Erfahrung der Transformation des Körpers, durch das neugewonnene Körpergefühl ein bisschen bei der Aktion der „Mutation“ helfen. Darüber hinaus wissen die Teilnehmer nach dieser Übung, dass sie mit dem „Wurm“ eine Sache gemeinsam durchlebt haben, dass sie gemeinsam geatmet und gelitten haben. Sie wissen, dass sie sich gegenseitig geholfen haben, um gemeinsam dort anzukommen, wo die Stimmen sie hinführen, eben dass sie sich in einer extremen Situation gegenseitig zusammengetan und unterstützt haben.“

Es entsteht eine lange Pause. Weder Fusté noch Müller scheinen im Detail auf die Lehmübung eingehen zu wollen. So beenden die Regisseure die Gesprächsrunde, vergeben Aufgaben und bitten die Akteurinnen, den gewöhnlichen Probenalltag wieder aufzunehmen.

Wie der Verlauf des Nachmittags jedoch zeigt, ist es für die Akteurinnen schwierig, zum Probenalltag zurückzukehren. Viele von ihnen wirken aufgewühlt und verloren; sie stehen häufig in Grüppchen zusammen, unterhalten sich in tuschelndem Ton und können sich nicht auf ihre Arbeit konzentrieren.

Der Probentag endet mit einer heftigen Diskussion der gesamten Gruppe über das von den Akteurinnen auferlegte Filmverbot und einem Fusté, der kurz vorm Verlassen der Halle in Müllers Gegenwart noch den Kommentar fallen lässt: „Das, was wir heute erlebt haben, ist ein Problem demokratischer Arbeitspraxis. Deswegen arbeite ich persönlich immer lieber anders.“ (9. Probentag, Do, 15. März)

Diese für La Fura dels Baus charakteristische Lehmübung namens „Wurm“ nimmt im Gesamtkontext des Probenprozesses von IMPERIUM eine Sonderstellung ein. Sie ist mehr als nur ein gewöhnliches Probenverfahren und hebt sich klar von allen anderen Ereignissen des Inszenierungsprozesses ab: Sie kommt einmalig zum Einsatz, hat keinen direkten Bezug zu den Szenen der Inszenierung, nimmt den Großteil der Zeit des Probentages ein und zeigt in ihrer Durchführung eine auffallende Härte. Die „Wurmwerdung“ bringt die Akteurinnen an ihre physischen wie psychischen Grenzen und hinterlässt bei ihnen sichtbare Verwirrung. Bis zum Ende des Tages ist der „Wurm“ präsent und wirkt sich auf die weiteren Geschehnisse aus. Kurzum: Es herrscht eine Ausnahmesituation auf den Proben.

Auf den nächsten Seiten soll dieser befremdenden Übung auf den Grund gegangen werden. Was hat es mit dem „Wurm“ im Kontext des Probenprozesses von IMPERIUM auf sich? Welche Aufgaben und Funktionen erfüllt er? Und in welchem Verhältnis steht er mit der Inszenierungsweise der *lenguaje furero*? Diese Fragen werden in zweierlei Hinsicht analysiert. Zunächst wird die Lehmübung in ihrem allgemeinen Überbau betrachtet. Hier sind Kräfte am Walten, die einer klaren Struktur folgen und weitreichende Transformationen der Akteurinnen hervorrufen. Als grundlegendes Prinzip des „Wurms“ wird daher das Konzept des Übergangsrituals angeführt. Die Untersuchung der unterschiedlichen Phasen der „Wurmwerdung“ spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die genauere Bestimmung, welche Handlungen und Materialien zur spezifischen Transformation beitragen.

Weiterführend werden dann in der Mikroanalyse die unterschiedlichen parallellaufenden Prozesse dieser Transformation näher in Augenschein genommen und in Bezug auf die *lenguaje furero* zusammengeführt. Sowohl in der inneren Erfahrung der Akteurinnen als auch der intentionalen Ausrichtung der Übung der Regie treten Aspekte zu Tage, die Elias Canettis Idee von Massendynamik nahestehen. La Fura dels Baus experimentiert im „Wurm“ mit der physischen Dichte sowie der Emergenz und Entladung kollektiver Energien, die sich explizit für den *furero*-Habitus und das Schauspielertraining zu nutze gemacht werden.

Die Lehmübung als Übergangsritus

Betrachtet man die Übung genauer in ihrer Abfolge, so ist eine Analyse dieses Probenverfahrens mit Berücksichtigung des ethnologischen Konzeptes des Übergangsritus⁷, wie der Anthropologe Arnold van Gennep es bestimmt, naheliegend und aufschlussreich. Übergangsriten sind Rituale, die insbesondere einen Orts-, Zustands- und Positionswechsel begleiten. Jahreszeitliche Veränderungen zählen ebenso dazu wie ein Statuswechsel eines einzelnen Individuums oder aber einer Gruppe.

Die drei Phasen des Übergangs

Van Gennep unterteilt das Ritual in drei unterschiedliche Phasen, welche die an ihm teilnehmenden Personen stets durchlaufen: Erstens die Ablösungs- bzw. Trennungsphase, in der die zu Transformierenden sich von ihrem Alltag separieren und den vorher gefestigten Strukturen loslösen („rites de séparation“); zweitens eine undefinierte Zwischenphase, die so genannte liminale Phase, in der sich die zu Transformierenden in einem instabilen, unbekanntem Zwischenstadium befinden. Sie stehen auf einer Schwelle und werden in einen

Zustand versetzt, der ihnen neue, teils höchst irritierende Erfahrungen eröffnet („rites de marges“); drittens die Eingliederungs- oder Inkorporationsphase, in der die Teilnehmer mit dem Schritt über die Schwelle und ihrer dadurch neu gewonnen Identität bzw. mit dem errungenen Statuswechsel wieder in den Alltag zurückkehren („rites d’agrégation“).¹⁶⁸ Alle Übergangsriten haben hierbei ein generelles Ziel: und zwar „eine Veränderung des Zustands oder einen Übergang von einer [...] Gruppe zu einer anderen zu gewährleisten.“¹⁶⁹

Richtet man nun das Augenmerk auf den Ablauf des „Wurms“, weist diese *furerische* Übung deutlich diese dreiteilige Struktur eines solchen Übergangsrituals auf: Der Ort des Rituals – die Halle – wird zunächst präpariert. Der Boden wird gesäubert, dann die Plane ausgebreitet. Als nächster Schritt legen die Akteurinnen ihre Probenalltagskleidung ab. Sie sind entweder nackt oder nur noch mit Unterwäsche bekleidet. Es wird sphärische Musik gespielt, die Konversation zwischen den Teilnehmerinnen unterbrochen. Es herrscht eine quasi sakrale Stille. In kleineren Gruppen rühren sie dann den Lehm an. Sie lösen sich damit allmählich vom gewöhnlichen Probenalltagsleben ab und beginnen den Übergang (Trennungsphase).

Die dann folgenden Aktionen bilden die liminale Umwandlungsphase (Schwellenphase), bei der die Akteurinnen sich in einen „Wurm“ verwandeln. Und diese Transformation vollzieht sich weitgehend durch das Element Lehm. Die Akteurinnen sprechen davon, wie die Textur des Körpers und die einzelnen Körperteile sich durch den Lehm verändern und sich ihre Sinne entweder intensivieren oder ausgeschaltet bzw. eingeschränkt werden. Mit ausreichender Zugabe von Wasser erhalten die Körper ihre ölige Oberfläche, die bei gegenseitiger Berührung keinen Widerstand mehr leistet, sondern fließende, sanfte Bewegungen zulässt. Wie der Lehm, der in feuchtem Zustand formbar ist – im trockenen Zustand hingegen fest und starr – werden auch die Körper der Akteurinnen bei Wasserzugabe beweglicher. Der Lehm, der sich wie eine Hülle um ihre Körper schließt, dient als eine Art Bindemittel; er lässt sie nahtlos ineinander übergehen, ja verschmilzt sie geradezu.

Andere Aktionen leiden wiederum unter der Einwirkung dieses Elements und gewohnt leichte Bewegungen erfahren eine Destabilisierung. Der ansonsten feste Griff von Hand zu Hand wird auf einmal zu einem schwierigen Unterfangen. Bei dem Versuch, zurückfallende Akteurinnen in die Gruppe zu ziehen, rutschen die Hände voneinander ab. Die Beine und Arme sind nicht mehr in der Lage, sich souverän abzustützen oder aufzustellen. Die Akteurinnen rutschen zu den Seiten weg und verlieren Halt. Ferner limitiert der Lehm nicht nur die Fortbewegung, sondern dadurch, dass er sich wie eine zweite Haut über die Körper legt, bewirkt er auch klaustrophobische Zustände bei den Akteurinnen. Er setzt sich an ihrem Körper fest und dringt ein in Ohren, Münder und Augen.

Als Element lässt sich der Lehm keinem konkreten Bedeutungsfeld zuweisen¹⁷⁰; doch er ruft aufgrund seiner braunen Farbe und natürlichen Beschaffenheit Verbindungen auf zum Naturhaften und Animalischen – zum

¹⁶⁸ Vgl. Arnold van Gennep. *Übergangsriten (les rites de passage)*. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag, 2005.

¹⁶⁹ Ebd. S. 22.

¹⁷⁰ Abgesehen von seinem Einsatz als zentrale Bausubstanz und der ihm zugesprochenen (dermatologischen) Heilwirkung, ist Lehm als Element eher neutral

Ursprung der Welt.¹⁷¹ Bei La Fura dels Baus erscheinen die Akteurinnen als ein von Lehm überzogener, sich auf dem Boden schlängelnder „Wurm“. Die auf der Plane hinterlassene bräunliche Bahn erinnert an Spuren von Weichtieren. Die braunen, sich nach allen Seiten suchend ausstreckenden Hände und Beine der Akteurinnen rufen Fühler ins Gedächtnis, die ihren Weg vorsichtig ertasten und die Umgebung achtsam und wachsam erkunden. Die verklumpten Haare, die verklebten Augen, verstopften Ohren und gezogenen Striemen auf der Haut – all dies stülpt den menschlichen Körpern etwas Primitives über, verwandelt sie in Wesen, die dem Erdboden zu entwachsen, aus ihm herauszukriechen und sich wieder in ihm zu verbuddeln scheinen.

Diese Erden-Qualität des Lehms steht in enger Verbindung zu einem weiteren Kriterium, welches zur Transformation der Akteurinnen beiträgt: die *Gleichmachung* aller Körper. Der Lehm taucht die acht Akteurinnen in dieselbe braun schimmernde Farbe, so dass keine Unterschiede mehr erkennbar sind. Er raubt ihnen körperliche Besonderheiten und verdeckt charakteristische Merkmale wie Tätowierungen und Muttermale. Bis auf die sich auf der Haut abzeichnende Unterwäsche, stülpt der Lehm den Akteurinnen eine einheitliche Maske über und bringt damit ein aus acht Körpern bestehendes, aber in sich ununterscheidbares Geschöpf hervor.

Zusätzlich zum Lehm spielt die körperliche Stellung in der Verwandlung zum „Wurm“ eine bedeutende Rolle. Im „Wurm“ wird die Aufrechtposition aufgegeben und zu animalischen Kriechbewegungen regressiert. Die acht Schauspielerinnen *liegen* auf dem Boden und befinden sich damit in einer Position, die vom Menschen meist nur zum Schlafen eingenommen wird (oder wenn er krank oder verletzt ist). Vergleicht man das Liegen mit anderen Positionen, wie dem Sitzen, dem Stehen oder dem Knien, ist diese für die Menschen eine der verletzlichsten Stellungen. Ihnen bieten sich von allen Seiten her Einschränkungen; sei es der Boden oder die anderen Körper – immer lehnt sich der Körper gegen etwas, ist mit seinem eigenen und dem Druck anderer konfrontiert. Es ist die tiefste Lage, und die Liegenden können somit stets von oben überwacht werden. Jene, die stehen, knien oder hocken, sind immer über ihnen und blicken auf sie hinunter. Den Akteurinnen wird also nicht nur durch die Assoziation des Lehms zum Erdhaften und die Nacktheit ihrer Körper eine gewisse Souveränität entrissen. Auch die Liegestellung entwaffnet sie und lässt sie allein aufgrund dieser räumlichen Platzierung zu einem „niedereren“ Wesen werden.

In dieser Position schlängeln und gleiten die lehmigen Akteurinnen durch den Raum – mal aufeinander rhythmisch abgestimmt, dann stockend und in sich zusammenbrechend – bis es zur Entladung kommt und diese den Schlusspunkt der liminalen Umwandlungsphase einläutet. Die Transformation findet ihr Ende in jenem Moment, in dem der Organismus seinen energetischen Höhepunkt sowie das räumliche Ziel erreicht hat.

Nach dem „Aufbäumen“ des Wurms kehren die Akteurinnen allmählich wieder in den normalen Probenalltag zurück. In der Ruhephase nach Abschluss der Übung kommt es zu einer Wiedereingliederung

¹⁷¹ Laut Schöpfungsbericht schuf Gott den ersten Menschen aus dem irdischen Material Lehm und hauchte ihm erst dann den Atem ein – der Erdenwurm, der Mensch als ohnmächtiges, vergängliches Wesen. Vgl. „Seht, Ich werde den Menschen aus Lehm erschaffen, und wenn Ich ihn geformt und ihm von Meinem Geist eingehaucht habe, dann fällt vor ihm nieder!“ (Sure 38:71, 72 - Sad).

(Inkorporationsphase). Dies geschieht zunächst durch die Auflösung der Gruppe als ein „Wurm“. Die bis dahin dicht aneinander liegenden Körper geben die physische Distanzlosigkeit auf. Sie bewegen sich langsam auseinander und suchen nach einem individuellen Platz in der Halle, an dem sie ohne Körperkontakt zur Ruhe kommen. Die Stimme der Regie verstummt. Die Akteurinnen liegen bewegungslos am Boden. Dann kommt es zum gleichmäßigen ruhigen Atmen und schließlich zur Öffnung der Augen. Mit dem Aufschlagen der Augen kehren die Halle, die Kolleginnen und das restliche Team zurück in ihren Wahrnehmungshorizont. Das Duschen – und mit ihm das sich Entledigen der zweiten Haut, dem Lehm – sowie das Überziehen der Probenkleidung führen die Akteurinnen schließlich in die Welt des bekannten Probenalltags in Martorell zurück. Sie sind nicht mehr nackte Körper, deren Arme und Beine, Ohren und Nasen ineinander verwoben am Boden kriechen, sondern Akteurinnen von IMPERIUM in Sportkleidung und mit einem individuellen Namen.

Das furerische Aufnahmeritual

Rein äußerlich betrachtet besteht das Übergangsritual also in einer Art Vertierlichung der Akteurinnen, die durch das Abstreifen der gewöhnlichen Probenkleidung, das Auftragen des Lehms als zweite Haut, die kontinuierliche Liegeposition und dem dichten Schlängeln am Boden hervorgerufen wird. Ist dieser Prozess jedoch vorüber, so scheint ist auch dem heraufbeschworenen neuen Zustand ein Ende gesetzt. Nach der Transformation in ein Kriechtier verwandeln sich die Akteurinnen in der Inkorporationsphase zurück in aufrechtgehende Wesen und treten als sie selbst wieder auf. Sie tragen Kleidung, trinken Tee, sprechen miteinander. Von der Regression ist rein körperlich nichts mehr zu erkennen. Aus dieser Perspektive ist der Übergang lediglich ein temporärer – ein Ritual, welches die Teilnehmerinnen für dessen *begrenzte* Dauer in seinem Bann hält und transformiert.

Ruft man sich jedoch die weiteren Geschehnisse des Probenabends ins Gedächtnis ist klar, dass der „Wurm“ kein Arbeitsverfahren ist, welches die Teilnehmerinnen postwendend nach Beendigung vergessen könnten. Seine Wirkung hallt noch lange nach und versetzt die Akteurinnen in einen Zustand größter Verwirrung. Die äußere animalische Transformation mag vorbei sein, doch möchte ich behaupten, dass sich hier etwas abspielt, das sehr viel weiter führt als das im Ritual offensichtlich Sichtbare. Die Lehmübung etabliert sich vielmehr als ein einschneidendes Ereignis, das in seiner Einmaligkeit im Probenprozess selbst für einen Übergang sorgt. Der zeitliche Einsatz, die sich hervorhebende Härte sowie der spezifische Ablauf des „Wurms“ tragen dazu bei, dass es sich hier um einen elementaren Probenübergang für die Akteurinnen handelt, nach dessen Durchquerung sich ihr Status – wenn auch rein theoretisch – ändert.

Geht man daher nochmals auf die diversen Charakteristiken eines Übergangsrituals ein und bezieht van Genneps Überlegungen zum *Initiationsritus* als eine spezifische Form in die Analyse ein, so möchte ich behaupten, dass der „Wurm“ – im Gesamtkontext des Probenprozesses betrachtet – die Funktion eines *Aufnahmerituals* übernimmt.

Van Gennep argumentiert, dass der Initiationsritus zwar ursprünglich den Übergang vom Kindes- ins Erwachsenenalter (die Pubertät) kennzeichnet, doch auch auf weitere, allgemeinere Ebenen des

gesellschaftlichen Lebens problemlos übertragbar ist. Mit dem Initiationsritus eng verbunden sind stets rituelle Zeremonien zur Aufnahme und Eingliederung von einer oder mehreren Personen in eine geschlossene Gemeinschaft, die sich wiederum von anderen Gruppierungen durch spezielle Merkmale auszeichnet. Das Ritual selbst ist dabei auffällig körperlich. Der oder die Aufzunehmende muss sich nicht nur oft Praktiken unterziehen, die konkrete physische Transformationen und „unauslöschliche Spuren“¹⁷² nach sich ziehen, wie bspw. der Beschneidung oder dem Durchbohren des Ohrläppchens, sondern die „Passierenden“ durchlaufen auch Prozesse, die Mutproben gleichkommen. Die Aufnahme in die Gemeinschaft impliziert Aktionen, bei denen Angst, Unsicherheit, Scham und Ekel überwunden werden müssen. Gleichzeitig werden die „Passierenden“ auf ihre Standhaftigkeit und Eignung der ihnen bevorstehenden Aufgaben geprüft und auf ihre zukünftige Rolle vorbereitet. In anderen Worten: Die schon bestehende Gemeinschaft härtet die Neuankömmlinge ab und bringt ihnen bei, „wie [sie] von nun an leben [müssen]“.¹⁷³ Nach vollbrachtem und überstandem Ritus zählen die über die Grenze geschrittenen Teilnehmer als vollwertige Mitglieder der Gemeinschaft; sie sind jetzt Gleiche unter Gleichen und übernehmen Rechte und Pflichten, die sie zuvor nicht hatten.

Zu diesen Reflexionen lässt sich im „Wurm“ eine Parallele ziehen und in ihm ein tieferer Sinn ausmachen. War das Casting die erste Hürde, die genommen werden musste, um den Tritt über die Schwelle in die geschlossene Welt von La Fura dels Baus zu nehmen, so müssen die Akteurinnen sich jetzt mit dem „Wurm“ erneut beweisen und ihre Dazugehörigkeit wiederholt bestätigen. Die Übung markiert den Beginn einer neuen Phase, in der die Akteurinnen als vollwertige *fureros* in die Welt von La Fura dels Baus übergehen und als Gleiche unter Gleichen aufgenommen werden. Um Fustés Worte zu zitieren: Mit dem „Wurm“ kommen sie aus dem „Proben-Bimbim“ heraus und treten ein in die *furerische* Welt, in der sie sich „dreckig machen“ müssen.

Selbst wenn (zum Glück) durch die Übung keine äußerlichen „unauslöschlichen Spuren“ bei den Akteurinnen hinterlassen werden und der Lehm sich von den Körpern problemlos entfernen lässt, so sind doch deutlich im Ablauf des „Wurms“ Merkmale einer Mutprobe zu erkennen, wie sie van Gennep beschreibt. Mit der Verwandlung in einen Erdenwurm werden die Akteurinnen physisch wie psychisch auf eine extreme Probe gestellt und vorsätzlich an ihre Grenzen von Scham und Stabilität geführt. Der Auftakt der Übung ist sanft und besinnlich, doch wechselt diese Atmosphäre schnell und schlägt um in eine treibende, ja zehrende Kraft. Im Verlauf des Rituals zeigt sich, ob die „Passierenden“ das Durchhaltevermögen besitzen, welches für die *furerische* Welt von Wichtigkeit ist. Die Akteurinnen müssen hierfür erstens die Kontrolle abgeben und der Lenkung der Regie devot folgen (die Stimme bestimmt ihre Richtung). Zweitens werden sie aufgefordert, den Nutzen der Gruppe über das eigene Wohlbefinden zu stellen (sie atmen als *ein* Organismus). Sie finden sich drittens in einer schutzlosen und entblößenden Position wieder (sie sind nackt und liegen auf dem Boden) und müssen in dieser stundenlang ausharren und unter dem Blick von oben extreme Aktionen in Kauf nehmen (sie kriechen dicht an dicht auf einem harten Betonboden in einer zugigen Industriehalle). Viertens wird ihr gewöhnlicher Bewegungsablauf vollständig

¹⁷² Ebd. S. 76.

¹⁷³ Ebd. S. 79.

verändert (rutschen, gleiten und fließen anstatt laufen) und ihre sinnliche Wahrnehmung stark eingeschränkt (der Lehm verstopft alle Poren und setzt sich in Münder, Ohren und Augen). Der „Wurm“ prüft sie auf allen Ebenen.

Den Akteurinnen wird nun nach bestandener „Wurmprüfung“ keine Auszeichnung verliehen, die den Statuswechsel von einer „gewöhnlichen“ in eine *furerosche* Akteurin feierlich manifestieren würde. Vielmehr, so möchte ich behaupten, kommt es in diesem Fall auf ihr persönliches Bewusstsein an, dass sie Teil eines größeren Projektes geworden sind, für dessen Gelingen die von ihnen abverlangten Leistungen notwendig sind. Haben sie erst einmal den „Wurm“ überstanden und konnten sich bis zum Schluss in der Gruppe halten, so zeichnen sie sich als Akteurinnen aus, die dem Kern der Fura-Theatervision ein ganzes Stück näher gekommen sind. Sie haben sich den außergewöhnlichen Aufgaben gestellt und mit dem Erreichen der Wand ihre Standhaftigkeit bewiesen. Um es mit etwas Pathos auszudrücken: Im „Wurm“ sinken sie zu Boden, um aus der Erde – nackt und unbeschrieben – als IMPERIUM-Akteurinnen wieder geboren zu werden.

Der „Wurm“ als sich entladenes Massengebilde: Von Kreuzzügen und Superorganismen

Diese erste Absicht der Untersuchung ging auf eine Einteilung nach von außen beobachtbaren Prinzipien: Der „Wurm“ folgt der dreiteiligen Struktur eines Initiationsritus’ und überführt die Akteurinnen durch die Aufnahmeprüfung der „Wurmwerdung“ vom gewöhnlichen Probenalltag hinein in die charakteristische Welt der *fureros*. Das Ritual bildet hierbei die Basis.

Dies sagt jedoch wenig aus über das, was die *Akteurinnen* bei dieser „Wurmwerdung“ empfunden haben bzw. welche konkreten *künstlerischen Intentionen* die Regisseure mit dieser Übung verfolgen. Im Folgenden möchte ich daher mein Augenmerk auf die Aussagen der Künstler richten. Die im Anschluss an die Übung stattfindende Gesprächsrunde der Gruppe gibt einen differenzierten Einblick in den Erfahrungshorizont der Akteurinnen und den schauspielerischen Trainingsansatz von La Fura dels Baus. Viele ihrer Kommentare rufen Elias Canettis Überlegungen zur Masse und Macht ins Gedächtnis. Entsprechend sollen zentrale Punkte seiner Theorie mit den Berichten der Theatergruppe verwoben werden.

Die Aufhebung von Distanz

Aus der Perspektive der Regie nimmt die Lehmübung eine ganz bestimmte Funktion ein. Obgleich Müller behauptet, man könne als Akteur in dieser Übung nichts richtig oder falsch machen und es komme lediglich auf das Erlebnis per se an, wird der „Wurm“ offensichtlich nicht allein zum Vergnügen realisiert. Vielmehr werden mit ihm konkrete produktionsrelevante Absichten verfolgt, die sich klar auf ein Training der Akteurinnen in der *lenguaje furero* richten.

Der Regisseur geht zunächst explizit auf die *körperliche Berührung* als einen zentralen Aushandlungsprozess der Übung ein. Müller hebt hervor, dass es ihm vor allem darum ginge, den Akteurinnen ihr „schauspielermäßiges Gehabe“ zu nehmen; es soll ihr starrer vom konventionellen Sprechtheater geprägter Habitus gebrochen und der eingefahrene und oftmals konservative Umgang mit Nacktheit gelockert werden.

Die Akteure hätten Angst vor Berührung. Doch durch die Erfahrung der „Wurmwerdung“, so Müller, geschehe erfahrungsgemäß eine Veränderung des physischen Umgangs der Teilnehmer zu- und miteinander. La Fura dels Baus erhofft sich also, dass die Akteure durch den „Wurm“ eine ungezwungenere Art entwickeln, mit ihrem Körper und den Körpern ihrer Kollegen umzugehen.

Dieser Ansatz ist nun in einem zentralen Punkt mit Elias Canettis Idee von Masse und ihren spezifischen Eigenschaften vergleichbar.¹⁷⁴ Den Auftakt von Canettis essayistischen Ausführungen bildet der Gedanke, dass der Mensch für gewöhnlich ein scheues Tier ist. Canetti spricht in diesem Zusammenhang konkret von einer „Abneigung vor der Berührung“, die den Menschen nicht verlasse, insbesondere dann nicht, wenn er einmal „die Grenzen seiner Person festgestellt hat“.¹⁷⁵ Canettis Antwort auf diese Berührungsfurcht ist die Masse. In ihr kann sich der Mensch von dieser Furcht befreien:

Es ist die Masse allein, in der der Mensch von dieser Berührungsfurcht erlöst werden kann. Sie ist die einzige Situation, in der diese Furcht in ihr Gegenteil umschlägt. Es ist die *dichte* Masse, die man dazu braucht, in der Körper an Körper drängt, dicht auch in ihrer seelischen Verfassung [...]. Sobald man sich der Masse einmal überlassen hat, fürchtet man ihre Berührung nicht. In ihrem idealen Falle sind sich alle gleich. [...] Es geht dann alles plötzlich wie *innerhalb eines Körpers* vor.¹⁷⁶

La Fura dels Baus macht sich dieses Umschlagen der Berührungsangst in ihr Gegenteil in der „Wurmwerdung“ zu nutze. Es wird der Versuch unternommen, die Akteurinnen durch die intensive physische Zusammenführung in der Masse zu Akteurinnen zu machen, die den Körper nicht mehr als ein von Furcht diktiertes Arbeitsmaterial betrachten, sondern die sich in der Sicherheit wägen, in der Masse sich von diesen Zwängen zu lösen. Die Dichte des „Wurms“ – die Körper sind eng aneinander gedrängt – überführt die Akteurinnen in einen einzigen Korpus, in dem ihre bisherigen Abstände und Grenzen verloren gehen.

Hierbei fällt ins Auge, wie sehr die Wortwahl der Akteurinnen, die zur Beschreibung der „Wurm“-Erfahrung verwendet wird, mit Canettis übereinstimmt. Während für einige wenige Akteurinnen im „Wurm“ gerade die unterschiedlichen Texturen der Körper zum Vorschein treten, ist es für die Mehrheit ein Erlebnis, bei dem sich die eigene Person zu verflüchtigen scheint. Auch hier wird von einem „Superkörper“ gesprochen, in den sie hineingesogen werden und sich alle Verschiedenheiten aufzulösen scheinen. Wenn sie die Augen geschlossen habe, so schildert Laurita ihre Erfahrung, habe sie sich in der Menge der Körper sofort verloren; sie hätte nicht mehr gewusst, wer wer ist, wo ihr Körper aufhört und der andere beginnt. Auch Montse spricht von solch einer Selbstaufgabe; sie sagt: „Für mich waren wir alle völlig gleich. Wir sind sozusagen ineinander verschwunden. Wir sind Teil desselben Organismus’ gewesen. Ohne Unterschiede. Ich war mit allen anderen Körpern in Kontakt, nur irgendwie nicht mehr mit meinem“. Richtet man das Augenmerk auf Canettis Ausführungen, so lassen sich hierzu in der folgenden Passage Parallelen finden; er umschreibt diesen Umstand folgendermaßen:

Nur alle zusammen können sich von ihren Distanzlasten befreien. Genau das ist es, was in der Masse geschieht. [...]

¹⁷⁴ Selbst wenn die Anzahl der Akteurinnen sehr reduziert ist und bei acht Teilnehmerinnen kaum von einer Masse im eigentlichen Sinne die Rede sein kann, so sind doch Parallelen über das Wesen einer solchen in der Übung des „Wurms“ wiederzufinden. La Fura dels Baus führt diese Übung für gewöhnlich mit sehr viel mehr Teilnehmern aus – selten weniger als 25, in bestimmten Workshops, wie dem zu dem Film *Das Parfum* mit mehr als 70 Personen.

¹⁷⁵ Elias Canetti. *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1980. S. 13ff.

¹⁷⁶ Ebd. S. 14.

[D]ie Trennungen [werden] abgeworfen, und alle fühlen sich *gleich*. In dieser Dichte, da kaum Platz zwischen ihnen ist, da Körper sich an Körper preßt, ist einer dem anderen so nahe wie sich selbst. Ungeheuer ist die *Erleichterung* darüber.¹⁷⁷

Solch ein Gefühl, sich selbst zu verlieren, nicht mehr ein „Ich“ zu sein, sondern vollständig in einer Masse aufzugehen beschäftigt die Akteurinnen. Im „Wurm“ geschieht eine vollständige Fusion zwischen den einzelnen und sie sind nicht mehr in der Lage, ihren je eigenen Körper von dem der anderen zu unterscheiden – „Ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an.“¹⁷⁸

Damit vollzieht sich eine der extremsten Formen von Masse – nämlich die, bei der sich der einzelne vom Ganzen nicht mehr zu trennen weiß, ein unentbehrlicher Teil wird und letztlich in dieser erst zu seiner Entfaltung kommt. Diesen Moment nennt Canetti *Entladung*, den für ihn wichtigsten Vorgang: „Die Entladung macht [die Masse] erst wirklich aus“, heisst es hier. „Sie ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als gleiche fühlen.“¹⁷⁹ Die spürbare energetische Entladung der Gruppe zum Schluss der Übung – die sich in der Veränderung des Bewegungsrhythmus’, der immer deutlicher hörbar werdenden physischen Verausgabung, im Atmosphärenwechsel und der sich steigenden Aggressivität zu erkennen gibt – ist ein Moment höchster Konzentration, bei dem der „Wurm“ – beängstigend und poetisch zugleich – vollständig zusammenwächst.

Intensiviertes Gemeinschaftsgefühl

Diese Intensivierung der Akteurinnengemeinschaft, die sich hier im „Wurm“ deutlich etabliert, ist ein weiteres wichtiges Ziel der Lehmübung. Wie Müller deutlich macht, müssen die Akteurinnen im Theater von La Fura dels Baus verstehen lernen, dass sie die Situationen, die sie an ihre physischen wie psychischen Grenzen bringen, nur mit *gemeinschaftlicher* Kraft bewältigen können; dass sie aufeinander angewiesen sind und nicht ohne den anderen im Proben- und Aktionsraum existieren können. Der „Wurm“ zielt entsprechend darauf ab, so die Regie, die Akteurinnen nicht nur räumlich zusammenzutreiben, sondern ihnen die Erfahrung eines (traumatischen) Erlebnisses zu ermöglichen, das sich tief in ihre Gedächtnisse eingräbt und auf das sie sich zukünftig als Gruppe kollektiv zurückbesinnen können.

Die Akteurinnengruppe ist, wie jede (artifizial) zusammengeführte, stets vom Zerfall bedroht. Der „Wurm“, so könnte man deuten, ist daher als ein Probenereignis konzipiert, welches diesem Zerfall vorbeugen und die Akteurinnen während des Probenprozesses und darüber hinaus als eine *einheitliche* Gruppe etablieren soll. Während der Übung bewegt sich die „Masse“ lediglich auf die Wand zu, im größeren Kontext betrachtet jedoch stetig auf das konkrete Ziel der Aufführung. Was La Fura dels Baus hier also vorsieht, ist nicht nur die Schaffung einer extremen Erfahrung zur kollektiven *Rückbesinnung* auf das in der Vergangenheit Liegende, sondern auch gleichzeitig etwas für den *gemeinsamen Blick in die Zukunft*.

Auch hier lassen sich wieder Überlegungen von Elias Canetti heranziehen. Insbesondere seine Ausführungen

¹⁷⁷ Ebd. S. 17.

¹⁷⁸ Ebd. S. 30.

¹⁷⁹ Ebd. S. 16.

zur Beschaffenheit der „langsamen Masse“ sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Er schreibt: „Zur *langsamen* Masse gehört die *Ferne* des Ziels. Man bewegt sich mit großer Beharrlichkeit auf ein Ziel hin, das unverrückbar ist, und bleibt unterwegs auf alle Fälle zusammen. Der Weg ist weit, die Hindernisse unbekannt, Gefahren drohen von allen Seiten.“¹⁸⁰ Vor diesem Hintergrund ist der „Wurm“, wie er sich in den Probenprozess von IMPERIUM integriert, als Ursprung und Beginn einer Reise zu deuten, auf die sich die Gruppe vorbereitet. Das Ziel ist die wiederholte Aufführung und der Weg dorthin die Probe, welche die Akteurinnen als Einheit durchschreitet.

Natürlich ist die Masse hier, wie Canetti anführt, keine religiöse, die sich auf ein nicht irdisches Ziel (das Reich Gottes) zubewegt. Doch birgt der „Wurm“ sichtbar ähnliche Herausforderung in sich, die die Akteurinnen dazu bringen, Beschreibungen zu verwenden, die dem Religiösen sehr nahestehen. Die Akteurinnen verbinden ihre Erfahrung mit christlich-katholischen Motiven, indem sie von „Kreuzzügen“, einer „heiligen Errettung“, dem „Leidensweg“ und dem Gefühl, im „Fegefeuer gefangen zu sein“ sprechen. Sie vergleichen die Reise mit einem „quälend langen, beschwerlichen Weg“ und der „Suche nach einem schützenden Unterschlupf bei Einbruch des Winters in den Bergen“.

Der Weg in IMPERIUM mag nun sehr viel kürzer sein als der Weg des Gläubigers zum versprochenen Jenseits; doch die Einwirkung dieses Rituals auf den körperlichen wie mentalen Zustand der Akteurinnen ist ähnlich und die Nachricht letztendlich dieselbe: Nur als Gemeinschaft ist dieser Weg beschreitbar. Gefahren sind im *furerischen* Theater Teil des Weges und sie lauern überall – sei es im „Wurm“, im Probenprozess oder später in den Aufführungen. In der *lenguaje furero* sehen sich die Akteure mit vielen Hindernissen konfrontiert – die Bespielung des gesamten Aktionsraums, der körperliche Exzess und die direkte Interaktion mit dem Publikum sind dabei wohl die zentralsten¹⁸¹ –, und der „Wurm“ führt ihnen diese Schwierigkeiten vor und prüft sie auf ihre Eignung, diesen als Kollektiv gegenüber zu treten. Wie Müller bemerkt: „Die Akteurinnen müssen verstehen, dass der kalte harte Boden in der Übung das Publikum repräsentiert. Es gibt kein Entkommen. Die Begegnung wird passieren und sie wird unangenehm. Nur als eine funktionierende Gemeinschaft werden sie sich dieser Aufgabe stellen können.“

Eine ernsthafte Verwandlung?

Wie die obigen Abschnitte gezeigt haben, sind die für die *lenguaje furero* zentralen Aspekte der Aufhebung von körperlicher Distanz und Etablierung einer intensivierten Gemeinschaftlichkeit innerhalb der Gruppe eingelöst. Ebenfalls ist unbestreitbar, dass sich *während* des Vollzugs der Übung die von La Fura dels Baus intendierten „Wurm“-Verwandlungen bei den Akteurinnen vollziehen. Doch was passiert *nach* der Wieder-Angliederung der Akteurinnen in den alltäglichen Probenablauf? Nachdem letztere als Individuen einzeln auf dem Boden liegen und sich nicht mehr im Leib des „Wurms“ befinden? Canetti schreibt zur Auflösung der Masse, dass „[d]ie Menschen, die sich plötzlich gleich fühlen, nicht wirklich und für immer gleich geworden [sind]. Sie kehren in ihre separaten Häuser zurück, sie legen sich in ihre Betten schlafen. Sie

¹⁸⁰ Elias Canetti. *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1980. S. 43.

¹⁸¹ Siehe hierzu die Analyse des Publikums in der *lenguaje furero*, S. 155ff.

behalten ihren Besitz, sie geben ihren Namen nicht auf. [...] Nur bei Bekehrungen ernsterer Art treten Menschen aus alten Verbindungen heraus und in neue ein.“¹⁸² Im vorliegenden Zusammenhang ist die Frage entsprechend, ob die während des „Wurms“ vollzogenen Transformationen mit dem Ende der Übung vorbei sind oder ob sie vielleicht eine „Bekehrung ernsterer Art“ darstellt, bei der die Akteurinnen in eine neue Verbindung treten, also ein *furisches* „Wurmkollektiv“ über die Übungsdauer hinaus bleiben. Dies ist nicht mit absoluter Gewissheit zu beantworten, doch schon zu Beginn des Kapitels wurde auf die außerordentliche Kraft dieser „Wurmwerdung“ eingegangen und angemerkt, dass die Akteurinnen von der Übung derart affiziert wurden, dass sie nicht mehr in der Lage waren, reibungslos zum gewöhnlichen Alltag zurückzukehren. Zieht man ferner spätere Kommentare aus Emailkorrespondenzen und Gesprächen in Betracht, so scheint sich mit dem „Wurm“ in der Tat etwas zu ereignen, das die Akteurinnen auf Dauer zu verändern vermag. Die transformative Wirkung des „Wurms“ wird von ihnen stets emphatisch hervorgehoben und als ein Erlebnis beschrieben, das sie – und hier zitiere ich Florencia – „nie vergessen werden. Das war so krass.“

Ob und inwiefern die Akteurinnen wirklich eine in die Zukunft hineinragende Verbindung miteinander eingehen, die sie weit über das IMPERIUM mitnehmen, kann in der vorliegenden Studie nicht beantwortet werden. Deutlich ist in jedem Fall, dass La Fura dels Baus mit dem „Wurm“ *mehr* anstrebt als eine kurzzeitige Verwandlung. Wie in van Genneps Übergangsritualen, bei denen der zu Transformierende aus der Schwellenzone als ein Mensch mit neuem Status hervortritt, wird in dieser Übung daran gearbeitet, dass die Akteurinnen eine fundamentale Veränderung sowohl durchlaufen, aus der sie als neugeborene *furero*-Schauspielerinnen hervortreten, die der spezifischen Theatervision dieser Gruppe hinsichtlich körperlicher Berührung und intensivierter Gemeinschaftlichkeit gewachsen sind.¹⁸³

¹⁸² Elias Canetti. *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1980. S. 18.

¹⁸³ Regisseur Müller betont, dass die Arbeit mit La Fura dels Baus bei ihm persönlich tiefe Spuren hinterlassen und sein Leben verändert habe. Er überträgt damit die Probenerlebnisse auf eine das Leben im Allgemeinen betreffende Ebene. Die Grenzen zwischen Leben und *furero*-Aktionsraum werden klar verwischt. Diese Dimension wird in der vorliegenden Studie nicht weiter betrachtet, doch stellt fraglos einen wichtigen Aspekt dar, dem sich in Zukunft zugewandt werden sollte.

Das Unvermeidbare: Krisen und Konflikte im Probenprozess

Während das Dokumentarfilmteam und ich unsere Geräte auspacken, kommt Fusté mit einem verzerrten Grinsen im Gesicht auf uns zu und deklariert, dass sie heute zwei Akteurinnen entlassen werden. Schon seit längerem seien ihnen Verónica und Laurita negativ aufgefallen, da sie sich weder in die Gruppe noch ins IMPERIUM integriert hätten. „Ab nächster Woche kommen Marta und Diana aus Barcelona als Ersatz. Beide Akteurinnen haben auch an dem Casting teilgenommen.“ Dann dreht sich Fusté um und geht zu Müller, der am Eingang steht und auf ihn wartet. Wir sind schockiert; dies kommt völlig unerwartet.

Unbemerkt vom Rest der Schauspielerinnen bittet die Regie die beiden betroffenen Akteurinnen vor das Tor zu treten. Das Filmteam und ich starren ihnen nach. Es versteht sich von selbst, dass wir nicht mitgehen und die Situation filmen. Nach nur ein paar Minuten kommt Verónica wieder hereingestürmt und schreit, dass man sie gefeuert habe, da sie nicht pässlich genug sei. Es kommt Unruhe auf. Ihre Kolleginnen sind entsetzt und versammeln sich um die Akteurin, die ihre Sachen zornig in eine Tasche schleudert und aufgebracht schnaubt, dass dies ein absolut imperialistisches Gehabe sei. Dann kommt auch die zweite Akteurin Laurita wieder in die Halle. Sie weint, ist aber sehr viel ruhiger.

Ich stehe derweilen etwas ratlos in der Mitte der Halle. Im Vorbeigehen fragt mich Lola aggressiv, ob ich davon gewusst hätte. Ich verneine irritiert und bin von ihrer Angriffslust verblüfft. Bevor ich ihr richtig antworten und mit ihr über das Geschehen sprechen kann, eilt sie jedoch schon ohne ein weiteres Wort davon.

Müller kommt auf mich zu und schüttelt seinen Kopf: „Meine Geduld war einfach am Ende. Mehr als einmal habe ich Verónica darauf aufmerksam gemacht, dass sie sich in die Gruppe integrieren müsse. Doch sie hat diesen Hinweis ignoriert und in ihrem Rhythmus weitergemacht wie bisher. Ihr Stil ist zwar sehr furero, doch sie ist nicht in der Lage, eng mit anderen Menschen zusammenzuarbeiten.“ Ferner sei es unverantwortlich vom Regisseur eine Person im Team zu behalten, über die sich die anderen Akteurinnen schon nach drei Wochen auslassen und stets die Augen rollen.

Zu Laurita kommentiert er, dass ihre schauspielerischen Fähigkeiten schnell an ihre Grenzen gekommen seien. Er habe auf eine positive Entwicklung gehofft, doch diese sei leider ausgeblieben. „Sie hat weder Variationen im Spiel noch Eigeninitiative gezeigt. Gestern, als die Kupplung meines Wagens auf der Autobahn gerissen ist und Lluís und ich für mehrere Stunden festsaßen, hatten wir endlich mal wieder genug Zeit, um in aller Ruhe den Stand der Dinge zu besprechen. Dann ist die Entscheidung gefallen. Alles ging sehr schnell.“

Ich setze mich an den Rand und mache mir Notizen; die Kamera lasse ich unberührt auf dem Tisch stehen. Die Akteurinnen ziehen sich in ihre Umkleidekabine zurück, Müller steht mit den Bühnenbildnern zusammen, und Dokumentarfilmer Minetto und Fusté sitzen ganz in meiner Nähe und diskutieren. Minetto ist aufgebracht. Wie kann so etwas passieren? fragt er fassungslos an Fusté gerichtet; Verónicas Weggang bedeute eine komplette Neuausrichtung seines Films. Es tue ihnen leid, so der Regisseur, aber darauf könnten sie keine Rücksicht nehmen. „Primero el working!“

In diesem Moment kommen die Akteurinnen wieder aus der Umkleide hervor. Verónica und Laurita tragen Straßenkleidung und haben ihre Rucksäcke auf dem Rücken. Bevor sie die Halle verlassen, kommen beide auf mich zu und verabschieden sich. Sie wünschen mir viel Glück mit meiner Arbeit. Sie meinen es aufrichtig, doch ein wenig Ironie können sie sich nicht verkneifen. Ich verübele es ihnen nicht.

Die Regisseure versammeln die verbliebenen sechs Akteurinnen im Zentrum der Halle. Müller erklärt: „Es mussten Veränderungen her. Wir sind viel zu weit zurück in unserem Plan. Wir müssen sehen, dass wir die Arbeit vorantreiben und dorthin gelangen, wo wir hinwollen. Sowohl auf persönlicher als auch künstlerischer Ebene bin ich mit diesen Akteurinnen aneinander geraten. Ihnen haben wir die Dinge mehrmals erklären müssen, während ihr sie schon mit einem Mal begreift.“

Viele der Akteurinnen bestätigen die Wahrnehmung der Regisseure und meinen, dass auch sie Probleme mit Laurita und Verónica gehabt hätten; nur wenige versuchen, sie zu verteidigen. In der Gruppe ist Unruhe zu spüren; alle wirken angespannt. Schließlich spricht Laura die Regie direkt darauf an, was allen auf der Zunge zu liegen scheint: Die Regie möchte sie doch bitte vorher warnen, wenn sie mit ihrer Arbeit nicht zufrieden sein sollte; sie hätten keine Lust, weitere solcher Überraschungen zu erleben.

Dann versuchen sie, die Probenarbeit wieder aufzunehmen. Doch der Tag ist von Konzentrationsmangel, Verwirrung und Unsicherheit bestimmt – aufmerksames Arbeiten will nicht aufkommen. Ähnlich wie die Atmosphäre nach der Übung des „Wurms“ sind die Akteurinnen zutiefst aufgewühlt und finden nicht zu ihrer geregelten Probendynamik zurück. Sie tuscheln viel, stehen oft zusammen, blicken sich misstrauisch um. Man spürt, dass sie sich ihrer selbst nun stark bewusst sind und ihr Tun und Handeln auf den Proben eine andere Dimension erhält.

Auch in der Konzentration der Regie zeichnen sich die heutigen Vorfälle ab. Das Arbeitsgespräch von Fusté mit den Prophetinnen Gador und Florencia ist besonders zäh. Während ich mit ihnen am Tisch sitze und ihre Diskussion auf Videokamera aufzeichne, wirkt der Regisseur müde und oft gedanklich abwesend. Seine Sätze sind unstrukturiert, er bricht Ideen ab, ohne sie wieder aufzunehmen.

Als Fusté sich für einen kurzen Moment vom Tisch entfernt, um etwas zu holen, dreht sich Gador zu mir um und fragt in einer besorgten und zugleich feindseligen Art: „Sabine, dein Videomaterial, sehen die Regisseure das?“ Sie fixiert mich mit ihrem Blick. Ich bin von dieser Frage überrascht und antworte: „Nein, es ist eigentlich nur für meinen privaten Gebrauch vorgesehen. Das wird niemand sehen, wenn ihr es nicht wollt.“ Gador dreht sich wieder um, ohne ein weiteres Wort zu sagen. Ich habe jedoch das Gefühl, dass es sie ganz und gar nicht überzeugt und es ihr sehr viel lieber wäre, die Kameras und externen Teilnehmer würden für den Rest des Probenprozesses verschwinden.

Mit einem mulmigen Gefühl verlassen wir an diesem Abend die Probenhalle. Es ist Freitag und das Wochenende steht bevor. Was erwartete uns wohl am Montagnachmittag? Während die Akteurinnen sich auf ein Bier mit den beiden entlassenen Akteurinnen treffen, fährt Fusté mit dem Dokumentarfilmteam nach Hause und ich werde von Müller in dessen Wagen mitgenommen. Selbstverständlich gibt es auf dieser Heimfahrt nur ein Gesprächsthema. (15. Probenstag, Fr, 23. März)

So überraschend wie dieser Beschluss des Ausschlusses zweier Akteurinnen aus dem Inszenierungsprozess von IMPERIUM für das Filmteam und mich auch gekommen sein mag, so kann dieser Rauswurf nach der Hälfte des Probenprozesses weder als Ausdruck einer Laune des Regisseurs, noch als Nebeneffekt einer „gerissenen Kupplung“ angesehen werden. Die Entlassung der beiden Akteurinnen ist das Resultat einer sich lang anbahnenden Krise; genannt werden unerfreuliche Situationen und enttäuschende Begegnungen, die Regisseur Müller letztlich dazu bewegt haben, sich – trotz der schon weit fortgeschrittenen Probenarbeit – auf das Risiko einzulassen, zwei neue Schauspielerinnen als Ersatz zu engagieren.

Diese Maßnahme des Rauswurfs als Anlass genommen, soll der Probenprozess von IMPERIUM nachstehend zum einen auf *generelle* Konflikte im Probenalltag untersucht werden. Fragen zur sozialen Interaktion der Künstler sowie zu Hierarchien und Machtpositionen in der Gruppe sind in diesem Zusammenhang zentral. Zum anderen soll die Dynamik von kreativer Zerstörung und Wiederaufbau, die hier am Werke ist, näher betrachtet werden. Der Rauswurf der Akteurinnen ist ein Ereignis, das – ähnlich der „Lehmübung“ – einen tiefgreifenden Wendepunkt im Schaffensprozess der Künstler konstituiert. Es ist ein Schnitt, bei dem Altes zerstört und Neues aufgebaut wird. Diesem Wechselspiel soll nachgegangen werden.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Ob die Maßnahme des Rauswurfes gerechtfertigt ist oder nicht, ist im vorliegenden Kontext belanglos; ebenso die Frage, inwiefern die Regie diese Akteurinnen direkt oder indirekt vor einem möglichen Ausschluss gewarnt hat. Um dies zu beantworten, müsste man eine detektivische Spurensuche des aufgezeichneten Probenmaterials vornehmen, die ich in diesem Kontext als unpassend empfinde und daher unterlasse. Es sei angemerkt, dass bei La Fura dels Baus der Rauswurf von Akteuren eine Ausnahme von der Regel darstellt. Obgleich es – und dies ist der immer wieder neuen Konstellation und dem sich wiederholenden Casting neuer Schauspielerteams für jede *lenguaje furero*-Inszenierung geschuldet – eine hohe Fluktuation unter den für La Fura dels Baus arbeitenden Akteuren und Akteurinnen gibt, so stellt die frühzeitige Beendigung eines Arbeitsverhältnisses eines der letzten Mittel dar, das zur „Rettung“ des Inszenierungsprozesses zum Einsatz kommt. In den beiden hier vorliegenden Fällen ist schon während der

Theaterprobe? Es kriselt überall.

Ein kurzer Blick auf Interviews, Autobiographien, Probendokumente und Inszenierungstagebücher unterschiedlicher Theatermacher verrät, dass Konflikte und Krisen zwischen den Künstlern zum Probenalltag dazugehören. Wohin man blickt: Streitereien und Querelen. Bei Peter Zadek ist die Rede von einer „ungemütlichen Zeit“ und „Intrigenkämpfen“¹⁸⁵, bei Heiner Müller von „Konkurrenzverhalten“¹⁸⁶, „Quälerei“ und ein „gegenseitiges sich verhindern“¹⁸⁷. Der Schauspieler Manfred Wekwerth plaudert aus dem Nähkästchen über Bertolt Brechts aufbrausende, cholerische Anfälle¹⁸⁸. Und bei Luk Perceval endet gar die Utopie eines konstruktiven, kreativen Prozesses mit Freunden „[...] in einem Alptraum verletzender Streitereien, und die einst so enge Freundschaft schlug um in Verschlossenheit, Kälte und Haß“¹⁸⁹ – Theaterprobenarbeit ist selten eine behagliche Zeit; sie ist, wie Susan Letzler Cole bemerkt, ein konstanter „process in crisis.“¹⁹⁰

Diese Krisen mögen als sekundäre Ereignisse des Probenprozesses erscheinen, die lediglich nörgelnde Künstler und gehaltlose Anekdoten in den Fokus bringen. Der aufbäumende Regisseur, der die Schauspieler zum Weinen bringt, der rebellierende Superstar, der immer zu spät kommt, die Assistentin, die den Kaffee über dem Skript verschüttet – bekannte Episoden, die gerne und stets mit Emphase wiederholt werden, auf den ersten Blick allerdings wenig mit dem kreativen Prozess selbst zu tun haben. Ignorierte man jedoch diese Reibungen, die einen nicht zu unterschätzenden Bestandteil des Geschehens ausmachen und viel über die Zusammensetzung der Gruppe aussagen, wäre nur die halbe Wahrheit der Theaterwelt dargestellt. Wie auch Gay McAuley in ihrer Probenprozessstudie von *Toy Symphony* beschreibt:

[N]othing that happens during the rehearsals can be bracketed out as not relevant to the production process that is occurring and, indeed, it is often the exchanges [...] that might be dismissed as peripheral that provide the most fascinating insights into the way the group seems to understand ‘what it is that is going on’, the hierarchies of power and influence that structure the group [...].¹⁹¹

In einer Probenprozessanalyse ist daher die Aufnahme von Krisen und Konflikten – ganz egal, wie banal sie auch wirken mögen – unabwendbar.

Dass die Theaterprobe über weite Strecken eine schwierige Arbeitsphase für die Künstler darstellt, hängt nun weitgehend damit zusammen, dass ihre Basis zwischenmenschlicher Natur ist. „Das Theater ist eine soziale

Endauswahl des Castings zu sehen, dass Regisseur Müller seine Vorbehalte gegenüber diesen Bewerberinnen hat (vgl. Vorbereitungsphase).

¹⁸⁵ Peter Zadek. *My Way*. Rororo: 2000. S.112.

¹⁸⁶ Aus „Gespräch Heiner Müller und Dagmar Manzel am 18.2.90“. In: Dokumentation im Auftrag des Zentrums für Theaterdokumentation und Information Berlin. William Shakespeare/ Heiner Müller Hamlet/ Maschine, Regie: Heiner Müller, Dokumentation: Stephan Suschke. (Abschnitt 5 Notate und Dokumente zur Zeit) Adk, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420.

¹⁸⁷ Aus „Gespräche zu *Hamletmaschine* am 14.2.90 nach der Vormittagsprobe mit Bärbel Bolle, Margit Bendokat, Margarita Broich, Dagmar Manzel, Heiner Müller, Petra Segtop.“ In: Dokumentation im Auftrag des Zentrums für Theaterdokumentation und -information Berlin. William Shakespeare/ Heiner Müller Hamlet/ Maschine, Regie: Heiner Müller, Dokumentation: Stephan Suschke. (Abschnitt 5 Notate und Dokumente zur Zeit). Adk, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420.

¹⁸⁸ *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*. „Politisches Theater und Philosophie der Praxis. Wie Brecht Theater machte. Gespräch mit Manfred Wekwerth.“ In: *Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung*. Gespräch vom 23.11.2005. Siehe: <http://www.linksnet.de/de/artikel/19960> (letzter Eintritt: 1. Mai 2011)

¹⁸⁹ Luk Perceval „Accidenten I – Gesammelte Katastrophen. Eine Einleitung zur Repetitie (Probe/I). Antwerpen, 20. März 1992.“ In: Thomas Irmer (Hg.) *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 27.

¹⁹⁰ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 7.

¹⁹¹ Gay McAuley. *Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2012. S. 213f.

Kunstform, die nur zusammen mit Anderen praktiziert werden kann“, heißt es bei Hajo Kurzenberger.¹⁹² Und da das Theater in der Tat sowohl auf der Inszenierungs- als auch Aufführungsebene stets ein kollektiver Prozess mehrerer involvierter Personen ist, zeigen sich die aufkeimenden Konflikte oft als soziale Phänomene. Es treten Probleme auf, die dem *gemeinschaftlichen* Schaffen entspringen und nur im weiteren Sinne mit der künstlerischen Ebene der Inszenierung im Zusammenhang stehen – eben „reelle Auseinandersetzungen, reelle Konflikte,“ wie Carl Hegemann dies nennt.¹⁹³

Auch im Theaterprobenprozess von IMPERIUM sind viele der auftretenden Konflikte auf die soziale Interaktion zurückzuführen. Die Krisen mögen sich an jeweils sehr konkreten künstlerischen oder organisatorischen Gegenständen entfachen, doch intensivieren sie sich in und durch den menschlichen Umgang der Künstler auf den Proben. Am dritten Tag beispielsweise können sich Regisseur Fusté und die Akteurinnen bei der Verhandlung von Arbeitszeiten nicht einig; zwischen ihnen entfacht ein Streit:

Am Ende des Probenabends, es ist mittlerweile schon kurz vor halb zehn, kommt es zu einer Auseinandersetzung. Die Akteurinnen beschwerten sich, dass die Proben nicht rechtzeitig beendet würden; sie verpassten stets den einzigen Zug nach Barcelona. Fusté kontert gereizt, dass man flexibel sein müsse. Als alternative Lösung schlägt er vor, mittags eine Stunde früher auf die Proben zu kommen. Doch dies wird von den Akteurinnen einstimmig abgelehnt. Sie argumentieren, dass sie weder das Geld hätten, immer auswärts zu essen, noch das Catering auf den Proben ausreichend wäre, um die harte körperliche Arbeit bewerkstelligen zu können. Müller stimmt ihnen zu: „Gut, ab morgen achten wir darauf, dass wir rechtzeitig Schluss machen.“ Daraufhin dreht sich Fusté um und geht gekränkt weg. Es ist eine unangenehme Situation und schlechte Stimmung kommt auf. Heute geht jeder verunsichert und verärgert seiner Wege. (FFTb vom 07.03.)

Früh im Probenprozess kommt es also zu einer Konfrontation zwischen der Regie und den Akteurinnen über die Arbeitsbedingungen auf den Proben, die sich aufgrund des Hin- und Herpendelns, des straffen Stundenplans und des dürftigen Caterings für letztere als inakzeptabel herausstellen. Der Konflikt wird ferner dadurch potenziert, dass Regisseur Müller – anstatt sich mit Fusté zu verbünden – sich auf die Seite der Akteurinnen schlägt. Dies nimmt der Kollege als einen Affront wahr. Sein kühler und kompromissloser Abgang hinterlässt Verwirrung und verwandelt die bis dahin freundschaftliche Arbeitsatmosphäre in eine feindselige Situation.

Auf den ersten Blick kommt Fustés Verhalten der Reaktion eines kleinen Kindes gleich, das seinen Willen nicht durchzusetzen vermag und daher trotzig seinen Freunden die kalte Schulter zeigt. Auf den zweiten Blick zeigt diese eher triviale Episode jedoch, wie sensibel der einzelne auf Widerspruch reagieren kann und wie stark selbst der kleinste Widerstand das Gleichgewicht der Gruppe zu erschüttern vermag. Es handelt sich im vorliegenden Fall nun nicht um eine Auseinandersetzung, die weitreichende Konsequenzen der Probenstruktur nach sich zieht – am nächsten Tag ist dieser Unstimmigkeit beigelegt und die Gruppe arbeitet wie gewohnt weiter. Doch wird in diesem Abschnitt eine Dynamik sichtbar, die bei Konfliktaushandlungen auf den Proben generell eine Rolle spielt: und zwar die Dynamik der Bestimmungsgewalt. Im obigen Beispiel wirkt es ganz so, als sähe sich Regisseur Fusté durch den Zusammenschluss der Gruppe in seiner Machtposition beeinträchtigt, ja in der ihm zustehenden Führerrolle untergraben. Die für den Konflikt

¹⁹² Hajo Kurzenberger. *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. S. 7.

¹⁹³ Carl Hegemann. „Hexer bei der Arbeit. Warum ich lieber auf Proben gehe als in die Vorstellung – Castorf, Schlingensiefel, Pollesch.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 316-329, S. 321.

verantwortliche Frage nach der Start- und Schlusszeit des Probenabends rückt zusehends in den Hintergrund, während die Aushandlung von Autorität, Einfluss und Verfügung die Situation dominiert. Wer hat hier das Sagen? Wer darf bestimmen? Wer hat das Recht, Forderungen zu stellen? In jenem Moment, in dem sich die Gruppe einstimmig gegen Fusté stellt und seinem Vorschlag nicht folgen will, geht es nicht mehr um die Klärung des eigentlichen Problems; vielmehr geht es um die Etablierung von Hierarchien, um die Verteilung von der Bestimmungsmacht – bei der Fusté dieses Mal das Nachsehen hat.

Zu einer weiteren spürbaren Spannung zwischen den Künstlern kommt es an jenem Tag, an dem mehrere Akteurinnen von dem für sie von La Fura dels Baus organisierten Gesundheitscheck¹⁹⁴ unangekündigt fernbleiben; sie unterrichten weder das Ärzteteam noch die Produktion über ihr Fehlen. Dies provoziert sowohl die Regie als auch die Produktionsmanagerin zu einer Predigt über Respekt und Pflichten; sie machen den Akteurinnen unmissverständlich klar, wo sich ihre Grenzen befinden und wann diese überschritten worden sind. Die Situation ist im Tagebuch wie folgt notiert:

Als ich in der Halle ankomme, ist die Stimmung getrübt. Die Regie wirkt sauer. Einige von den Akteurinnen haben am Morgen offensichtlich den Termin zum Sport- und Gesundheitstest mit den Ärzten des olympischen Teams ausfallen lassen, ohne das Produktionsteam über ihr Wegbleiben in Kenntnis zu setzen. Als ich meine Probenutensilien auspacke, kommt Dokumentarfilmer Minetto aufgebracht auf mich zu. Er sei mit seinem gesamten Filmteam vor Ort gewesen, um die ärztlichen Check-ups zu filmen, doch nur vier Schauspielerinnen seien aufgetaucht! Er ist nicht nur wütend auf die Akteurinnen, sondern auch völlig unzufrieden mit der Regie, über deren Führungsstil er sich beschwert. Anstatt ein herrschaftliches Imperium zu erbauen, murrte er, ginge dies schon zu Grunde gehen, bevor es überhaupt entstünde. Er habe keine Lust, bei dem Untergang einer Titanic dabei zu sein.

„Señoritas, por aquí, por favor“ ruft Fusté plötzlich in die Halle. Die Regie und Produktion trotteln die Akteurinnen für eine Krisensitzung über den unerfreulichen Vorfall am Morgen zusammen. Müller spricht in einem ruhigen, aber sehr bestimmten Ton: „Das, was ihr heute gebracht habt, geht nicht. Überhaupt nicht. So wollen und können wir nicht miteinander arbeiten.“ In der Gruppe herrscht betretene Stille. Müller, Fusté und die Produzentin setzen versteinerte Mienen auf. „Es ist unverschämt und respektlos und sehr unprofessionell“ fährt die Produzentin fort und geht die verantwortlichen Akteurinnen direkt an. „Was habt ihr euch nur dabei gedacht? Einfach wegzubleiben und noch nicht einmal anzurufen?“ Darauf haben die Akteurinnen nichts zu erwidern. Sie murmeln ein paar Sätze der Entschuldigung, wissen offensichtlich, dass sie im Unrecht sind und einen Fehler gemacht haben. Nur Verónica versucht sich rauszuwinden; man könne ihnen doch nichts befehlen, dies sei außerdem außerhalb der Probenzeit. Fusté äußert seine tiefe Enttäuschung über diese Haltung und meint, dass dies keine gute kollegiale Zusammenarbeit sei. „Wenn wir so ein Treffen organisieren, dann solltet ihr auch alle daran teilnehmen. Damit wir uns verstehen: Das kommt nicht wieder vor.“ Die Regisseure schauen in die Runde. Die Akteurinnen blicken zurück. Es ist alles gesagt. (FFTb vom 21.03.)

War es im vorausgegangenen Beispiel eine Konfrontation, die sich spontan aus der Situation entwickelte, so ist es im vorliegenden Fall eine *geplante* Krisensitzung, die von der Regie einberufen wird, um den entstandenen Konflikt gemeinsam zu besprechen; er soll aus der Welt geschafft werden, bevor der Probenabend beginnt. Das Problem, dem sich die Gruppe hier gegenüber sieht, ist nicht nur, dass einige Akteurinnen sich dem Gesundheitscheck entzogen haben und La Fura dels Baus somit keine Kontrolle darüber hat, ob diese auch physisch fit sind für eine *lenguaje furero*. Vielmehr besteht die Problematik im eigensinnigen Auftreten einiger Akteurinnen; sie kommen den Instruktionen der Regie nicht nach und widersetzen sich wissentlich den ihnen übertragenen Pflichten. Mit diesem Verhalten, das – über den Probenrahmen von IMPERIUM hinaus – wenig Einsatz zeigt, kreieren sie eine Situation, die der guten Zusammenarbeit auf den Proben schadet. Sie enttäuschen nicht nur ihre Kollegen, sondern werfen, wie Matteo Minetti es auf den Punkt

¹⁹⁴ La Fura dels Baus organisiert einen Gesundheitstest, bei dem die Akteure von Sportärzten komplett durchgecheckt werden. Um sicher zu gehen, dass sie auch den körperlichen Anforderungen der Inszenierung gewachsen sind, kontrolliert man Puls, macht EKGs, nimmt Blutproben, testet die Lungenkapazität etc.

bringt, die Frage nach der Autorität der Regie auf. Müller und Fusté scheinen nicht die notwendige Disziplin etablieren zu können. Auch wenn die meisten von den „Übeltätern“ Reue zeigen und zu verstehen geben, dass dieses Verhalten nicht richtig war, so stellen sie dennoch durch ihr Auftreten den Führungsstil klar in Frage.

Als drittes und letztes Beispiel möchte ich eine Beschreibung anführen, die die vorherrschend aggressive Stimmung auf den Proben in der Endphase des Prozesses treffend widerspiegelt. Wie der folgende Tagebuchauschnitt veranschaulicht, sind die Künstler zu diesem Zeitpunkt völlig übernachtigt und gereizt. Sie können ihre Verärgerung über einander nicht mehr verbergen:

Unentwegt schwirrt Regisseur Müller – mit einem Mikrofon ausgestattet – durch die Halle und versucht, das Treiben zu delegieren. In dieser Hektik gerät er mit seinen Kollegen oft aneinander. Während des ersten Testdurchlaufs des heutigen Tages kommt es zu einem Zusammenstoß. Müller steht in der Mitte der Halle und schreit ins Mikro „Y qué es eso??? Qué es eso???“ Er zeigt mit seinem Finger wortlos auf den Boden, wo sich Markierungen befinden – Markierungen, die dafür da sind, die Pyramiden an die richtige Stelle zu rücken. Die Pyramide ist jedoch weit davon entfernt. Martin Zrost [der Musiker, Anm. S.K.] packt an, steckt seine Zigarette in den Mundwinkel und schiebt die Pyramide in die vorgesehene Position. Ein Techniker ist außer sich, stürmt auf den Regisseur zu und faucht ihn aggressiv an: „Es kann doch nicht sein, dass dieser Mann hier einfach hereinmarschiert und uns die Position der Pyramiden verändert! Wenn ihr [die Regie, Anm. S.K.] es anders haben wollt, dann sagt es uns und wir verschieben sie!“ Er rollt mit den Augen, dreht sich um und geht, ohne auf Müllers Antwort zu warten, davon. Dieser starrt ihm verblüfft hinter her.

Später ist es dann der Regisseur, der wutentbrannt auf den Boden stampft, sich zu seinem Regie-Kollegen umdreht und aufgebracht meint, dass es unfassbar sei, wie sich einige Techniker mehr um die Akteurinnen als um ihre Geräte und Aufgaben kümmern würden. Ebenso verschlechtert sich die Beziehung zwischen dem jungen Regisseur und den beiden Künstlern aus Wien. In einer hitzigen Diskussion über eine Komposition, die dem Regie nicht sonderlich gefällt, geraten Fusté und Zrost derart aneinander, dass der Regisseur sich mitten im Gespräch – völlig überfordert – einfach auf dem Absatz umdreht und den Musiker mit seinen Fragen alleine lässt. Dieser ist darüber so perplex, dass ihm nur noch ein „Fuck your paradise“ entgleitet und er kopfschüttelnd zu seinem Arbeitsplatz zurückkehrt. Die Spannung zwischen den Künstlern ist zum Schneiden. (*FFTb* vom 29.04.)

Der Ausschnitt zeigt deutlich, dass die Umgangsformen umso rauer werden, je mehr sich der straffe Zeitplan als Schatten über die Proben legt und Entscheidungen über die Inszenierung getroffen werden müssen. Mit dem Herannahen vom Ende des Prozesses verschärft sich der Druck auf den Proben und mit ihm die Tonart unter den Künstlern. Die Reibungen hier haben nun – im Gegensatz zu den anderen Beispielen – ihren Ursprung in der künstlerischen Gestaltungsabsicht; es geht weitgehend um ästhetische Korrekturen einzelner Elemente wie Musikkomposition und Aktionsraumkonstellation. Doch enden diese – wie die produktionsorganisatorischen Probleme – ebenfalls in zwischenmenschlichen Konfrontationen. In der Hitze des Gefechts fallen die Masken und das bis dahin relativ beherrschte Miteinander verwandelt sich in Momente höchster Anspannung. In diesem Durcheinander ist im IMPERIUM keine Hierarchie mehr auszumachen: Der delegierende Regisseur schreit seine Befehle, doch anstatt parierende Mitarbeiter erhält er Befehle und patzige Erwidern zurück. Auf kritische Fragen und wohlmeinende Verbesserungsvorschläge wird mit anmaßenden Rückenkehrern geantwortet, die wiederum derbe Schimpfwörter als letztes Ventil heraufbeschwören. Kurzum: Die Nerven liegen blank. Die Kommunikation zwischen den Künstlern ist ungehalten und der Respekt für einander auf ein Minimum reduziert. Die Gruppe muss hier nicht nur mit Inszenierungsproblemen kämpfen, sondern die Künstler beginnen, sich auch einander zu bekämpfen.

Solche Konflikte innerhalb der Gruppe vermögen die Probenarbeit nun in der Tat spannend zu machen und, wie Hegemann dies verkündet, ihr zusätzlich Attraktion zu verleihen. Auch als externe Beobachterin erfahre ich sie als intensive Momente und habe sie noch lange als lebhaftes Erinnerung im Gedächtnis. Sie rütteln die Gruppe auf kuriose Weise auf, machen sie lebendig. Nur schwer ist dieser merkwürdigen Faszination zu entkommen.

Doch diese Krisen können das Gleichgewicht der Gruppe und die Basis einer harmonischen Zusammenarbeit, welche die Künstler von La Fura dels Baus prinzipiell auf den Proben anstreben¹⁹⁵, sowohl für die Dauer des Konflikts als auch noch darüber hinaus gefährlich ins Wanken bringen. Die sozialen Konflikte streuen Unmut, Irritation, Misstrauen und Verunsicherung in der Künstlergemeinschaft, und jedes Mal, wenn es zu einer (die Atmosphäre auf den Proben deutlich verändernde) Krise kommt, verliert die Gruppe ihren Arbeitsrhythmus und fällt aus dem Takt. Insbesondere die Akteurinnen benötigen stets ein wenig Zeit, ihre Stabilität wieder zu erlangen und in eine gelöste Probenarbeit zurückzukehren. Aber auch an den Regisseuren und restlichen Probenteilnehmern gehen solche Zusammenstöße nicht spurlos vorüber; alle wirken durcheinander und angegriffen. Zum Vorfall des Gesundheitschecks steht im Probentagebuch bspw. folgende Beobachtung:

Die schlechte Stimmung in der Gruppe hält an. Selten wurde ein Machtwort so deutlich ausgesprochen. Die Gruppe ist verunsichert. Jeder scheint auf jeden sauer. Akteurinnen sind auf ihre Kolleginnen sauer. Einige Akteurinnen sind auf die Regie sauer. Das Filmteam ist auf die Regie sauer und die Schwänzerinnen. Die Regie ist auf die Akteurinnen sauer. Die Produktion irgendwie auf alle. Ich bin sauer, weil mir eh keiner Bescheid sagt. [...] (FTB vom 21.03.)

Ähnlich wie nach der Diskussion um den Stundenplan oder nach dem Filmverbot des „Wurms“ findet die Gruppe nicht sofort zum geregelten Rhythmus zurück. Sie reitet geradezu auf einer Welle von Verlegenheit, Groll und Enttäuschung, die alle zu verschlingen droht. Sich gemeinsam aus dieser Lage herauszubugieren ist zwar ehrenhaft, aber nicht leicht; und so hallen auch im Probenprozess von IMPERIUM die Zwistigkeiten nach und hemmen nicht nur die zwanglose Interaktion, sondern auch automatisch die künstlerische Produktivität.¹⁹⁶ Die Zeit, in der die Gruppe sich zu sammeln und wieder einen normalen Umgang miteinander herzustellen sucht, ist hinsichtlich der Ergiebigkeit des kollektiven Schaffens eine verlorene Zeit. Die Energien sind in dieser Phase anderweitig verteilt; sie werden hauptsächlich in die soziale Genesung gelenkt.

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu notieren, dass La Fura dels Baus nicht absichtlich mit solch konfrontativen Dynamiken experimentiert. Nicht selten hört man von den auf Proben mutwillig eingeleiteten Konflikten, welche die Gruppe aus der Balance bringen, um so Kreativität und Inspirationen freizusetzen. In einem Interview beispielsweise kommentiert Sabina Dhain (die damalige künstlerische Betriebsdirektorin des Thalia Theaters in Hamburg), dass es „immer irgendetwas geben muss, das einen zwingt, in den Kampf zu gehen.“ Sie führt über den Theaterprozess weiter aus:

¹⁹⁵ Eines der Hauptkriterien, nach denen die Regisseure die Akteurinnen im Casting auswählen, ist ihre Fähigkeit zur Interaktion in der Gruppe, siehe S. 61ff.

¹⁹⁶ Diese Begegnungen unterscheiden sich also klar von jenen Auseinandersetzungen, die die Künstler direkt nach den Improvisationen in den Feedbackrunden erleben. Auch hier kommt es zu scharfer Kritik, doch das Persönliche wird in diesen Situationen beiseite geschoben und es wird sich auf das Wesentliche der Inszenierung konzentriert.

Ich glaube, das geht nur über Reibung. Mit Schwierigkeit kann Gutes errungen werden. Wenn das so flutscht, kommt man nicht zu etwas Außergewöhnlichem, zu etwas, was eins drüber ist. Es muss immer was geben, was überwunden werden muss.[...] Irgendeine Krise gibt es immer. Man muss immer einmal durchs Nadelöhr durch. Wo sich alle wohl fühlen und sich toll finden, das wird dann ganz häufig eine ganz langweilige Aufführung. Der Konflikt, die Auseinandersetzung ist ein ganz wichtiges Mittel, Neues zu schaffen. Wenn es gemütlich wird, wird es meistens fad.¹⁹⁷

In dieser Sichtweise mag sehr viel Wahrheit stecken. Krisen können in der Tat, wie schon oben angedeutet, die Gruppe aufwecken und bisherige Routinen durcheinanderbringen. Im Fall von La Fura dels Baus ist zu beobachten, dass solche *initiierten* Krisen zur Förderung der Kreativität jedoch nicht eingesetzt werden. Obgleich in IMPERIUM kontinuierlich mit aggressiven Energien gespielt wird, so stehen diese Konfrontationen ausschließlich im Zusammenhang mit der Erarbeitung von Inszenierungsfragmenten. Die Auseinandersetzungen sozialer Art stattdessen werden aus den sich auf den Proben spontan ergebenden Begegnungen hervorgerufen und sind meist unvorhersehbar. Sie werden nicht strategisch von der Regie ins Leben gerufen.

Entlassung als letzte Maßnahme

Bei genauerer Betrachtung handelt es sich bei vielen dieser im Probenprozess auftauchenden Konflikte um Krisen von lediglich kurzer Dauer. Die Ausfälle sind Ausdruck momentaner Unzufriedenheit der Künstler und lassen in ihrer Heftigkeit schon kurz nach dem Sturm wieder nach. So schnell wie sie aufbrausen, so schnell sind sie meist auch wieder verfliegen.

Was passiert jedoch, wenn die Konflikte nicht vergessen, sondern aus pragmatischen Gründen von den Künstlern nur für den Augenblick beiseite geschoben werden? Wenn sich die Vorfälle als auffallend negative Ereignisse in ihr Gedächtnis eingraben und unauslöschliche Spuren hinterlassen? Oder die Probleme sich nicht verflüchtigen wollen, sondern während des Prozesses fortbestehen und sich derart zuspitzen, dass sie – im Rahmen der bisher getroffenen Maßnahmen – für die Künstler als aussichtslos und unlösbar gelten? Was, wenn die Probenarbeit letztlich an einen Punkt gerät, an dem es offensichtlich wird, dass eine grundlegende Veränderung herbeigeführt werden muss, will man das gemeinsame Ziel der Aufführung vorantreiben?

Die Entlassung der zwei Akteurinnen im Probenprozess von IMPERIUM ist das Resultat eines solchen Falles, bei dem die vorhandenen Schwierigkeiten sich weder über die Wochen verflüchtigt haben, noch durch die von den Künstlern für gewöhnlich eingesetzten Strategien bewältigt werden konnten. Im Gegenteil. Die Probleme mit den Akteurinnen haben sich im Laufe des Prozesses derart verschärft, dass ein Tiefpunkt in der Zusammenarbeit erreicht und dadurch andere Maßnahmen auf den Proben erforderlich wurden. In der Abwägung der unterschiedlichen Risiken bzw. Vorzüge, welche die jeweilige Akteurinnen-Konstellation mit sich führt, kommen die Regisseure zu dem Entschluss, dass der künstlerische Gewinn höher sein muss, wenn zwei neue, vollständig uneingearbeitete Akteurinnen in die Gruppe aufgenommen werden – von denen sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen, wie sie sich in die Inszenierung integrieren

¹⁹⁷ Interviewgespräch vom 20.01.2009 im Hamburger Thalia Theater mit der Autorin und Thorsten Jost für die German-Israeli Foundation (GIF). Sabina Dhain ist seit August 2012 Direktorin der Theaterakademie Hamburg.

werden –, als mit jenen Akteurinnen weiter zu arbeiten, die der Regie zwar vertraut sind und in die Inszenierung eingearbeitet wurden, die jedoch weder ihrem Anspruch in der Umsetzung der *lenguaje furero* noch in der persönlichen Interaktion auf den Proben genügen. Müller und Fusté suchen nicht mehr nach einer internen Lösung, sondern um dem fortlaufenden Konflikt mit den Akteurinnen endgültig ein Ende zu setzen, greifen sie zu einem der härtesten Mittel und kündigen ihnen. Wie eine nicht funktionierende Leinwand ausgetauscht oder ein nicht passendes Kostüm gewechselt wird, so beseitigen sie auch die Quelle des Schauspielerproblems aus dem Probenprozess.

Die Entscheidungsmacht der Regie

Der Rauswurf der beiden Akteurinnen ist ein äußerst einschneidendes Ereignis von IMPERIUM, welches deutlich demonstriert, wie stark das Gefälle zwischen den einzelnen Probenteilnehmern im Inszenierungsprozess ist. La Fura dels Baus arbeitet nicht als ein demokratisch organisiertes Ensemble, bei dem alle Teilnehmer gleiche Rechte haben und vor einem Rauswurf immun sind – wie dies bspw. in der Schaubühne am Lehniner Platz unter Peter Stein der Fall war

It is absolutely clear, however, that if you work in theatre you must accept all different positions, take them together and make something out of them. This I did for twenty years. Always working in one place, with the same group of actors. I couldn't kick anybody out because there was voting, and no ensemble kicks out a colleague. They are afraid that it will hit them the next time.¹⁹⁸

Selbst wenn der Rauswurf, wie Stein hier anklingen lässt, einzig aus Angst davor, einen Konflikt zu erzeugen, nicht vollzogen wurde, so ist doch klar, dass eine aktive Kündigung von Schauspielern in diesem Rahmen nicht akzeptabel war. Die gesamte Gruppe hatte das Recht auf Mitbestimmung. Bei La Fura dels Baus hingegen ist von Anfang an eine Hierarchie unter den teilnehmenden Künstlern etabliert, die ein solch kollektives Entscheidungsprivilegium ausschließt; die Machtverhältnisse sind klar verteilt: Während die Regie an der Spitze steht, sind die Akteurinnen ihr als Zuarbeiterinnen untergeordnet.¹⁹⁹ Dies bedeutet nicht, dass letztere keinerlei Mitspracherecht haben – sowohl das Beispiel des Filmverbots während der Lehmbühnung als auch die Diskussion über die Arbeitszeiten zeigen, dass die Akteurinnen an der Gestaltung des Probenverlaufs beteiligt sind. Ebenso ist es für sie möglich, den Regisseuren Kritik entgegenzubringen und durch offene Konfrontation bestimmte Zustände zu ihren Gunsten auf den Proben zu korrigieren (oder, wie in der obigen Beschreibung der letzten Probentage deutlich wird, impulsives Kontra zu geben). Mit anderen Worten: Auf den Proben von IMPERIUM wird kein absolutes Imperium errichtet. Eine gewisse Einflussnahme wird auch den Akteurinnen zugestanden. Doch das ändert nichts daran, dass es stets im

¹⁹⁸ Peter Stein zitiert in: „Peter Stein in conversation with Peter Lichtenfels at the Royal Exchange Theatre, Manchester, 25 August 1994.“ In: Maria M. Delgado, Paul Heritage (Hrsg.). *In Contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester und New York: Manchester University Press, 1996. S. 239-259, S. 248.

¹⁹⁹ Dies unterscheidet sich von den Anfängen der Gruppe, in denen die zehn Mitglieder von La Fura dels Baus als ein Künstlerkollektiv auf demokratischer Basis zusammengearbeitet haben, vgl. hierzu u. a. Merce Saumell. „La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century.“ In: Delgado, Maria M., David George und Lourdes Orozco. *Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity, and Performance. A special Issue of Contemporary Theatre Review*. Vol. 17, Issue 3. Oxford und New York: Routledge, August 2007. S. 335-345. Und Merce Saumell. „Creacio escenografica col.lectiva: Aproximacio al concepto d'espai escenic en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana.“ In: *Estudis Escenics: Quaderns de l'Institut del teatre de la Diputacio de Barcelona (EEsc)* (1990) (31): 67-94.

Zuständigkeitsbereich der Regisseure liegt, das finale Machtwort zu sprechen. Und diesem ist nichts entgegenzusetzen.

Was letztendlich schon in den Ausführungen zu den unterschiedlichen Probenverfahren zur Sprache kam²⁰⁰, zeigt sich also auch in der vorliegenden Diskussion um die Handhabung der Konfliktkultur: Stets wird auf den Proben ein Spielraum gelassen, der Auseinandersetzungen und kritisches Feedback zwischen den verschiedenen Künstler zulässt. Dieser Spielraum ist jedoch begrenzt und sehr wohl definiert. Sobald sich ein Konflikt offenbart, der für die Regie nebensächlich ist, wird er jäh abgewendet und mit Bestimmtheit zu einem Ende gebracht. Ein ähnlich unbeirrtes Handeln gilt für wichtige Entscheidungen. Den Großteil der bedeutenden Beschlüsse für IMPERIUM fasst die Regie im Alleingang, ohne die Probengemeinschaft um vorherige Erlaubnis oder Unterstützung zu bitten. In dieser Hinsicht ist der Regisseur auch in diesem Fall allmächtig: „Er darf, wie Boris Groys es einmal als eine wichtige Bestimmung des Künstlers formuliert hat, etwas machen, einfach weil er es will“²⁰¹ – sei es, eine kleine Szene zu streichen oder eben zwei Akteurinnen nach der Hälfte der Probenzeit zu kündigen.

Es lässt sich nun deutlich wahrnehmen, dass diese Entlassung schlagartig die Atmosphäre auf den Proben verändert. Ganz besonders am Tag ihrer Verkündung ist die Stimmung unter den Künstlern mehr als getrübt. Die verbleibenden Akteurinnen wirken eingeschüchtert, ja geradezu verängstigt. Dieser Radikalschlag, der so unerwartet und plötzlich kommt, injiziert offensichtlich Misstrauen innerhalb der Akteurinnengruppe, und die Furcht, dass es sie als nächstes treffen könnte, macht sich in den darauffolgenden Tagen in ihren Interaktionen mit der Regie und den restlichen Probenteilnehmern bemerkbar. Sie fragen nicht nur sehr viel öfter bei den Regisseuren nach, ob sie die Improvisationen richtig und explizit im Sinne der *lenguaje furero* ausführen, sondern sie beginnen auch, kritisch die Präsenz der externen Beobachter zu beäugen. Waren das Filmteam und ich bisher ein (mehr oder weniger beliebtes und) geduldetes Element, das Zugang zu weitgehend allen Bereichen ihrer Probenaktivitäten hatte, so lässt sich jetzt beobachten, dass die Akteurinnen generell zurückhaltender reagieren und sehr viel mehr darüber informiert werden wollen, inwiefern wir mit der Regie zusammenarbeiten und unsere Materialien teilen. Wir werden nicht mehr als neutrale Mitglieder betrachtet, sondern als potenzielle Spitzel der Regie. Auch wenn die hier gebrauchte Bezeichnung möglicherweise etwas überzogen wirkt, so ist doch sicher zu behaupten, dass die vertrauensvolle Basis, die über die Wochen hinweg aufgebaut wurde, mit einem Mal ist gestört; die Sicherheit und Freiheit, in der sich die Teilnehmer bewegt haben, sind ab dem Zeitpunkt des Rauswurfs genommen. Anschaulich wird jeder in seine Position verwiesen. Auch wenn diese von der Regie hervorgerufene Verletzung des Vertrauens sich in den folgenden Wochen des Probenprozesses wieder legt, so ist zumindest eins klar: Die Maßnahme der Kündigung rekonstituiert die etablierte Rangordnung im Inszenierungsprozess auf demonstrative Weise. Mit

²⁰⁰ Vgl. u. a. den Abschnitt zur Improvisation, S. 81ff.

²⁰¹ Carl Hegemann. „Hexer bei der Arbeit. Warum ich lieber auf Proben gehe als in die Vorstellung – Castorf, Schlingensiefel, Pollesch.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 316-329, S. 321. Natürlich ist es auch den Akteurinnen möglich, aus diesem Arbeitsverhältnis selbstbestimmend auszutreten und das Projekt frühzeitig zu verlassen. Wie dies allerdings rechtlich geregelt ist und inwiefern ein frühzeitiges Ausscheiden aus dem Projekt sich (insbesondere finanziell) nachteilig für die Akteurinnen auswirkt, entzieht sich meiner Kenntnis.

ihr zeigen die Regisseure ihre Krallen und räumen auch dem letzten Skeptiker den Zweifel aus, wer in IMPERIUM die Entscheidungen trifft.

Zerstörung und (Wieder-)Aufbau: die belebende künstlerische Dynamik

Der Rauswurf der Akteurinnen kann in der Tat als ein enthüllender Akt angesehen werden, der die operierenden Machtstrukturen der Gruppe von IMPERIUM ungeniert offenlegt; er begründet fraglos die Festschreibung der Autorität der Regie. Auf der künstlerischen Ebene eröffnet diese Maßnahme jedoch ganz andere Perspektiven. Im Kontext des kreativen Prozesses ist eine solch radikale Umgestaltung auch ein praktikabler Schritt, die Entwicklung der Inszenierung voranzutreiben. Durch die Zerstörung von Altem, kann Platz für Neues geschaffen werden.

„Jeder Regisseur arbeitet gemäß seinem Naturell daran, die produktivste Situation für das jeweilige Ensemble zu schaffen“, so John von Düffel.²⁰² Auch die Regisseure von La Fura dels Baus suchen nach Wegen und Methoden, die Probenarbeit von IMPERIUM zu forcieren und eine Arbeitsatmosphäre zu kreieren, in der die Gruppe konstruktiv an der Inszenierung arbeitet und – ohne große Hindernisse – gemeinsam vorankommt. Dies impliziert ausgearbeitete Probenpläne, parallellaufende Aktivitäten, Zeit für Feedback in der Gruppe, eingeplante Erholungspausen etc. Sie setzen einen Rhythmus und ein Tempo auf den Proben an, von denen sie glauben, wenn auch nicht ideal, so doch ausreichend für ihre Ansprüche zu sein. Zu Beginn der Probenphase meint Fusté daher noch motiviert und voller Zuversicht: „Im Allgemeinen läuft doch alles sehr gut. Mir gefällt es, wie die Akteurinnen das Spiel aufnehmen und in unsere Philosophie eintauchen. [...] Ich habe den Eindruck, dass wir unsere Ziele soweit erreichen.“ Und wenige Tage später betont er nochmals, wie gut die Zusammenarbeit auf den Proben läuft: „Die Akteurinnen machen alles, was wir von ihnen verlangen; wir kommen gut voran!“ Die Regie ist zu diesem Zeitpunkt überzeugt, dass das IMPERIUM Fortschritte macht.

Zur Hälfte des Probenprozesses verändert sich die Lage. Man kann beobachten, dass Müller und Fusté sich immer öfter über Stagnation, Verzögerungen und unnötige Wiederholungen beschweren. Von der anfänglichen Begeisterung und ihrem festen Vertrauen auf eine positive Entwicklung ist nicht mehr viel zu spüren. Für die Regie ist ein Stadium erreicht, in dem weder die künstlerische Entwicklung ihren Inszenierungsansprüchen entspricht, noch das soziale Arbeitsumfeld auf den Proben intakt ist. An einem Punkt spitzt sich die Situation für sie derart zu, dass eine radikale Veränderung her muss, um die Inszenierung wieder in die Bahn zu lenken und eine konstruktive Zusammenarbeit auf den Proben herzustellen. Um es mit den Worten der britischen Theaterregisseurin Phyllida Lloyd auszudrücken: „[As a director] you rely on your instincts as to when to consolidate by leaving your sails as they are, when to put up more sail, when to reef them in.“²⁰³ La Fura dels Baus beschließt, das Segel einzuziehen.

Die Eliminierung zweier Akteurinnen ist ein besonders drastischer Schnitt, da es sich in diesem Fall nicht um Szenen, Objekte oder Videosequenzen des IMPERIUMs handelt, sondern um Personen. Von einem rein

²⁰² John von Düffel. „Michael Thalheimer – Das Bauchsystem.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 51-70, S. 54.

²⁰³ Phyllida Lloyd zitiert in: Sally Mackey (Hg.). *Practical Theatre: A Post-16 Approach*. Cheltenham: Stanley Thornes, 1997. S. 75.

künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, bleibt die Regie allerdings ihrem Vorgehen von Selektion und Substitution treu und modifiziert die Inszenierung, wann immer die Regie es für nötig hält. Der kreative Prozess von IMPERIUM birgt etliche Situationen, in denen zentrale Fragmente gekürzt, komplett neu inszeniert oder stark verändert werden. Das beginnt mit der Auflösung der Wunschkonstellation im Casting (wir erinnern uns, dass die Regie sich von ihrer Favoritin trennt!) und endet mit der Streichung der kompletten Geburtsszene am letzten Tag des Probenprozesses. In diesen kreativen Verdichtungsprozess reiht sich auch die Beseitigung von Schauspielern ein; sie stellt lediglich einen weiteren Schritt dar, die Inszenierung zu verbessern. „[D]on’t be afraid to make changes,“ heißt es bei Elaine Novak. „If an actor is not working up to your expectations [...], dismiss the person. Don’t think about hurt feelings – you must do what is best for the play!“²⁰⁴ La Fura dels Baus handelt nach diesem Credo und führt den extremen Wechsel herbei. Die Regie entfernt die beiden Akteurinnen genau wie andere, nicht passende Elemente aus der Inszenierung. Es werden hier sehr wohl Gefühle verletzt, doch auf der Basis der Zuversicht, für die neunte *lenguaje furero*-Produktion ein besseres Klima zu schaffen und für das gesamte Team die bestmögliche Probensituation herauszuholen.

Mit der Entlassung folgt La Fura dels Baus, so möchte ich behaupten, einer Dynamik von kreativer Zerstörung und Wiederaufbau. Die Regisseure zerstören das vertraute und festgefahrene Gefüge der Gruppe, indem sich von den Fesseln mit zentralen Gruppenmitgliedern befreit wird. Die Nähe, Intimität und eingespielte Dynamik sowie die von den entlassenen Akteurinnen geleisteten künstlerischen Beiträge zur Inszenierung gehen dabei verloren. Die Konstellation der Gruppe verändert sich und mit ihr der Kern der Inszenierung. Weder die Aktivistin noch die Hedonistin kann in genau derselben Spielform wiedergeboren werden. Dieses IMPERIUM ist mit dem Ausscheiden der beiden Akteurinnen zerstört.

Doch es bleibt hier nicht allein bei dem Aufbruch und der Zerstörung alter Konstellationen. Mit dem destruktiven Akt des Ausschlusses kreiert die Regie zugleich Raum für Neues und die Möglichkeit eines Wiederaufbaus von IMPERIUM unter anderen Vorzeichen. Die Aufnahme von zwei neuen Mitgliedern in das Team – Diana und Marta, die ihrerseits wieder neue Impulse, Interaktionen und Rhythmen zum kreativen Prozess der Inszenierung beitragen – bringt, selbst wenn alle anderen, in diesen Wechsel gesetzten Hoffnungen platzen sollten, neue Energien in die Zusammenarbeit. Das Risiko, dass diese neue Konstellation sich als noch schwieriger herausstellt als die vorhergehende, ist zwar präsent, doch um die gegenwärtige Situation zu verändern, ist es notwendig, sich auf Neues einzulassen. „You sometimes have to destroy in order to create“²⁰⁵, heißt es bei Sally Mackey in Bezug auf Theaterprobenprozesse und diesem Kanon folgend ist die Kündigung für die (verbleibenden) Künstler ein befreiender Schlag. La Fura dels Baus nimmt einen zweiten Neuanfang des Probenprozesses in Angriff. In der Maßnahme der Entlassung lässt sich daher eine Spannung zwischen Zerstörung und Neukonstruktion finden – es ist ein Akt kreativer Zerstörung.

²⁰⁴ Elaine Adams Novak. *Staging Shakespearean Theatre: The essential guide to Selecting, Interpreting, Producing and Directing Shakespeare*. Betterway Books: Amazon Digital, 2011.

²⁰⁵ Sally Mackey (Hg.). *Practical Theatre: A Post-16 Approach*. Cheltenham: Stanley Thornes, 1997. S. 75.

Probenimpression III: Ein neuer alter Anfang

Die beiden neuen Akteurinnen Marta und Diana sind schon eine Stunde vor offiziellem Probenbeginn vor Ort, um mit den Regisseuren die wichtigsten Punkte durchzugehen. Sie sind mit Mikrofonen des Dokumentarfilmteams ausgestattet, und die Kameras sind auf sie gerichtet. Ich begrüße sie und setze mich – zunächst einmal ohne Kamera oder Tagebuch – in ihre Nähe und höre der Besprechung zu. Wie am ersten Probenstag erklärt die Regie auch heute wieder den Aufbau der Inszenierung. Die Akteurinnen saugen die Informationen auf. Doch ihre innere Anspannung ist spürbar; sie wirken nervös. Auf Müllers Frage, ob alles in Ordnung sei, entsteht eine kurze Pause. Ein zaghaftes „bueno“ und ein langer Seufzer sind zu hören. „Ein bisschen Angst ist verständlich. Das wird schon... Ihr müsst lediglich die dunklen Energien klar bekommen.“ Der Regisseur lächelt sie aufmunternd an. Marta und Diana lachen verhalten.

Nach und nach finden sich auch die anderen Akteurinnen auf den Proben ein. Bei ihrer Ankunft umarmen sie nicht nur die beiden Neuankömmlinge, sondern gehen auch zu den Regisseuren und begrüßen sie. Mit einem verschmitzten Grinsen ruft Fusté ein „Herzlich Willkommen nach dem Sturm!“ in die Halle.

Die Regie zitiert die Gruppe sogleich herbei und erfasst den aktuellen Stand. Nicht nur müssten zwei Akteurinnen vollständig neu eingearbeitet werden, sondern aufgrund eines krankheitsbedingten längeren Ausfalls seien heute letztlich drei Akteurinnen mit einem großen Defizit auf den Proben anwesend. Die Regie erklärt, was der Gruppe angesichts dieser Situation bevorsteht:

„Die Woche ist recht vollgepackt: Der Musiker wird am Mittwoch ankommen. Für diesen Tag müssen wir more or less einen vollständigen Durchlauf der Inszenierung machen und werden daher die zwei folgenden Tage dafür nutzen, die Lücken zu füllen. Montse hat viele der Improvisationen nicht mitgemacht; sie kennt auch die neue Struktur noch nicht. Und Diana und Marta haben überhaupt keine Ahnung... Dann haben wir auch noch die konservativen Prophetinnen, deren Szene komplett geändert wurde. Jetzt sind sie nicht mehr die „bösen Hexen“, sondern Mutter Teresa aus Kalkutta. Auch sie müssen sich also neu orientieren. Darüber hinaus sind die fertigen „sembradoras“ [typische furero-Fahrgeräte, Anm. S.K., siehe auch Abb. 13] angekommen, so dass ein neues Spielelement auf den Proben eingeführt werden muss. Ach, und noch eine Neuerung: Wir tauschen die Prophetinnen aus. Valeria übernimmt den Part der Aktivistin. Lola wird die Hedonistin spielen.“ Die Akteurinnen schauen sich überrascht an. Es geht ein Raunen durch die Runde.

Große Teile der bisherigen Probenarbeit sind mit einem Mal auf den Kopf gestellt und es erweckt ganz den Anschein, als müsse La Fura dels Baus mit IMPERIUM bei Null anfangen. Gleichzeitig wird klar, dass der kontinuierlich vorangeschrittene Probenprozess nicht gänzlich von vorne beginnen kann, sondern seinen Rhythmus der vergangenen Wochen fortsetzen und den Probenplan einhalten muss. Der Zwischenfall der Entlassung bringt die restlichen künstlerischen Prozesse – wie Kostümdesign, Bühnengewürfe, Musikkomposition etc. – nicht zum Stillstand. Im Gegenteil: Damit der kollektive Prozess wie geplant von statten gehen kann, liegt es nun an den Akteurinnen und der Regie, die Erarbeitung der gesamten Inszenierung unter den erschwerten Bedingungen aufzunehmen und die sich vor ihnen auftürmenden Aufgaben in kürzester Zeit zu bewerkstelligen. Sie müssen die verlorene Zeit aufholen.

Das Arbeitspensum auf den Proben wird entsprechend angezogen, und der Druck, mit der Inszenierung voranzukommen, deutlich spürbar. Eile und Pragmatismus prägen diesen „ersten“ Probenstag. Die Regisseure klatschen oft und vehement in die Hände, verkürzen Diskussionsrunden, hetzen durch die einzelnen Szenen des IMPERIUMs. Immer wieder lassen sich die Worte „Hurry up, señoritas!“ in der Probenhalle vernehmen.

Die Künstler setzen zielstrebig Hand an und ziehen den Probenplan durch. Als Auftakt beginnen sie dort, wo die Arbeit am notwendigsten ist: Dies ist zum einen für die Neuankömmlinge das Training auf den Stelzen, zum anderen die Einarbeitung von Valeria und Lola in die Rollen der Prophetinnen.

Auch wenn als eine Art Anerkennung gedacht²⁰⁶, so stellt diese Neubesetzung der Prophetinnen eine große Herausforderung dar. Nicht nur müssen sich Lola und Valeria zusätzlich zu den anderen Aktionen in eine

²⁰⁶ Indem die Regie die Rolle der „Hedonistin“ und „Aktivistin“ zwei Akteurinnen überträgt, die seit Beginn des Probenprozesses dabei sind – und nicht den beiden neu hinzugekommenen Schauspielerinnen – belohnen (so die Regie) sie jene Akteurinnen, die sich im Probenprozess bewährt haben. Letztere erhalten durch diese Rollenzuteilung mehr Präsenz. Mit diesem Verfahren handeln die Regisseure ganz im Einklang mit dem schon im Casting eingeschlagenen Vorgehen, das Team nach einer strategischen Konstellation – dem Schachspiel – auszurichten. Letztlich steigen die Akteurinnen mit dieser Neubesetzung in der Gruppenhierarchie auf; sie werden gewissermaßen „befördert“.

Rolle einfinden, für deren Erarbeitung bis zum Premierendatum nur noch die Hälfte der ursprünglichen Probenzeit bleibt, darüber hinaus übernehmen sie Rollen, die sehr spezifisch auf ihre Vorgängerinnen zugeschnitten wurden und daher eng von diesen individuellen Charakteren abhängig sind. Als es heute zur Übergabe der Rollen kommt, ist sich die Regie über dieses Problem bewusst: „Was uns an Laurita gefallen hat, lag mehr in ihrer Person selbst als in der Rolle der Hedonistin. Ihre Naivität, ihre Verspieltheit, wie sie uns die Lust am Spiel übermitteln konnte. Du musst hier deinen eigenen Weg finden, Lola. [...] Und für dich Valeria... Nun, bei Verónica hat das Kostüm der Aktivistin funktioniert. Bei dir sehe ich es nicht mehr. Hier müssen wir was machen.“ In beiden Fällen ist klar, dass die Rollen der Prophetinnen mit den individuellen Akteurinnen gewachsen sind. Sie sind aus dem künstlerischen Prozess entstanden und haben sich stark an den Personen orientiert. Diese spezifische Inszenierungsweise bringt für die Künstler bei der Umbesetzung viele neue Aufgaben für die Probenarbeit mit sich. Lola und Valeria müssen sich sowohl an den alten Inszenierungsweisen ihrer Kolleginnen ausrichten als auch ihre eigenen Interpretationen finden – ein herausforderndes Wechselspiel.

Im weiteren Verlauf des Tages arbeitet die Künstlergruppe die Inszenierung chronologisch durch. Einem Trockendurchgang ähnlich geht es in dieser Arbeitsphase nicht um Details, sondern darum, den neuhinzugekommenen Akteurinnen einen Gesamtüberblick zu verschaffen. Die Künstler klären lediglich die Reihenfolge der Szenen, deuten viele der Handlungen skizzenhaft an, belassen es bei einem flüchtigen, emotionslosen Spiel. Es ist zu beobachten, dass die Regie hierbei alle anwesenden Probenteilnehmer offensiv in die Arbeit einspannt und die bisher strikte Rollen- und Aufgabenverteilung auflöst: Die Regie übernimmt bspw. Funktionen der Produktion und der Techniker (Fusté lenkt die sembradoras durch den Raum);



(Abb. 13: Der Regisseur und die sembradora, Probenaufnahme S.K.)

Tontechniker Lucas von micromega verteilt in der ersten Szene die Bomben; die Produktion hilft aus, wo Hilfe benötigt wird; ich werde gebeten, meine reine Beobachterposition zu verlassen und den Akteurinnen bei Fragen zur Verfügung zu stehen; und die Akteurinnen übernehmen die Rolle der Regie. Sie teilen ihr Wissen den neuen Kolleginnen mit, zeigen ihnen Tricks, wie bestimmte Aktionen – bspw. das Aufstehen auf Stelzen – am einfachsten zu bewältigen sind und erklären immer wieder im Detail den Kontext der Inszenierung. Die beiden neuen Akteurinnen hören und schauen ihnen aufmerksam zu und machen nach, was ihre Kolleginnen demonstrieren. Es entsteht ein dynamischer Prozess von Erklären, Demonstrieren, Nachahmen und Ausprobieren.

Die Erwartungen und der Druck waren für diesen Tag groß. Doch am Ende scheint die Gruppe zufrieden. Zum Schluss klatschen die Künstler stürmisch Beifall und fallen sich in die Arme. (16. Probentag, Mo, 26. März)

Die Proben der *lenguaje furero* und das abwesende/ imaginäre Publikum

Die Gruppe macht einen Gesamtdurchgang der Inszenierung. Es sind mehrere externe Personen in der Halle anwesend: Frau und Freunde des Musikers, das vollständige Produktionsteam, Müllers Freundin. In der ersten Szene suchen die Akteurinnen verzweifelt nach Anspielpartnern, doch die Gäste halten sich die meiste Zeit am Rand der Halle auf und beobachten das Geschehen aus sicherer Entfernung. Während der Szene der „Strohfrauen“ stellt sich jedoch eine Besucherin den Akteurinnen Lola und Montse provokativ in den Weg; sie lässt sie nicht vorbei, sondern testet aus, was passiert, wenn die Akteurinnen auf ungeahnte Hindernisse stoßen. In der vorletzten Szene der „Hetzjagd“ wiederholt sie diese direkte Interaktion noch einmal und spielt einige Akteurinnen erneut an. Letztere scheinen überrascht, doch dankbar für den Input. Sie interagieren und nehmen das Spiel mit ihr auf.

Angesichts der zukünftigen Zuschauermasse des IMPERIUMS wirkt die Partizipation jedoch wie ein Tropfen auf heißem Stein. Jetzt ist die Halle weitgehend leer und übersichtlich. Die Akteurinnen können sich problemlos sehen und ihren Bewegungen durch den Raum folgen. Später bei den Aufführungen sind die Spielstätten mit bis zu tausend Zuschauern gefüllt. (20. Probenstag, Fr, 30.03.)

Dieses kurze Kommentar verweist auf ein zentrales Dilemma im Inszenierungsverfahren der *lenguaje furero*: Das Publikum, welches im Aufführungsmoment eine signifikante Rolle spielt, ist während des Probenprozesses abwesend; die Probenrealität sieht für die Künstler somit ganz anders aus als die Aufführungsrealität.

Nicht nur macht sich diese Absenz des Publikums an jenem Tag des Gesamtdurchlaufs deutlich bemerkbar – indem der Versuch einer einzelnen Person, „Zuschauer zu spielen,“ das Problem noch klarer vor Augen führt –, sondern diese Thematik zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Probenphase. Schon im Castingprozess meint Regisseur Müller an das Dokumentarteam gerichtet „Das größte Problem, das wir mit der *lenguaje furero* haben, ist das Fehlen des Publikums während der Proben [...]. Die Akteurinnen werden mit den unterschiedlichsten Zuschauern konfrontiert, die sie handhaben müssen. Die ganze Arbeit ist auf den Zuschauer zugeschnitten. Der ist jedoch nicht hier.“

Eine Inszenierung, die in ihrer zentralen Struktur das Publikum stark mit einbezieht und einen Großteil ihres Rhythmus' von diesem abhängig macht, stellt eine enorme Herausforderung für die Künstler in ihrem kreativen Prozess dar: Sie sind nicht nur mit einem Inszenierungselement konfrontiert, das in sich unstet und nicht vollends zu dominieren ist, vielmehr proben sie mit etwas, was über weite Teile des Probenprozesses nur imaginativ vorhanden sein kann. Bis auf die öffentlichen Generalproben am Ende des Probenprozesses – von denen La Fura dels Baus zwei durchführt und bis zu dreihundert Zuschauer lädt²⁰⁷ – sehen sich Regie und Akteurinnen immer wieder der Schwierigkeit gegenüber, Aktionen zu vollziehen, die eigentlich ein tausendköpfiges Publikum implizieren, aber zunächst de facto in einer leeren Halle stattfinden. Das Publikum ist – wenn überhaupt – lediglich als imaginäres Element anwesend.

Auf diesen Umstand der abwesenden Anwesenheit bzw. anwesenden Abwesenheit des Publikums während des Probenprozesses sowie die Tatsache, dass dieser Zuschauer ein schwer zu manipulierendes, nicht vollends verfügbares Inszenierungselement darstellt, das die Künstler herausfordert, spezifische Vorkehrungen auf den Proben zu treffen, soll nachstehend näher eingegangen werden. Folgende Fragen sind

²⁰⁷ Vgl. Abschnitt über die öffentliche Probe, S. 179ff.

hierbei leitend: Welche Rolle spielt das Publikum im kreativen Prozess einer *lenguaje furero*? Wie organisiert sich die Probenarbeit um seine Absenz? Auf welche konkreten Probleme und Herausforderungen stoßen die Akteurinnen und Regisseure? Und mit welchen Verfahren begegnen sie ihnen in ihrem Arbeitsprozess?

Der omnipräsente Zuschauer

Betrachtet man den Probenprozess von IMPERIUM in seiner Gesamtheit, spielt das Publikum in quasi allen Überlegungen der Künstler eine Rolle. Es ist stets als ein Gegenüber in den künstlerischen Auseinandersetzungen präsent, das es in den Arbeitsprozess gedanklich zu integrieren gilt. Ein kurzer Überblick von Aussagen der Künstler legt davon Zeugnis ab:

Es kommt darauf an, wo das Publikum sich befindet. / Das Wichtige ist, die Bombe dort zu werfen, wo sich viele Zuschauer aufhalten. / Wenn ich als Akteurin sehe, dass sich das Publikum auf eine Seite der Halle bewegt hat, folge ich ihm und werfe dort die Bombe. / Wir versuchen an dieser Stelle, dass der Zuschauer mit seiner Angst und seinem Überlebensinstinkt [...] in Verbindung tritt. / Das erste, was wir generieren wollen, wenn das Publikum eintritt, ist eine Terroratmosphäre durch Licht und Ton. / Das Publikum ist im Aktionsraum und wartet mit verschränkten Armen auf euch. / Wir werden ein Spiel inszenieren, was witzig ist und bei dem das Publikum sich amüsiert. / Als Müller gemeint hat, dass ihm eine Aktion gefallen würde, bei der das Publikum lachen könnte, habe ich mir mehrere Sachen ausgedacht. / Meiner Erfahrung nach existiert das erste und zweite Energielevel nicht, wenn man sich in Mitten des Publikums befindet. / Das ist es, was wir dem Publikum vermitteln müssen. / Was wir hier wollen, ist, dass das Publikum sich mit euch identifiziert. / Das Publikum muss euch anschauen und denken, dass ihr verdammt gut aussieht... u.v.m.

Sowohl bei den Regisseuren als auch Akteurinnen findet eine Abgleichung ihrer Inszenierungsideen mit einem zukünftig anwesenden Publikum statt. Die Künstler verhandeln das Publikum als ein Gegenüber, in dessen Gedankenwelt sie sich spielerisch hineinversetzen und dessen Reaktionen sie vorhersehen können.

Insbesondere die Regisseure imaginieren das Publikum in der Situation der Aufführung stets mit und denken darüber nach, wie es die einzelnen Aktionen wahrnehmen und welche Gedankenstränge es ihrer Meinung nach verfolgen wird: „Wenn der Textbeitrag in der zweiten Szene der Prophetinnen zu lang ist,“ so heißt es bspw. in einem Kommentar Fustés, „werden wir damit Probleme haben, dass das Publikum uns nicht mehr folgen wird. Das Publikum interessiert es nicht sonderlich, mentale Verknüpfungen herzustellen.“ An anderer Stelle versetzt sich die Regie in die Köpfe der Zuschauer, wenn diese zum ersten Mal in die Halle treten und auf die inszenierten Licht- und Toneffekte stoßen:

Wenn die Zuschauer reinkommen, werden sie denken: „Was um Himmels Willen wird in dieser Aufführung passieren?“ Das erste, was wir versuchen, ist beim Publikum mit Lichteffekten Schwindel zu erzeugen. Wir setzen hier ein Spotlicht ein, dort ein Spotlicht, dann kommt atmosphärische Musik hinzu, so dass die Zuschauer sich denken werden: „Ah, hier passiert was!“ Aber nein, auf einmal geht das Licht wieder aus und an anderer Stelle geht es wieder an. Bis es sich langsam einpendelt. (FFTb vom 06.03.)

Wieder in einem anderen Zusammenhang denken Müller und Fusté die Bewegungen mit, die das Publikum zum Ende der Aufführung erkennen und zu denen es sich in Relation setzen wird: „Wir inszenieren ein Ende, bei dem alles in der Mitte auf der Spitze der Pyramide zusammenläuft. Die Idee ist es, von ganz außen nach innen zu gehen, immer weiter und weiter, bis das Publikum sieht, was wir vorhaben, und sich denkt: „Ah krass, von den Schauspielerinnen ist keine mehr hier. Sie ziehen so lange Kreise, bis sie uns vollständig eingeschlossen haben.““

Und nicht nur versetzen sich die Regisseure in die *Gedanken* der Zuschauer, sondern sie nehmen auch deren *Bewegungen* durch den Raum als Reaktionen auf die Aktionen der Akteurinnen in ihren künstlerischen Prozess auf. Der am ersten Probenstag von der Regie dargestellte Aufführungsablauf des IMPERIUMs zeigt einen konstanten Beschreibungswechsel auf zwischen den Aktionen der Akteurinnen und den Reaktionen der Zuschauer. So heißt es an einer Stelle: „In mehreren Momenten der zweiten Szene werden wir parallellaufende Aktionen schaffen, die gleichermaßen interessant sind, aber eben doch unterschiedlich. Dies provoziert einen Rhythmus im Zuschauer.“ An einem anderen Punkt geht es darum, die sich bildenden Menschentrauben durch taktisch eingesetzte Feuerwerkszündungen auseinander zu treiben: „Es erscheint ein Techniker mit einer Tasche, die er irgendwo irgendwann stehen lässt. *BUUUUM!* Sie explodiert und das Publikum macht *Aaaaaahhh* und stiebt auseinander.“ Zum Schluss stellen sich Müller und Fusté vor, wie das Publikum durch gezielte Aktionen in eine bestimmte Richtung gelenkt werden wird: „Die Idee ist die, dass das Publikum den Bewegungen der „Strohfrauen“²⁰⁸ folgt. Wir lenken das gesamte Publikum auf eine Seite, so dass wir in diesem Moment auf der anderen Seite der Halle die Mauer bauen können.“

In allen Beispielen wird klar, dass die Künstler versuchen, den spezifischen Horizont der Zuschauer in ihren eigenen Überlegungen zur Inszenierungsweise zu erfassen und die Aufführungssituation durch die Augen des Publikums zu sehen. Sie vollziehen immer wieder den Akt, sich in die „Köpfe“ des Zuschauers zu versetzen, um dessen Reaktionen auf ihre Inszenierungsweise vorherzusehen. Damit vollführen sie im Probenprozess eine Grenzwanderung zwischen ihrer eigenen Perspektive und derjenigen des Publikums. Letzteres ist somit trotz seiner Abwesenheit fester Bestandteil des kreativen Prozesses. Erst das mentale Eintauchen in den Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum des Zuschauers scheint hier den produktionsästhetischen Prozess zu komplettieren.²⁰⁹

Unverfügbarkeit und Unvorhersehbarkeit des Publikums

Aus den obigen Beobachtungen könnte man schlussfolgern, dass die Künstler davon ausgehen, den Zuschauer völlig kontrollieren und seine Interaktionen im Aktionsraum auf eine Weise antizipieren zu können, die es ihnen erlaubt, mit diesem Inszenierungselement ähnlich souverän zu operieren wie bspw. mit Licht oder Ton. Doch bei genauerem Hinsehen charakterisiert die Regie das Publikum als ein intelligentes, aufgewecktes, manchmal auch sehr aggressives Gegenüber, das eigene Dynamiken entwickelt und dem die

²⁰⁸ Eine am Kran hängende, mit Stroh gefüllte Eisenpuppe, die in der fünften Szene zum Einsatz kommt.

²⁰⁹ An diesem Punkt setzt sich die Arbeit von La Fura dels Baus dezidiert von vielen anderen Theatermachern ab. Der Fokus auf die Partizipation des Zuschauers in der *lenguaje furero* resultiert für die Künstler in der Verpflichtung, sich mit dem Publikum als Inszenierungselement sehr genau auseinanderzusetzen. Bei anderen Theatergruppen, die ich oder andere akademische Beobachter untersucht haben, spielt das Publikum in der Probenpraxis der Künstler eine kleine bis gar keine Rolle. Vgl. hierzu die Probenbeiträge in den Sammelbänden von Jen Harvie und Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010. / Alex Mermikides, Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010. / Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume II*. New York: Theater Communication Group, 2001) Weder Regie noch Schauspieler integrieren den Zuschauer in ihren Probenprozess als signifikantes Inszenierungselement. In ausnahmslos allen Probenanalysen wird der Zuschauer – wenn überhaupt – nur als ein zukünftiges Beobachterauge gedacht, welches keine konkreten Auswirkungen auf das Spiel der Schauspieler hat. Der naheliegendste Grund für die Absenz des Publikums als ein zu bedenkendes Inszenierungselement scheint die in den meisten Theateraufführungen immer noch vorherrschende klare Separierung von Schauspielern auf der beleuchteten Bühne und Publikum im abgedunkelten Zuschauerraum zu sein, bei der der Zuschauer in der Inszenierungsweise eine sehr geringfügige Rolle spielt – was bei La Fura dels Baus definitiv nicht der Fall ist.

Akteurinnen im Spielraum Respekt zollen müssen. „Ich bin davon überzeugt,“ sagt Fusté gleich zu Beginn des Probenprozesses an die Akteurinnen gerichtet, „dass das Publikum sehr intelligent ist. Wenn wir die Szenen nicht realistisch spielen, wird das Publikum das mitkriegen. Und diejenigen Zuschauer, die von La Fura schon Aufführungen gesehen haben, werden sich sagen: ‚Na dann, mal schauen, was die hier mit mir machen werden!?’ Diese Leute wissen, wie La Fura tickt.“ Beide Regisseure verweisen im Probenprozess mehrmals auf das Publikum als Raubtiere mit eigenem Verstand (Müller vergleicht die Zuschauer mit Löwen und Stieren) und sehen im Publikum einen halb freundschaftlichen, halb feindlichen Gegner, der sich nicht wie eine Marionette lenken und leiten lässt, sondern als einer, der mit eigenem Willen und sehr bestimmten Erwartungen an die Aufführung herantritt.

Aus diesem Umstand, dass das Publikum lebendig ist und daher nur bedingt durch inszenatorische Manipulation lenkbar, entsteht für die Künstler eine grundlegende Unsicherheit. „Dass Aufführungen,“ so die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum, „die den Besucher als Akteur und Mitgestalter des Geschehens involvieren, ein erhöhtes Risikopotenzial bergen, haben zahlreiche Arbeiten in den vergangenen Jahren immer wieder selbst mit zur Anschauung gebracht.“ Sie führt weiter aus:

Sie haben gezeigt, dass ein Zuschauer, der nicht mehr bloß zuschauen soll, die Anzahl der Unvorhersehbarkeiten, die einer jeden Aufführung immer schon eigen sind, noch zusätzlich erhöht. Darin liegt neben dem Reiz auch die Crux solcher Produktionen. Denn obgleich dem als Akteur konzipierten Theaterbesucher eine zentrale, um nicht zu sagen eine tragende Rolle zugewiesen wird, bleiben seine jeweiligen Handlungen und Verhaltensweisen bis zum Moment ihres Vollzugs weitgehend im Bereich der Spekulation. Sie sind daher das Nicht-Probbare, das, was allenfalls projiziert und antizipiert werden kann, sich aber weder ein- studieren noch festlegen lässt – und im Grunde ja auch weder einstudiert noch festgelegt werden soll.²¹⁰

Die Akteure sind mit der Eigenartigkeit des Aufführungsprozesses konfrontiert, in dem sich mit der *feedback*-Schleife, wie Erika Fischer-Lichte dies formuliert, „ein selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang“ konstituiert, „das sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern läßt.“²¹¹

Viele Anekdoten und Erzählungen über Zuschauerbegegnungen von La Fura dels Baus aus der Vergangenheit dokumentieren diese Unverfügbarkeit des Publikums. Immer wieder stoßen die Akteure auf Konfrontationen im Aktionsraum, die unvorhersehbar sind und auf die sie spontan reagieren müssen. In einem Gespräch berichtet Müller von einer Begegnung, die sich Ende der 1980er in Berlin ereignete:

In Berlin im Jahr ’87 gab es doch dieses ganze Theater mit „Vor der Polizei rennen wir nicht weg“... eben diese ganze Berlin Bewegung. Und dann kam die Fura mit der Idee, dass die Leute sich bewegen sollen. Also, wir [die *furero*-Akteure] beginnen mit *Suz/o/Suz*²¹². Ich im Supermarktwagen und dieser Typ in Leder gekleidet (*Müller hebt die Arme nach oben*) steht vor mir. Der bewegt sich nicht. Ich mache eine Runde um ihn herum und fahre weiter. Dann komme ich zurück und der Typ ist immer noch am selben Platz. Ich fahre auf ihn zu, aber... nichts. Ich mache zwei weitere Runden, und als ich dann zum dritten Mal zurückkomme, macht der Typ endlich so (*Müller läuft mit zwei Fingern auf dem Tisch*) und gibt den Weg frei (*zeigt mit der Hand gerade aus*).²¹³

²¹⁰ Sandra Umathum. „Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 150-170. S. 167f.

²¹¹ Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2004. S. 61.

²¹² Zweite Inszenierung in der *lenguaje furero*.

²¹³ Müller im Interview vom 1. Dezember 2004 in: Sabine Krüger. *Zuschauerpartizipation in der Arbeit von La Fura dels Baus*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin 2005. S. xxxviii-xlii, S. xl.

Furero-Akteur Müller bekommt hier die Kraft und Eigendynamik des Publikums zu spüren, indem sich dieser Berliner Zuschauer wenig beeindruckt von den Annäherungen zeigt und sich dem künstlerischen Angebot verweigert. Müller muss auf diese Antihaltung reagieren, mit der unerwarteten Spielsituation experimentieren und sich neue Strategien ausdenken.

Eine ähnlich unvorhersehbare Situation mit Publikum erleben die Akteure von La Fura dels Baus in einer Aufführung von *accions*, die erste Inszenierung in der *lenguaje furero*. Auch hier mischen sich Zuschauer in die Angelegenheiten der Schauspieler ein und gestalten so die Aufführung frei mit (und damit auch um).

Müller berichtet:

Wir haben für *accions* eine riesige Tonne mit Mehl und Eiern gefüllt, [in der ich drin saß]. In einem Moment der Aufführung falle ich mit der Tonne um und liege auf dem Boden. In diesem Moment gab es einmal zehn Hände von Punkies, die haben... *klack, klack, klack*... mir die Eier gestohlen, um dann damit auf den wehrlosen Zuschauer Power zu machen. Als sie mir die Eier weggenommen haben, habe ich mich wie eine Henne gefühlt, der sie die Küken stehlen. Diese Interaktion war von uns [Akteuren] nicht gewollt. Und gesucht haben wir diese Form der Partizipation des Zuschauers auch nicht. Unser Skript hat was ganz anderes vorgesehen. Aber so etwas passiert, gerade bei so einer Materialschlacht. Da kann man nichts machen.²¹⁴

Weder die Reaktionen dieser „Punkies“ noch die des „Mannes in Leder“ sind von der Gruppe gewollt. Das Publikum in seiner Eigenwilligkeit sorgt im Aufführungsmoment für Überraschungen und unkalkulierbare Zusammenstöße, welche die vorbereiteten Inszenierungsstrategien der Künstler ins Wanken bringen.

Doch La Fura dels Baus ist sich über diesen Konflikt bewusst. Nicht nur Müller formuliert dies in der oben zitierten Aussage, auch zu einem früheren Zeitpunkt macht die Gruppe klar, dass sich die Interaktion in Anwesenheit eines Publikums generell verändern. Sie formulieren über den Aufführungsmoment ihrer *lenguaje furero*: „Obwohl dieses [Inszenierungs-]Schema wie ein festgelegtes Skript funktionierte, wurde dieses stets durch die Reaktionen des Publikums verändert, so dass die Akteure wiederum dazu gezwungen wurden, ihre Aufführung zu variieren.“²¹⁵

Strategische Versuchsanordnungen

Diese Unverfügbarkeit des Zuschauers sorgt für den Nervenkitzel und den nötigen Raum für eine experimentelle Improvisationspraxis, die die *lenguaje furero* für alle Beteiligten so spannend und aufreibend gestalten und zu einem intensiven ästhetischen Erlebnis machen²¹⁶.

Es ist nun allerdings Teil und Ziel des künstlerischen Inszenierungsprozesses von La Fura dels Baus, Strategien zu entwickeln, diese Unverfügbarkeit des Zuschauers im Voraus einzudämmen und Wege zu finden, sie – zumindest ansatzweise – unter Kontrolle zu bekommen, um die Aufführung nicht in einem Chaos enden zu lassen. „Aufgabe der Regie“ so Erika Fischer-Lichte, „ist es, Inszenierungsstrategien zu entwickeln, mit denen sich eine erfolgversprechende Versuchsanordnung entwerfen und herstellen lässt. Sie

²¹⁴ Müller im Interview vom 1. Dezember 2004 in: Sabine Krüger. *Zuschauerpartizipation in der Arbeit von La Fura dels Baus*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin 2005. S. xxxviii-xlii, S. xl.

²¹⁵ La Fura dels Baus zitiert in Albert Mauri (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004. S. 40. Span. Original: „[El] guió previo [...] siempre se veía alterado por las reacciones del público, que obligaban a los actores a realizar variaciones en la representación.“

²¹⁶ Vgl. die zahlreichen Theaterrezensionen und Presseartikel über Aufführungen von La Fura dels Baus, u. a. Jose Armendariz. „La esquizofrenia controlada de La Fura dels Baus.“ In: *Devorame*, 31. August 1985./ Anton Jacinto. „La Fura dels Baus: paisaje después de la batalla.“ In: *El País*, 3. August 1985. / Joan Belloch. „La Fura dels Baus: el teatro como algo vital.“ In: *Que y donde*, 23. Juli 1984./ Juan García Garzon. „La Fura dels Baus, el lenguaje de la provocación.“ In: *Teatro*, 1. September 1985.

macht entscheidende Vorgaben für das Funktionieren der *feedback*-Schleife, indem sie einzelne Variablen und Faktoren zu isolieren und fokussieren und andere, wenn nicht auszuschalten, so doch in den Hintergrund zu drängen sucht [...].²¹⁷

Analysiert man den Probenprozess von IMPERIUM, so lässt sich eine der wichtigsten Prämissen für den Entwurf und der Herstellung einer „erfolgsversprechenden Versuchsanordnung“ für die Aufführungssituation in folgender Aussage der Regie finden:

Die Auftaktszene ist der Zeitpunkt, in dem ihr [die Akteurinnen] eure Macht demonstriert und euch euren Respekt von den Zuschauern für die Aufführung verschafft. Von daher ist euer Energielevel in dieser ersten Szene sehr wichtig. Es muss ein Energielevel sein, welches euch die Kraft gibt, Präsenz zu etablieren und den Leuten zu zeigen: „Das ist unser Spielfeld!“ Auf der Strukturebene der Inszenierung ist es gewissermaßen euer „warm-up“. Ihr beobachtet die Leute, spioniert sie aus, und gleichzeitig könnt ihr ihnen klarmachen, worauf sie sich mit euch als Akteurinnen eingelassen haben. Ihr steckt damit sozusagen euer Territorium ab (*er tut so, als pinkle er auf den Boden*). (FFTb vom 02.04.)

Die erste Szene des IMPERIUMs wird für die Regie zur Schlüsselszene. Hier entscheidet sich, inwiefern die Akteurinnen die Wechselbeziehung zwischen ihnen und den Zuschauern zu manipulieren und zu lenken wissen. Ihre Hauptaufgabe besteht darin, sich ihre Position im Aktionsraum umgehend zu erkämpfen – also die eigene Vormachtstellung frühzeitig im Aufführungsmoment zu etablieren und die Zuschauer in ihre Schranken zu verweisen. Um es mit Gay McAuleys Worten auszudrücken: „[...] that the performer creates a kind of energized zone around him or her that the spectator, even when free to move anywhere at will, is loath to enter.“²¹⁸ Dieses Inszenierungsziel soll durch die Fokussierung und Hervorbringung hoher Energielevel und damit einhergehend einer kraftvollen Präsenz im Aktionsraum erreicht werden.

Wenn La Fura dels Baus von Energie spricht, beziehen sich die Regisseure in der Regel auf Momente höchster Spannung, stets gebunden an die Körper der Akteurinnen, an und in denen die spezifischen Energien zirkulieren. Energie wird hier als eine Kraft begriffen, die sich vom Körper auf die unmittelbare Umgebung ausweiten und übertragen kann. Sind die Akteurinnen in der Lage, ihre Energie auf ein hohes Niveau zu befördern und sie sicht- und wahrnehmbar zirkulieren zu lassen, erzeugen sie damit Präsenz im Aktionsraum – womit Präsenz hier als eine besonders auffällige Anwesenheit und Dominanz verstanden wird²¹⁹. Energie und Präsenz sind bei La Fura dels Baus zwei untrennbare performative Qualitäten, die sich gegenseitig bedingen: Jemand, der energetisch aufgeladen ist und ein hohes Niveau an Spannung ausstrahlt, hat es leichter, sich im Aktionsraum Präsenz zu verschaffen.

Der standhafte und oszillierende Blick

Um diese Energie/ Präsenz zu erzeugen und die Machtverhältnisse zwischen Akteurinnen und Zuschauern von Beginn an klarzustellen, setzt La Fura dels Baus im Probenprozess ihr Hauptaugenmerk zunächst auf die

²¹⁷ Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2004. S. 61f.

²¹⁸ Gay McAuley. *Space in Performance: making meaning in the theatre*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000. S. 276.

²¹⁹ Martin Seel. Präsenzbegriff verfolgt eine ähnliche Auslegung. Seel verbindet ihn mit dem Prozess des Inszenierens, in und mit dem bestimmte Dinge, Gegenstände, Personen auf auffällige Weise in Erscheinung treten, so dass sie als intensive Gegenwärtigkeit, als Präsenz erfahren werden können (vgl. Martin Seel. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.) Bei La Fura dels Baus geht es auch um die Inszenierung der Akteurinnen im Aktionsraum, in dem sie besonders auffällig in Mitten des Zuschauers in Erscheinung treten sollen, sich von diesen in ihrem Auftritt stark unterscheiden müssen. Vgl. auch Erika Fischer-Lichtes Ausführungen zum Präsenz- und Energiebegriff in: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2004. Insbesondere das fünfte Kapitel „Emergenz und Bedeutung“, hier 2. Unterkapitel „Präsenz und Repräsentation“. S. 255-262, 168ff.

Arbeit am Blick. Der Blickkontakt zwischen Zuschauer und Akteur ist in der *lenguaje furero* ein ganz besonderer, da sich beide Gruppierungen über weite Teile der Aufführung auf selber Augenhöhe befinden und Publikum und Akteure sich direkt und unmittelbar in die Augen schauen können. Dem Blick kommt also eine wichtige Machtfunktion zu.

In einer der ersten künstlerischen Auseinandersetzungen über den Blick von den Akteurinnen zu dem Publikum, demonstriert Regisseur Müller selbst, wie dieser idealer Weise zu richten ist, um die Dynamiken der Zuschauer im Aufführungsraum bestimmend lenken zu können. Auf den Proben kommt es zur folgender Situation:

Müller entfernt sich auf einmal von der Gruppe, kommt dann mit zielstrebigem Schritten auf uns zurück, reißt seine Augen auf, schaut gerade aus, nie auf den Boden und richtet dabei den Blick eindringlich und beharrlich auf die ihm im Weg stehenden „Zuschauer“ (in diesem Fall also die Akteurinnen, Fusté und ich). Er fokussiert jeden einzelnen von uns, dringt mit seinem Blick in uns ein. Als Reaktion darauf treten wir automatisch zur Seite. (*FFTb* vom 07.03)

Damit die Akteurinnen ein Gefühl und Gespür für diese besondere Art von Kontaktaufnahme bekommen und diesen standhaften und beschwörenden Blick zu fokussieren lernen, setzt die Regie auf den Proben mehrere spezielle Übungen ein.

Gleich zu Beginn des zweiten Probenabends nehmen die Künstler die Arbeit am energetischen Blick auf. Die Regisseure zeichnen Quadrate mit Kreide auf den Boden und fordern die Akteurinnen auf, sobald sie das Startsignal geben, mit dem Blick ihr Gegenüber „in die Knie zu zwingen.“ Die Akteurinnen dürfen mit dem Blick nicht zur Seite ausweichen, Zweifel signalisieren oder unruhig nach vorne schauen, sondern müssen so lange unbeirrt aufeinander zugehen und sich gegenseitig in die Augen starren, bis eine von ihnen dem Blick nicht mehr standhalten kann, ausweichen und aus dem Quadrat heraustreten muss. Der Blick muss energisch und zielbewusst sein und Kontrolle über den Gegenüber ausüben.

Auch am darauffolgenden Tag beginnen die Künstler wieder ihre Probenarbeit mit Übungen zum Blick. Dieses Mal handelt es um ein Spiel, bei dem Bewegungsdynamiken der Gruppe im Raum durch den Blick erzeugt werden sollen. Die Regie erklärt: „Ihr bewegt euch nur, wenn ihr mit jemandem Blickkontakt habt. Wenn dieser abbricht und ihr keinen neuen Blickkontaktpartner findet, bleibt ihr auf der Stelle stehen und sucht nach einem neuen. Wenn der Kontakt aufgebaut ist, springt ihr impulsartig los.“ Der Blickkontakt entscheidet hier über Bewegung oder Nicht-Bewegung. Während der Verlust eines Blickpartners mit Unbeweglichkeit bestraft wird, bedeutet die Aufnahme und das Halten des Blickkontakts konstante Bewegung durch den Raum. Unkontrollierte (Blick-)Streifzüge sind hierbei zu vermeiden; vielmehr muss der Blick stets bestimmt und für andere präsent sein, um schnell ein neues Gegenüber zu finden bzw. ständig in Bewegung sein zu können.

In der nächsten und letzten Übung zum Blick wird diese Dynamik nochmals aufgegriffen. Die Akteurinnen bewegen sich wieder durch ein mit Kreide auf den Boden vorgezeichnetes Quadrat:

In dem Moment, in dem die Regie „Stopp“ sagt, bleiben sie stehen und schließen die Augen. Fusté ruft den Namen einer anwesenden Person in den Raum und die Akteurinnen müssen – immer noch mit geschlossenen Augen – dorthin zeigen, wo sie meinen, dass die besagte Person sich befindet. Die Regie variiert die Möglichkeiten, indem sie zur Abwechslung Namen anderer Personen nennt oder Kleidungsstücke beschreibt. (*FFTb* vom 08.03.)

Hier geht es zum einen darum herauszufinden, wer aus der Gruppe leicht bzw. schwer sichtbar ist, zum anderen wie flexibel der Blick der einzelnen Akteurinnen durch den Raum gleiten und dennoch das Geschehen um sich herum vollständig wahrnehmen kann.

Vergleicht man diese drei Übungsbeispiele, kristallisieren sich zwei Aspekte heraus. Erstens wird der Blick hier so funktionalisiert, dass er eine Art Kontrollfunktion und Disziplinierungsmaßnahme übernimmt. Er wird als eine Dominanz signalisierende Einschüchterungstaktik eingesetzt. Die Akteurinnen senden mit ihm Drohungen aus und versuchen, nicht nur das Gegenüber „niederzudrücken“, sondern es auch auszuspionieren. Der Blick wird zu einem Machtinstrument.

Zweitens kommt es dem Blick als Aufgabe zu, alle Anwesenden im Raum miteinander zu vernetzen und zu vereinen. Er muss im Raum so oszillieren, dass die Akteurinnen den Kontakt sowohl zum Publikum als auch untereinander kontinuierlich halten und – einer Panoramaperspektive ähnlich – das gesamte Geschehen im Aufführungsraum im Blickfeld haben.

In beiden Fällen richtet sich das suchende Auge der Akteurinnen jedoch auf ein Gegenüber, das zurückschaut und ihren Blick erwidert. Im Probenprozess sind es die Blicke der Kolleginnen und der anwesenden Personen. In der Aufführung sind es die Blicke des Publikums. Regisseur Müller spricht in diesem Zusammenhang von einem kurzzeitigen Austausch ihrer Seelen: „Für einen Moment schaust du dem Zuschauer in die Seele und er dir in die deine.“²²⁰ Sie treten quasi in einen *blickenden* Dialog miteinander. Sie wirken mit ihren Blicken aufeinander ein und loten hierbei ein Machtverhältnis aus, wie Matthias Warstat formuliert:

[Es gibt] die Machtrelation zwischen Akteuren und Publikum. Gerade diese [...] Relation kann sich im *Zusammenspiel von Blicken* [Herv. S.K.], Ausstrahlungen und inszenatorischen Setzungen überaus komplex gestalten. Der Zuschauer hat Macht über die beobachteten Akteure, indem diese zu Objekten seiner Wahrnehmung und seines Deutungsvermögens werden. Aber umgekehrt können die Akteure im Einsatz körperlicher Präsenz auch erhebliche Wirkung auf den Wahrnehmenden entfalten und *dessen „Blickregime“ weitgehend unter ihre Kontrolle bringen* [Herv. S.K.].²²¹

In diesem Blickaustausch liegt jener Moment für die Akteurinnen, in dem es sich zeigt, ob sie die Wechselbeziehung zwischen ihnen und dem Publikum dominieren und die Situation „weitgehend unter ihre Kontrolle bringen“ können, oder ob die körperliche Präsenz nicht ausreicht und sie beim gegenseitigen „Seelenschauen“ in eine ungewollte Abhängigkeit verfallen. Die Akteurinnen dürfen mit ihren Blicken den Zuschauer nicht um Hilfe bitten oder ihn in eine Interaktion verwickeln, die der Zuschauer eventuell dominieren könnte. So erklärt die Regie den Akteurinnen inständig:

Seid vorsichtig mit Bittgesuchen [im Publikum]! Wenn ich einen Zuschauer um etwas bitte und mich auf ihn stütze, bspw. so etwas wie „Hilf mir!“, kann der Zuschauer einfach weggehen und mich fallen lassen. [...] Der andere hat in diesem Moment Macht. Und wir dürfen auf gar keinen Fall dem Publikum Macht geben. Wir bestimmen! (*Er zeigt mit den Händen nach vorne, macht eine konstante Bewegung des Nach-vorne-Zeigens*). [...] Ich bitte nicht um die Hilfe des anderen. Aber dennoch muss der Blick ständig geradeaus und direkt in die Augen des anderen gerichtet sein. (*FFTB* vom 02.04.)

²²⁰ „Das Auge wird zum ‚Fenster der Seele‘, in das man hineinschaut. Zugleich ist es aber auch das ‚Fenster‘, durch das man hinausschaut,“ so heißt es bei Christoph Wulf. Siehe dessen Beitrag zu „Auge“. In: ders. (Hg.). *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 1997. S. 446-458, S. 447.

²²¹ Matthias Warstat. „Theatralität. Perspektiven und Desiderate.“ In: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.). *Metzler Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2005. S. 358-364, S. 363f.

Einerseits liegt also in dem direkten Augenkontakt mit dem Publikum für die Akteurinnen die Gefahr, die Stabilität zu verlieren, den standhaften Blick in einen schwachen, hilfeschreitenden Blick zu verwandeln und somit zu viel ihrer „Seele“ preiszugeben. Andererseits ist es allein dieser direkte und ungnädige Blick, der den Zuschauer in die Knie zwingen kann: „Wenn du keinen Augenkontakt hast mit dem Publikum, wird rein gar nichts passieren.“ Es ist eine Gratwanderung, bei der der Blick nur begrenzt transparent sein darf und gleichzeitig die Fähigkeit besitzen muss, vollends durchdringend zu sein. Durch ihn soll der Zuschauer so beeinflusst werden, dass er in jenem Moment, in dem die Akteurinnen passieren möchten, kampfflos zur Seite tritt – seine eigene Bewegung also vom inszenierten Blick der Akteurinnen bezwungen wird.

Weg- und Aktionschoreographien

Um die Bewegung des Publikums nicht dem Zufall zu überlassen bzw. dessen selbstständige Mobilität abzuschwächen, ist es für die Akteurinnen wichtig, die Dynamiken im Raum zu beherrschen und die Zuschauerwanderung richtungweisend zu manövrieren. Der bezwingende Blick, wie im vorhergehenden Abschnitt deutlich wurde, trägt hierbei eine entscheidende Rolle.

Doch diese inszenatorische Vorgabe des Austausches von Blickenergien ist nicht die einzige strategische Maßnahme, die La Fura dels Baus zur Bewältigung der Aufführungssituation der *lenguaje furero* trifft. Sowohl die kontrollierte und gleichmäßige Bespielung des Raums als auch die sichere Lenkung und Integration von Publikumsmassen sind weitere notwendige Inszenierungsstrategien, die im Voraus gelernt werden wollen, um das Gelingen der Aufführung der *lenguaje furero* wenn nicht ganz und gar zu garantieren, so doch zumindest sehr wahrscheinlich zu machen.

Diese Herausforderung gehen die Künstler im Probenprozess auf unterschiedliche Weise an. Erstens setzt die Regie die so genannte „Kompassübung“ ein, die die Akteurinnen für die Raumwahrnehmung sensibilisieren soll. Diese Übung verläuft folgendermaßen: Die Regie wählt eine der acht Akteurinnen aus, die durch die Halle läuft. Ihre Wege sind spontan und unvorhersehbar. Die Aufgabe der anderen sieben Akteurinnen ist es, sich um diese einzelne Akteurin so zu bewegen, dass der Raum stets gleichmäßig mit ihnen gefüllt ist und die Konstellation im Gleichgewicht gehalten wird. Es dürfen sich keine Cluster oder Gruppierungen bilden.

Zweitens fertigt Regisseur Müller für die Auftaktszene einen Wegplan an, der sowohl den individuellen Gang einer Akteurin als auch den der gesamten Gruppe der Akteurinnen festlegt. Der Regisseur achtet in dieser Zeichnung darauf, dass sich die einzelnen Wege die Balance im Raum halten und einen konstanten Fluss ergeben. Darüber hinaus teilt der Regisseur auf diesem Plan den Aktionsraum in vier Zonen auf, die von den Akteurinnen gleichmäßig bespielt werden müssen, um Aktionslücken und -leerläufe vorzubeugen.²²² „Warum machen wir solche Weg-Choreographien?“ fragt Regisseur Müller in die Runde, und gibt selbst sogleich die Antwort: „Weil tausende von Zuschauern in der Halle sein werden. Es darf nicht sein, dass sich alle acht Akteurinnen in einer Ecke des Raums zusammenfinden und andere Ecken

²²² Jürgen Müller erklärt seinem Kollegen Fusté: „Es ist wichtig, dass sich die Akteurinnen stets in der Nähe der Zuschauer aufhalten. Es kann nicht sein, dass die Zuschauer sich auf der einen Seite der Halle befinden und die Akteurinnen auf der anderen, so dass die Akteurin die gesamte Halle durchqueren muss, um die Bombe in der Menschenmasse abzuwerfen. Deswegen müssen wir die Halle in vier Zonen aufteilen. Wenn die Akteurin nämlich bemerkt, dass die Zuschauer sich dort oben befinden, sie aber immer noch hier unten ist, muss sie erst einmal loslaufen. Auf diese Weise können wir im Aktionsraum nicht auf das Publikum reagieren.“

vollständig außer Acht lassen. Auf diese Weise ist es doch klar, dass das Publikum, das sich auf jener Seite befindet, wo niemand von Euch ist, sich alleine fühlt und seine eigenen Wege geht.“ Zu einem späteren Zeitpunkt betont er nochmals, dass „die Wege dafür da sind, dass der Großteil des Publikums sie auch sehen kann.“ Aufgrund der Größe der Spielstätte besteht bei einer *lenguaje furero*-Aufführung folglich die Gefahr darin, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers sich schnell verflüchtigt. Es ist Aufgabe der Künstler darauf zu achten, dass das gesamte Publikum einbezogen und die komplette Halle gleichmäßig bespielt wird. Die von der Regie vorgegebenen Pfade sind von den Akteurinnen auswendig zu lernen und in den Improvisationen auf den Proben anzuwenden.

Drittens choreographieren die Künstler die Bewegungsabläufe von jeder Szenensequenz, bei der die Akteurinnen sich – stets umgeben von Zuschauern – durch den gesamten Aktionsraum bewegen. So legen sie die Konstellation und Distribution für die „Stroh puppen“, die Verfolgung der „Prophetinnen“, die Jagd aller „Kriegerinnen“ und dem finalen „Massaker“ fest. Insbesondere für den Endkampf des IMPERIUMs – bei dem es zu der für La Fura dels Baus charakteristischen wilden Verfolgungsjagd kommt, in der die Akteurinnen sich durch die Halle hetzen, mit Körnern, Erde, Reis und Mehl beschießen und sich mit Wasser, Farbe und anderen Flüssigkeiten bekriegen und das Publikum durch seine simple Anwesenheit in diesen Tumult verwickeln und (unfreiwillig) in den Kampf hineinziehen²²³ – nehmen sich die Künstler auf den Proben viel Zeit, die Interaktionen der Akteurinnen aufeinander abzustimmen und die Bewegungen zeitlich wie räumlich zu koordinieren, um die Publikumsmasse gleichmäßig zu bespielen und sie bestimmend durch den Raum zu manövrieren. Die Regie teilt hierfür die Gruppe der sechs „Kriegerinnen“ in zwei Untergruppen auf, legt fest, in welcher Reihenfolge und wo die Akteurinnen im Raum und auf der Pyramide „sterben“²²⁴ und übergibt dann den Akteurinnen die Aufgabe, detaillierte Choreographien dieser Materialschlacht zu entwerfen, in denen die Abfolge der Aktionen festgelegt, die Laufwege aufeinander abgestimmt und die Aktionen gleichmäßig verteilt sind sowie zeitliche wie örtliche Fixpunkte für die Gesamthandlung gesetzt werden. Durch diese im Voraus erstellte Choreographie bekommt das Chaos des Kampfes eine Ordnung, welche nicht nur den Interaktionen der Akteurinnen eine Struktur zugrunde legt, sondern auch die Publikumsmasse in ihrer Bewegung in die Szene antizipativ integriert und manövriert.

²²³ Seit ihren Anfängen ist diese Materialschlacht ein für La Fura dels Baus typisches Markenzeichen. Meist am Ende einer Aufführung als eine Art Showdown inszeniert, beginnt eine rasante Verfolgungsjagd aller Akteure durch den gesamten Raum. Bim Mason berichtet bspw. über die erste Inszenierung *accions*: „Strapped to their bodies were bags of liquid {...}. Other naked figures emerged at the side of the stage, as if from out of the ground. These moved as if frail from starvation, they staggered towards members of the public, their eyes pleading. The two suited characters returned and threw large quantities of brightly coloured paint at them. The audience had to scatter again to avoid being splashed with colour, but because there were now six naked figures in the area, retreating in all directions, there was much confusion and many of the spectators found themselves tainted. In order to avoid the paint it was necessary to stay away from the naked figures but they continued to approach.“ Siehe: Bim Mason. *Street Theatre and Other Outdoor Performances*. London: Routledge, 1993. S. 120f. Theaterkritiker Hannu Harju nennt es „Fire, explosions, smoke, and water, paint and flour sprayed on performers and the audience are standard fare.“ Siehe: Hannu Harju. „La Fura dels Baus – On the other reaches of Experience.“ Siehe unter: <http://www2.teak.fi/teak/ACT/lafuralyhyt.html> (letzter Eintritt: 23. 02. 2010) und Fernando Villar de Queiroz bezeichnet das Geschehen gar als einen „Meteorit“ aus „meat or flour, water or paint.“ Siehe: Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz. „Will all the World be a Stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus.“ In: *Romance Quarterly* 46 (1999).

²²⁴ Fusté spricht zu den Akteurinnen: „Die ersten von euch, die „sterben“, sind Verónica und Laurita, dann Laura und Montse und danach ihr beiden, Valeria und Lola. Dies ist die Todesanordnung. Die ersten „sterben“ auf den unteren Stufen der Pyramide. Da vier von euch früh „umkommen“, muss jede von euch auf einem anderen Flügel „sterben“. So haben wir alle „Toten“ ringsherum über die Pyramide verteilt [...].“

Die Abwesenheit des Publikums

Diese Energieübungen zum standhaften/ oszillierenden Blick und zur koordinierten Bewegung durch den Raum sind Vorkehrungen der Künstler, dem Inszenierungselement „Publikum“ in der Aufführung gerüstet und dominant entgegenzutreten und es weitgehend nach den eigenen Interessen manipulieren zu können – angesichts seiner Unberechenbarkeit und weitgehenden Unbestimmbarkeit eine der größten Herausforderungen für die Künstler von La Fura dels Baus.

Eine weitere große Herausforderung für sie stellt allerdings die Tatsache dar, dass die für die *lenguaje furero*-Inszenierungen notwendigen Publikumsmassen während des künstlerischen Probenprozesses *nicht* anwesend sind. Die Akteurinnen proben den unbeirrbaren Blick und den zielstrebigem Gang; doch inwiefern sind diese Übungen sinnvoll, wenn der eigentlich zu bezwingende Zuschauer gar nicht vor Ort ist? Wenn sich der Blick in die Leere der Halle richtet und der Gang auf keine Hürden stößt? Die ungeschickt wirkende Teilnahme einiger weniger Probenzuschauer, wie sie sich bspw. am 20. Probenstag im Gesamtdurchlauf des IMPERIUMS ereignet, demonstriert, wie schwierig sich der Produktionsprozess einer Inszenierung erweist, die auf den Zuschauer als Mit- und Gegenspieler im Aktionsraum angewiesen ist, letzterer jedoch nicht als ein solcher zum Proben im angemessenen Maße zur Verfügung steht.

Grenzen des Erprobaren

Es tauchen diverse Komplikationen im Arbeitsprozess der *lenguaje furero* auf, die auf diese Abwesenheit zurückzuführen sind. Erstens sind ganze Szenenaktionen des IMPERIUMs während der Proben nicht erprobbar, da ihre Effekte und Wirkung nur durch die reale Anwesenheit einer Zuschauermasse getestet werden können. Vom „Attentat“ bis zur „finalen Hetzjagd“ trägt das Publikum eine konstitutive Funktion: es wird als eine den Raum verändernde Masse eingesetzt; Rhythmus und Dynamik der Inszenierung stellen sich erst mit seiner Anwesenheit ein; die Akteurinnen sind von ihm und ihren Bewegungen abhängig; die Energien können erst vollständig zirkulieren, sobald sich die Publikumsmassen im Raum auf die Interaktionen einlassen etc. Dementsprechend räumen die Regisseure Müller und Fusté ein, dass sich die Szenen erst im Zusammenspiel mit der Anwesenheit eines richtigen Publikums sehen und beschließen lassen und es daher keine Sinn mache, sie ernsthaft zu proben: „Tatsache ist, dass wir dies nicht probieren können, bis wir Publikum haben“ heißt es in einer der ersten Besprechungen der „Bombendetonation“. Zwei Tage später – in einem anderen Zusammenhang – taucht dasselbe Problem nochmals auf, und wieder stellt die Regie fest: „So lange kein Publikum da ist, können wir so etwas nicht machen. Dies entspricht nicht der Realität. Und wir müssen auf die jeweilige Realität der Aufführung eingehen.“ Immer wieder stoßen die Künstler also in den Proben an Grenzen der Realisierbarkeit; das endgültige Resultat der künstlerischen Inszenierungsarbeit fällt stets erst auf die Phase der Aufführung. Während der Proben bleibt es lückenhaft.

Zweitens sei hier die Tendenz der Akteurinnen genannt, regelmäßig auf den Proben in einen Spielmodus zu verfallen, der sich an einer konventionellen Theatersituation der Separation von Zuschauer- und Bühnenraum orientiert und nicht auf die spezifischen Bedingungen des Aktionsraums der *lenguaje furero*-Ästhetik eingeht. Während sie durch die Halle rennen schauen die Akteurinnen auf den Boden, an die Decke

und zur Seite, sie blicken ungehindert durch die Pyramidenkonstruktionen hindurch, rennen zielstrebig quer durch die Halle – bespielen also den Raum, als sei es eine vom Publikum getrennte Bühne und versäumen dabei, die für die *lenguaje furero*-Aufführungssituation geltenden Interaktionsregeln der direkten Konfrontation in ihr Spiel zu integrieren. Wiederholend macht Regisseur Müller die Akteurinnen auf dieses Missverhältnis aufmerksam, wie im nachfolgenden Beispiel deutlich wird. Der Regisseur debattiert mit Gador die Improvisation der ersten Szene und kritisiert ihre Aktionen:

Müller: Ich bitte dich: Es ist verboten, in den Himmel zu schauen – egal was für einen inneren Film du dir gerade fährst. Das kannst du im Sprechtheater machen, aber hier das nicht möglich.

Gador: Ich war gerade mit Gott beschäftigt, der mich bestraft hat. Deshalb ist es mit mir ein wenig durchgegangen.

Müller: Absolut verboten!! Du kannst nicht *nicht* wissen, wohin du marschierst. Du kannst nicht einfach auf einen Platz zugehen und hoffen, dass das Publikum dir den Weg freimacht und du wie eine Königin vorbeischreiten kannst. (FFTb vom 03.04.)

Die Tatsache, dass die Akteurinnen von einer großen Zuschauermasse umgeben sein werden, entzieht sich aufgrund der Abwesenheit dieser Zuschauermassen während des Probens oft ihrem Horizont. Und dies resultiert in Aktionen und Bewegungen, die im Arbeitskontext der *lenguaje furero* kontraproduktiv sind. Es entsteht eine Diskrepanz zwischen dem, was für die Akteurinnen auf den Proben ausführbar ist, und dem, wie es sich in Zukunft während der Aufführung mit der Anwesenheit des Publikums ereignen muss. Was aufgrund der Leere des Raums während den Proben realisierbar ist – nämlich auf den Boden zu schauen und trotzdem ungestört geradeaus auszugehen –, ist nicht auf die Aufführungssituation zu übertragen; hier werden sich „Zuschauer-Hürden“ den Akteurinnen in den Weg stellen.

Die Akteurinnen sind sich über dieses Probendilemma sehr wohl bewusst. Sie selbst lamentieren die Abwesenheit des Publikums in der Improvisationspraxis und realisieren, wie stark sich ihre Spielweise dahingehend verändert: „Ich bin mir auf einmal darüber bewusst geworden, dass ich so spiele, als sei ich im Theater; als nehme das Publikum gar nicht teil an dieser Attentatszene,“ sagt Valeria. „Von daher blieb ich irgendwie ganz bei mir und habe in der Welt herumgeschaut und so. Aber das Publikum nimmt ja teil an meinem Film, das Publikum leidet ja auch unter dem Attentat!“ Eine andere Akteurin nimmt diese Thematik ebenfalls auf und kommentiert in einer Gesprächsrunde mit der Regie, dass ihr das Gegenüber sehr fehle:

Ich weiß, dass man das Publikum in den Proben nicht einfach hinzufügen kann. Doch besonders in der ersten Szene vermisse ich es. Klar kann man ohne Publikum arbeiten. Allerdings habe ich das Gefühl, wenn Leute vor Ort wären und ich jemanden direkt vor meiner Nase hätte, auf den ich zugehen und den ich direkt ins Gesicht schreien könnte, dann wäre das alles eine ganz andere Geschichte. (FFTb vom 02.04.)

Die Absenz des Publikums hat klare Auswirkungen auf das Improvisationsverhalten der Akteurinnen. Ihnen fehlt entweder der nötige Impuls, um die Aktionen gut und stimmig auszuführen, oder die Akteurinnen realisieren, dass sie den Zuschauer generell aus ihrem Spiel verbannen. In beiden Fällen scheinen sie nicht in der Lage zu sein, das Publikum als imaginäre Präsenz – die ihnen dabei behilflich sein könnte, die Aufführungssituation zu antizipieren – präsent werden zu lassen. Das Imaginieren einer Zuschauermasse schlägt offensichtlich fehl bzw. reicht nicht aus, die zukünftigen Bedingungen der *lenguaje furero* in die Improvisationspraxis der Proben aufzunehmen.

Zuschauer-Surrogate

Aufgrund dieser hervortretenden Problematik, die Spielweise auf den Proben nur bedingt auf die Aufführungssituation ausrichten zu können, unternehmen die Künstler etliche Versuche, der Abwesenheit des Publikums während des Probens entgegenzuwirken und den durch sie hervorgerufenen Mangel auszugleichen. So kommt es, dass alle auf den Proben anwesenden Personen den Akteurinnen das ein oder andere Mal als Publikumsersatz dienen und im Aktionsraum als Anspielpartner für sie auftreten. Nicht nur nimmt Regisseur Müller seine Assistenten, Mitarbeiter und externen Gäste hierfür zur Seite und bittet sie, die Proben zu unterstützen und Zuschauer zu spielen²²⁵. Auch fordert er die Akteurinnen explizit auf, die umstehenden Personen stets als Publikum wahrzunehmen und sie als ein solches anzuspielen. Am 14. März habe ich im Tagebuch folgende Probensituation notiert:

Während der zweiten Szene wenden sich die beiden Prophetinnen nicht an die auf den Proben anwesenden „Zuschauer“, die vor ihnen stehen und ihre Improvisation beobachten [wie bspw. Müller und ich, Anm. S.K.], sondern sie richten ihre Blicke ziellos in die Ferne der Probenhalle. Müller kommentiert dies in einem trockenen Ton und mit den Worten: ‚Ich bin lebendig! Und Sabine ist es auch!‘ Die Akteurinnen verstehen nicht und schauen ihn fragend an. Sogleich kommt Fusté ihnen zur Hilfe. ‚Es sind momentan mehrere Personen anwesend, an die ihr eure Rede direkt richten könnt!‘ Sie haben begriffen. Die Akteurinnen schauen sich jetzt um, lächeln mich und Müller etwas provokant an und winken mir sogar zu. (FFTb vom 14.03.)

Wenn reale Personen und lebendige Augen auf den Proben anwesend sind, so sind solche in der *lenguaje furero* stets zu suchen. Regisseur Müller selbst zählt sich zu den potenziellen Anspielpartnern der Akteurinnen und fordert letztere gerade zu auf, ihn in ihr Spiel zu integrieren.

Dies ist ein Vorgehen, das u. a. von dem Regisseur Martin Marchitto auf seinen Proben zu *Antigone* nicht geteilt wird. Susan Letzler Cole beobachtet eine Begegnung zwischen dem Regisseur und einem Schauspieler, in der sie den Prozess des Blickaustauschs verhandeln:

Finally Chris Russo asks, “What should I look at? Just straight forward?” as he gestures toward the empty space beyond the back of the director. There is no answer to this question as posed. The director merely replies, “I know it’s hard.” So the actor playing Haemon has to find the object of his own gaze. His eyes search the farthest corners of what would be the audience section of the performance space [...]. In this moment the perennial question of “where to look” seems connected to the presence of the directorial gaze in rehearsal, as if the actor must be found looking not at what looks steadily at him but always somewhere else [...].²²⁶

Obwohl auch hier für die Schauspieler gilt, stets ins Publikum zu schauen („to ‚face out‘ to the audience“), ist gleichzeitig ein grundlegender Unterschied auszumachen: Während der direkte Austausch zwischen Regie und Schauspieler in den Proben von Marchitto nicht gewollt ist und der Blick des Schauspielers in die Ferne driftet, stets am Regisseur vorbei, in einen Publikumssaal ohne Publikum und dort in der Leere verweilt, fungiert im Probenprozess von IMPERIUM auch die Regie als ein Gegenüber, das den Akteurinnen zum Spielen zur Verfügung steht. Sie können (und sollen) die Regie einbeziehen. Und dies gilt nicht nur in Bezug auf den Blickaustausch. Auch kommen Müller und Fusté aus ihrer reinen Zuschauer-Richter-Beobachter-Position heraus und bieten sich den Akteurinnen als direkte Spielpartner an. Während des

²²⁵ Am 4. Probenstag bittet er mich, die Kamera zur Seite zu legen und mich den Akteurinnen als „Gegenüber“ zur Verfügung zu stellen. Am 19. Probenstag fordert er mich auf, während eines Gesamtdurchlaufs von der Kamera regelmäßig aufzuschauen, um den Akteurinnen direkten Blickkontakt zu gewähren. Filmassistent Lucas Paraizo wird oft als „Bombenleger“ um Hilfe gebeten. Die Produktion erscheint auf den Proben und stellt sich auf die Bitte des Regisseurs in den Gesamtdurchläufen in den Raum und den Akteurinnen als Zuschauer in den Weg etc.

²²⁶ Susan Letzler Cole. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992. S. 221

Probenprozesses treten sie oft in den Aktionsraum und provozieren während der Improvisationen und Durchläufe der Inszenierung Zusammenstöße zwischen ihnen und den Akteurinnen.

Die Präsenz eines tausendköpfigen Publikums, das La Fura dels Baus im Aufführungsmoment erwartet, ist auf den Proben unrealistisch. Doch die Künstler behelfen sich und schließen die fühlbare Inszenierungslücke durch die Integration einzelner auf den Proben anwesender „Testzuschauer.“

Kameraeinsatz und Videosichtung als Probenverfahren

Als ich in der Probenhalle ankomme, stehen die beiden Regisseure mit Lola zusammen. Diese sitzt auf der Plattform eines Pyramidenmoduls im Zentrum der Halle, trägt das Hedonistin-Kleid über ihrer Sportkleidung und lehnt sich fragend zu Müller und Fusté herunter. Alle drei sehen unglücklich aus. Ihre Mienen sind verfinstert, und ihre Blicke verraten Ratlosigkeit. Als ich zu ihnen trete, sagt lediglich Fusté kurz angebunden „Hallo“, dreht sich dann sofort wieder zu Lola um und verfällt in Schweigen. Sie scheinen in der Improvisationsarbeit an einem toten Punkt angekommen zu sein. Sie wissen nicht weiter. „Ok, lasst uns eine Pause machen.“

Müller tritt auf mich zu und bittet mich geradeheraus um einen Gefallen: „Ich brauche dein Videomaterial.“ Er müsse dringend ein paar Tage Probenaufzeichnungen sichten – sowohl von den Improvisationen der beiden entlassenen Prophetinnen als auch die Aufnahme des letzten Gesamtdurchlaufs vom vergangenen Freitag. „Wir kommen nicht voran und ich brauche eine andere Perspektive.“ Das sei kein Problem, antworte ich ihm, er könne sie morgen haben. Der Regisseur bedankt sich und meint, er hoffe, durch das Videomaterial nützliche Hinweise für die Inszenierung zu finden. (22. Probenstag, Mo, 2. April)

Die von Regisseur Müller an mich herangetragene Bitte, sich meine Videoaufnahmen der Improvisationen sowie des Gesamtdurchlaufs ausleihen zu dürfen und sie für eine nochmalige Sichtung des Probengeschehens zu nutzen, deckt ein für den Probenprozess wichtiges künstlerisches Verfahren auf. Die Videokamera ist im vorliegenden Inszenierungsprozess nicht nur ein Instrument, welches von externen Beobachtern für eigene Projekte und Zwecke herangezogen wird, sondern das Filmgerät sowie das gesammelte Videomaterial spielen für die Künstler in ihrem Schaffensprozess ebenfalls eine Rolle. Wie die obige Beschreibung vom 22. Probenstag zeigt, sucht der Regisseur nach neuen Wegen, die Probenarbeit mit einem frischen Blick zu betrachten – und die Videoaufzeichnung soll ihm dabei behilflich sein.

Auf diese Sichtung von Filmmaterial als Hilfestellung sowie den Einsatz von Videotechnik in Probenprozessen soll nachstehend näher eingegangen werden. Leitende Fragestellungen sind hierbei: Wann und in welchen Zusammenhängen greifen die Künstler zur Maßnahme der Videoaufzeichnung? Welche unterschiedlichen Ansätze sind zu beobachten? Und welche Funktionen erfüllen sie?

Kamera als technisches Hilfsmittel

Es ist bekannt, dass zeitgenössische Theaterpraktiker Videokamera und Filmaufzeichnungen auf unterschiedlichen Ebenen einsetzen und diese für diverse Zwecke gebrauchen. Als ästhetisches Element ihrer Inszenierungen tauchen sie seit Jahrzehnten auf; es wird mit Videokameras, Videoaufzeichnungen, Monitoren mit Videoausschnitten, Webcams und live-Kameras experimentiert und diese in die Performance als Bestandteil verwoben. Der Blick hinter die Kulissen offenbart, dass sie das Aufnahmegerät auch als einen ihren kreativen Prozess unterstützenden Apparat nutzen. Die Kamera fungiert oft als Arbeitswerkzeug und Erinnerungsstütze, wie Annemarie Matzke erklärt:

Gerade in der zeitgenössischen Praxis wird häufig Medientechnologie im Probenprozess eingesetzt. Sei es, dass der Regisseur Christoph Schlingensief verschiedene Improvisationen und Szenenentwürfe aufnehmen ließ (Schlingensief 1996), zu Hause am Schneidetisch montierte und so die Dramaturgie der Inszenierung entwarf, oder dass in den

Inszenierung von Forced Entertainment die improvisierte Aneinanderreihung von Szenen gefilmt wird und dieser Mitschnitt zur Vorlage für die dramatische Struktur wird, von dem aus weitergearbeitet wird (Kaye 1996: 241) [...].²²⁷

Es lassen sich hierfür etliche weitere Beispiele finden: So nutzt der Choreograph Sidi Larbi Cherkaoui die Videoaufnahme von Probenmaterial als erste gemeinsame Annäherung des Ensembles an die Selektion bestimmter Probenmomente.²²⁸ Theaterregisseure wie Frank Castorf und Robert Wilson machen sich die Praxis audiovisueller Aufzeichnung zunutze, um ihre kreativen Prozesse zu dokumentieren und alternative Wege der Probenarbeit zu finden. Und auf die Frage von Thomas Irmer, warum für Luc Perceval die Videokamera „ein wichtiges Instrument sowohl bei der Inszenierung als auch bei der Endfassung einer Inszenierung“ sei, gibt dieser gleich mehrere Gründe an:

Ich habe früher nach der Probe mit den Schauspielern sehr lange geredet. Meist hatte ich aber nur die Notizen, die ich mir während der Probe im Dunkeln machte. Wenn man mit Sprache kommuniziert, gibt es immer die Lücke der Interpretation. Was ich meine, versteht der Schauspieler anders oder ganz einfach falsch. Mit der Kamera ist es aber viel einfacher, etwas zu zeigen, was ein Schauspieler gemacht hat, und auch das, was mich an ihm wirklich konkret fasziniert hat. Die Kamera ist dafür präziser, sie hält Details fest, die man selbst beim ersten Sehen nicht gleich bemerkt. [...] Wenn man die Schauspieler auf der Probe aufnimmt und sie sich hinterher auf Film sehen, sind sie anfangs sehr überrascht. Es irritiert sie. Sie müssen immer durch diese Phase des Selbsthasses, aber nach einer Weile verwandelt sich der Selbsthass in Selbstironie, sie fangen an, über sich selbst und ihre Kollegen zu lachen, und ab diesem Zeitpunkt entsteht ein positives Interesse – ein Interesse, das neben der eigenen Szene auch der Gesamtarbeit gilt. Dann sehe ich wie die Schauspieler anfangen, sich selbst zu inszenieren. So wird die Videokamera zu einer Quelle der Inspiration.²²⁹

Auch wenn das Aufnahmegerät in diesem Beispiel die Schauspieler anfänglich zu verunsichern scheint und die soziale Interaktion durch die Anwesenheit der Kamera zunächst stark beeinflusst wird, spricht sich der Regisseur dennoch deutlich für die Vorteile einer Videoaufnahme aus und zeichnet eindringlich die positive Entwicklung und veränderte Wahrnehmung des Hilfsmittels im Prozess nach: vom anfänglichen Störfaktor hin zum Kreativitäts-Stimulus. Von der besseren Verständigung mit den Schauspielern über die Möglichkeit genauerer Beobachtung bis hin zum Eigenwert und zur Wiederverwertung des Materials als „Inspirationsquelle“ – die Kamera als Aufzeichnungsinstrument gibt den Künstlern viele unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten.

Die Kamera im Probenprozess von IMPERIUM

Auch bei La Fura dels Baus spielt die Videokamera als Aufzeichnungsgerät und die Sichtung des aufgenommenen Materials im Probenprozess eine Rolle. Zusätzlich zu der im Tagebuch festgehaltenen Bitte des Regisseurs, sich mein Material für Arbeitszwecke ausborgen zu dürfen – womit zurückliegende Filmaufzeichnungen als inspiratives Vergleichsmaterial herangezogen werden –, gibt es über den gesamten Prozess betrachtet vier weitere Situationen, in denen Müller und Fusté auf die Videodokumentation

²²⁷ Annemarie Matzke. „Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 132-149, S. 146.

²²⁸ „Frequently, especially in the early phases, they gather together to film material just before lunch. There are so many of them watching easily create an audience and, unavoidably, different moments get different responses. Some receive polite applause, others whoops and cheers. Thus it is that the selection process – the airing, editing and adopting of material – begins.“ Lou Cope. „Sidi Larbi Cherkaoui – Myth (2007) – Mapping the multiple.“ In: Jen Harvie, Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2010. S. 39-58, S. 49.

²²⁹ Thomas Irmer. „Theater und Ritual. Thomas Irmer im Gespräch mit Luk Perceval.“ In: Thomas Irmer (Hg.). *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2005. S. 134.

zurückgreifen und die Videokamera und filmischen Aufzeichnungen als Arbeitsverfahren in ihren Inszenierungen nicht nur als potenzielles Hilfsmittel heranziehen, sondern sich ihrer auch konkret bedienen.

Videomaterial als überprüfendes Backup

Das erste Mal, als die Regisseure über die Benutzung von Videodokumentation in ihrem Inszenierungsverfahren nachdenken, fällt in die Zeit des Castings. Stunden, bevor die Regie die Prüfungen offiziell beschließen will, wird der Castingprozess durch die Einzelperformance von Verónica zu einem überraschenden Ende gebracht²³⁰. Dieser durch die Akteurin in Gang gesetzte verfrühte Abschluss führt dazu, dass das ursprüngliche Programm der Regie nicht in seiner Gesamtheit realisiert werden kann. Es entfallen Übungen, die für die nochmalige Überprüfung von bestimmten Teilnehmerinnen – an denen die Regie Interesse hat, sich ihrer aber nicht vollends sicher ist – zum Einsatz kommen sollten. Durch die frühzeitige Beendigung wird der Regie somit eine wichtige Grundlage zur Wahl der Akteurinnen für IMPERIUM entzogen. Aufgrund dieses Ausfalls spielt Regisseur Müller mit dem Gedanken, die von mir erstellten Videoaufzeichnungen der Individualperformances zu sichten.

Ogleich die Regisseure von dieser Videosichtung letztlich absehen, so wird doch durch die alleinige Artikulation des Gedankens eine Vorgehensweise klar: Falls Müller und Fusté auf dem Fundament dessen, was sie bisher gesehen und an Informationen über die Akteurinnen gesammelt haben, nicht in der Lage sind, eine sichere Entscheidung zu treffen, ziehen sie die Option der Videosichtung in Betracht. In ihr sehen sie die Möglichkeit, die sich angesichts der unerwarteten Situation ergebende Unsicherheit in ihrer Auswahl zu kompensieren. Sie suchen einen Ausweg, um jene entstandene Lücke zu füllen und ihre Defizite zu begleichen. Das Video dient hier folglich als eine Art *Backup* und weitere *Überprüfungsmethode*.²³¹

Videomaterial als ästhetisches Lehrmaterial

Die zweite Situation ist die Sichtung alter Inszenierungsaufführungen von La Fura dels Baus. In den ersten Tagen des Probenprozesses versammeln sich die Regisseure und Akteurinnen zum Abschluss des Probenabends in der Probenhalle und schauen sich gemeinsam Aufführungsaufzeichnungen von zwei der bekanntesten und erfolgreichsten *lenguaje furero*-Inszenierungen an: *Suz/o/Suz* aus dem Jahr 1985 und *Tier*

²³⁰ Vgl. Probenbeschreibung auf S. 54f.

²³¹ Die Videodokumentation in Castingprozessen ist ein gebräuchliches Verfahren. Die videotechnische Aufnahme von Bewerbern während ihres Vorsprechens wird von den für das Casting Verantwortlichen regelmäßig durchgeführt, um zu einem späteren Zeitpunkt eine nochmalige Sichtung der unterschiedlichen Darbietungen der Kandidaten zu tätigen. Um so erstaunlicher ist es im Kontext von La Fura dels Baus, dass diese Methode während des offiziellen Castingverlaufs gar nicht zur Anwendung kommt. Müller und Fusté selbst filmen die Präsentationen der Teilnehmerinnen nicht und verlassen sich bis zum Ende ausschließlich auf ihre Wahrnehmung, ersten Eindrücke und Erinnerung. Sie ziehen die Sichtung von Videoaufnahmen des Castinggeschehens lediglich dann in Betracht, als ein unerwartetes Ereignis ihre Pläne durchkreuzt und ihnen wichtige Grundlagen für den Entscheidungsprozess entzieht. Die Dauer des Castingprozesses von drei Tagen, die eine Entwicklung der Teilnehmerinnen und somit eine detailliertere Beobachtung ihrer (Wandlungs)Fähigkeiten zulässt, könnte hierfür ein Grund sein. Während der Durchschnitt von Schauspielercastings bei wenigen Minuten bis einer Stunde liegt und der Eindruck der Bewerber daher oft ein flüchtiger ist, ermöglicht die ausgiebige Zeitspanne im Castingfall von La Fura dels Baus die intensive Auseinandersetzung der Regie mit den Kandidatinnen. Die Videoaufzeichnung als Hilfsmittel und unterstützendes Castingmaterial sowie die Sichtung dieses Videomaterial werden daher eventuell nicht benötigt.

Mon aus dem Jahr 1988. Dieses „Videoritual“ wiederholt sich mehrere Male. Ein Tagebucheintrag vom 2. Probenstag verdeutlicht diese Situation:

Es ist mittlerweile schon spät am Abend. Bis auf die Regie und die Akteurinnen ist niemand mehr in der Halle. Sowohl Produktion, Bühnenbildner als auch das Dokumentarfilmteam sind schon gegangen. Für die Kerngruppe ist eine Videosichtung früherer Fura-Inszenierungen geplant. Die Akteurinnen sitzen auf Stühlen und Tischen vor einem kleinen Fernseher, haben Teetassen in der Hand und hören Müller zu, der ihnen gegenüber sitzt und eine kurze Einführung zum Werdegang und der künstlerischen Entwicklung der Gruppe La Fura dels Baus gibt. Dann holt der Regisseur eine Videokassette im VHS Format hervor – angesichts der veralteten Technik müssen einige der Akteurinnen spontan lachen. Die Gruppe schaut sich eine Aufführungsaufzeichnung der zweiten *lenguaje furero*-Aktion *Suz/o/Suz* aus dem Jahr 1986 an. Die Aufnahmequalität ist nicht gut; der Ton ist verzerrt, die Kamera wackelt und viele der Aktionen sind nur schemenhaft sichtbar. Einen Eindruck erhält man dennoch: Neun Männer in Tangas und mit durchtrainierten Körpern jagen sich in Einkaufswagen durch die Fabrikhalle, seilen sich an großen Tauen von der Decke herab, rennen mit tropfenden Benzinkanistern durch den Raum, bekriegen sich mit Wasser und Mehl und essen rohes Fleisch. Die Musik scheppert im Hintergrund und die Zuschauermasse springt und kreischt. Anhand der Videoaufnahme geht Müller die unterschiedlichen Szenenaktionen durch und kommentiert die Arbeit der Gruppe und ihre Erlebnisse während der Aufführungssituation. Ich beobachte derweilen die Akteurinnen und bemerke eine aufkommende Unruhe. Einige schauen entsetzt auf den Bildschirm. Ihre Gelassenheit ist in diesem Moment vollends verschwunden. (FFTB vom 07.03.)

Regisseur Müller geht in diesen Videositzungen die früheren Inszenierungen Schritt für Schritt durch. Er erklärt den Akteurinnen, wie er und seine Kollegen in ihren Anfängen gearbeitet haben, welche Faktoren die *lenguaje furero* dominierend bestimmen und wie sich diese Theaterästhetik im Aufführungsraum entfaltet. Er weist auf begangene Fehler sowie spezifische Zuschauerbegegnungen hin und gibt für die einzelnen Szenen ausführliche Kontextualisierungen.

Die Verwendung von Videoaufzeichnungen dient in diesem Fall als eine Art *ästhetisches Präsentations-, Demonstrations- und Aufklärungsmaterial*. La Fura dels Baus bedient sich alter Aufzeichnungen, um Neuankömmlingen zentrale Eigenschaften ihrer Theateridee zu verdeutlichen. In den Anfangsjahren fungierte dieses Material für die Mitglieder von La Fura dels Baus „lediglich“ als Erinnerung an die eigenen Aufführungen (und stand interessierten Theaterwissenschaftlern, Journalisten etc. zu Recherchezwecken zur Verfügung). Jetzt – im aktuellen Schaffensprozess der Gruppe – wird es einer Transformation unterzogen und als Hilfsmittel eingesetzt, um denjenigen einen ersten Eindruck zu vermitteln, die mit der Ästhetik der *lenguaje furero* noch nicht vertraut sind. Durch die gemeinsame Sichtung der Videos und ihrer gleichzeitigen Analyse wird den Akteurinnen die Aufführungsform auf theoretischer und anschaulicher Ebene näher gebracht. Sie erhalten durch die Videosichtung einen Überblick und gleichzeitig eine detaillierte Einsicht in die Arbeit der Gruppe.

Der andere Blick – Totalaufnahmen

Die nächste Situation ist die Dokumentation der Gesamtdurchläufe. Ab Mitte des Probenprozesses beauftragt die Regie die Produktionsassistentin, bei vereinzelt Durchgängen die Kamera zur Hand zu nehmen und den Inszenierungsablauf im Ganzen aufzuzeichnen. Sie wollen anhand des gesammelten Materials einen Eindruck gewinnen, wie sich Rhythmus, Bewegung, Aktion und Distribution der Szenen und Aktionen des IMPERIUMs in der Halle entfalten. Diese Aufnahmen, die ausschließlich in der totalen Einstellung aufgezeichnet werden, sind allein für den Regiegebrauch gedacht und werden entweder von Müller und Fusté unter vier Augen besprochen oder vom Hauptregisseur in abendlichen Einzelsitzungen analysiert.

Mit der Aufnahmeeinstellung der Totalen wird das Geschehen in seiner Gesamtheit erfasst, und dies erlaubt der Regie, einen anderen Blick auf die eigene Probenarbeit zu werfen. Diese Analysen der Probengeschehnisse anhand von Videoaufzeichnung helfen den Regisseuren, die entstandenen und sich einschleichenden Mängel zu entdecken und gegebenenfalls in den nächsten Inszenierungen aufzunehmen und zu verbessern. Hierbei sind sich die Regisseure über die Transformation des Probengeschehens durch den Medienwechsel sehr wohl bewusst – Müller meint bspw. in einem Gespräch, dass diese Aufzeichnungen nie ganz der Wahrheit entsprächen und selbstverständlich nur einen kleinen Ausschnitt darstellten. Trotz dieser „Verzerrung“ sind sie von den Vorteilen eines solchen Verfahrens überzeugt. Der neugewonnene Blick gebe ihnen die Möglichkeit, Schwachstellen und ungünstige Konstellationen aufzudecken und rhythmische Unstimmigkeiten wahrzunehmen, die sie aus der limitierten Perspektive der involvierten Probenbeobachtung nicht hätten sichten können. Ähnlich wie eine Brille schwachen Augen zu einer besseren Sicht verhilft, so wird die Videoaufzeichnung in diesem Fall für die Regie zu einer *Erweiterung ihres Sichthorizontes*.

Videoaufzeichnungen als Diskussionsgrundlage

Schließlich kommt die Kamera ganz zum Schluss des Probenprozesses nochmals zum Einsatz. Die Produktionsassistentin erstellt am 30. Probenstag im Auftrag der Regie eine Aufzeichnung der ersten Generalprobe mit Publikum. Am darauf folgenden Tag und in der für Regie und Akteurinnen nach der Generalprobe zusätzlich einberufenen Probenwoche gehen die Künstler gemeinsam anhand dieses Videos den Aufführungsablauf in einer minutiösen Analyse von Anfang bis Ende durch²³². Haben die Regisseure bisher die Filmaufnahmen des Probenprozesses von IMPERIUM entweder allein oder unter vier Augen besprochen und hierbei die Inszenierung lediglich in ihrem groben Verlauf untersucht, öffnen sie jetzt zum Ende des Inszenierungsprozesses dieses Verfahren auch für die anderen teilnehmenden Künstlerinnen und setzen sich – in einer ähnlich intensiven Diskussion wie derjenigen der früheren Aufführungsaufzeichnungen von La Fura dels Baus-Inszenierungen – mit dem Material auseinander.

Die Videosichtung wird somit zu einem Bestandteil des kollektiven Schaffens: Akteurinnen und Regisseure erklären sich gegenseitig die einzelnen Begegnungen, besprechen Probleme und Komplikationen im Aufführungsraum, zeigen unangemessene Aktionen auf, deuten daraufhin, wo es zu Veränderungen kommen wird, welche Stellen besonders dringend Verbesserungen benötigen und wo welche Fehler entdeckt wurden etc. Die vom Probenprozess erstellten Videoaufzeichnungen werden von der Gruppe als eine die künstlerische Aushandlung der Inszenierung *unterstützende Diskussionsgrundlage* verwendet. Mit der Aufnahme verfügen die Regisseure und Akteurinnen über ein Dokument, auf das sie simultan und mit dem Blick eines Außenstehenden Bezug nehmen können und das ihnen als Vorlage dient, die Inszenierung in ihrer Chronologie gemeinsam Szene für Szene in seiner (vermeintlichen) Ganzheit durchzugehen.

²³² Bei dieser Probensituation ist die Atmosphäre innerhalb der Akteurinnengruppe anfangs angespannt; ähnlich wie Percevals Schauspieler sind sie irritiert über ihr Auftreten im Film, doch scheinen sie schnell an diese Form der Probenanalyse zu gewöhnen.

Die Tatsache, dass die Aufführungen aus einer bestimmten Perspektive aufgenommen wurden – nämlich die der Produktionsassistentin – und diese Videoaufnahmen lediglich Fragmente der Geschehens wiedergeben können, stört die Künstler in ihrer Besprechung nur peripher. Für gewöhnlich richten sie ihre Diskussion des Probengeschehens an dem Filmmaterial unkritisch aus. Erinnern die Künstler Situationen der Aufführung, die für ihre Diskussion wichtig sind, jedoch nicht mit der Kamera festgehalten wurden, fügen sie diese der Videoanalyse an gegebener Stelle und zum passenden Zeitpunkt durch eine „normale“ Beschreibung ergänzend hinzu. Es entsteht dadurch ein dynamisches Wechselspiel zwischen einer Analyse, die sich an der Filmaufnahme orientiert, und einer, die auf der lebendigen Aufführungserinnerung der Künstler basiert.

Videotechnik als Gegenspieler des Ephemeren

Im Vergleich mit anderen Theatermachern wie Luc Perceval oder Frank Castorf, die die Videoaufzeichnung als alltägliche Probenmethodik einsetzen, handelt es sich angesichts der Quantität des Einsatzes bei La Fura dels Baus eher um eine Nebensächlichkeit. Die Nutzung des technischen Hilfsmittels Kamera bzw. von Videomaterial fällt im Rahmen eines siebenwöchigen Probenprozesses kaum ins Gewicht; weder die Anwesenheit des Gerätes noch die Sichtung des Materials sind in ihrem Probenverfahren dominierend.

Dennoch ist trotz ihres sporadischen Einsatzes die Kamera auch in dieser Gruppe als wichtiges Werkzeug des kreativen Arbeitens anzusehen. Sie gehört als Aufzeichnungsgerät zum Probenvorgang dazu. Und betrachtet man die diversen Anwendungsbereiche von La Fura dels Baus etwas genauer, so rückt, ähnlich wie bei Perceval, ein Aspekt betont in den Blickpunkt: nämlich der Versuch, mit der Kamera vergängliche Prozesse festzuhalten, um diese bei Bedarf für die kreative Arbeit an der Inszenierung nochmals „reproduzieren“ zu können. Die Regisseure nutzen die Videotechnik weitgehend dafür, bestimmte für sie signifikante Probengeschehnisse aufzuzeichnen, um sich diese im Nachhinein als Arbeitsmaterial zunutze zu machen. Wie lässt sich dies erklären?

Das grundsätzliche „Dilemma“, dem sich die Theatermacher und Zuschauer in einer abendlichen Theateraufführung gegenübersehen, nämlich der Tatsache, dass diese flüchtig und unwiederholbar nach ihrem Vollzug, so wie sie sich ereignet hat, vorüber ist, zeigt sich auch im Prozess des Probens. Die Transitorik und Gegenwärtigkeit, wie Erika Fischer-Lichte auf die Aufführung bezogen schreibt, sind auch hier gegeben. „Aufführungen“, so die Theaterwissenschaftlerin, „verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. ihrem dauernden Werden und Vergehen, in der Autopoiesis der *feedback*-Schleife.“²³³

So flüchtig jede Theateraufführung ist, so flüchtig ist auch der Prozess ihrer künstlerischen Herstellung. Bei den Proben gelten die gleichen Parameter: Auch hier hat man es mit einem Wahrnehmungsraum zu tun, der seine Dynamik und Inkonsistenzen aus dem ständigen Wechsel der sich darin konstituierenden Äußerungen, Handlungen und Elementbewegungen der Künstler bezieht. Die Künstler bringen in gemeinsamen Interaktionen wie Improvisationen, Übungen und Durchläufen die Inszenierung nach und nach hervor. Doch

²³³ Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 127.

diese gemeinsamen künstlerischen Begegnungen bestehen aus einem kontinuierlichen Kommen und Gehen; sie sind mit ihrem Vollzug beendet und nicht mehr auf genau dieselbe Art und Weise hervorzubringen.

Jede Szeneninterpretation ist einmalig. In diesem Sinne handelt es sich auch bei der Probe um einen veränderlichen und jeweils aufs Neue hervorgebrachten, performativ erzeugten Raum. Die Proben bestehen aus Ereignissen, die in der Gegenwart schon zur Vergangenheit werden. Ihr Potenzial emergiert aus der nicht wiederholbaren Interaktion aller anwesenden Teilnehmer, sie leben von spontanen und flüchtigen Begegnungen. Das Material, mit dem die Künstler arbeiten, ist nicht fixierbar. Sie bringen es im performativen Vollzug hervor und können es daher – wenn sie keine weiteren Hilfsmittel hinzuziehen – nur im Nachhinein und sich auf ihre Erinnerung stützend gemeinsam diskutieren. Hierbei können Missverständnisse entstehen und unterschiedliche Wahrnehmungsweisen wirksam werden: Interaktionen, Gesten, Bewegungen, die von einer Seite (bspw. Regie) als wichtig erinnert werden, werden von der anderen Seite (bspw. Akteurinnen) kaum oder gar nicht bewusst wahrgenommen. Auf diese Weise wird den Künstlern die Möglichkeit einer reibungslosen Verständigung untereinander entzogen bzw. erschwert.

Die in ihrer Flüchtigkeit ablaufende Probe entzieht sich daher der absoluten Verfügungsgewalt. Der einzelne Künstler vermag die Geschehnisse nicht in ihrer Fülle zu erfassen; bei der Arbeit mit flüchtigem Material sind Verschwinden und Vergessen an der Tagesordnung. Anders als ein Maler können Schauspieler am nächsten Probenstag nicht unverändert auf ihr Material zurückgreifen. Im Gegenteil. Sie müssen sich mit einem kontinuierlichen Werden auseinandersetzen. Vereinzelte Prozesse, die im Moment ihres schnellen vergänglichen Vollzugs „beim ersten Sehen nicht gleich bemerkt“ werden können, mögen für immer verloren sein.

Um dieser konstanten Fluktuation und Transformation entgegenzuwirken und die unaufhaltsame Weiterbildung des künstlerischen Prozesses punktuell zum Stillstand zu bringen, setzen die Künstler die Videotechnik ein. Seien es die Videoaufzeichnungen ihrer alten Aufführungen, meine Videoaufzeichnungen des Castings/ Probenprozesses oder ihre eigenen während der Generalprobe erstellten Videos – in allen Fällen handelt es sich stets um Filmmaterial, das von La Fura dels Baus im Probenalltag dazu benötigt wird, vergangene Ereignisse für die Künstler nochmals sichtbar zu machen. Die Videoaufzeichnungen dienen dazu, diverse Prozesse der Probenereignisse im Nachhinein abzurufen und die performativ hervorgebrachten Situationen mit einem kollektiven und „verlangsamten“ Blick verfolgen zu können. Wie auch Gylfe Schollak äußert: [...] [E]s ist mit Hilfe der technischen Aufzeichnung möglich, [...] das Transitorische der Theaterkunst aufzuheben, das heißt ihm sowohl entgegenzutreten als es aufzubewahren.²³⁴

Indem die Regisseure sich die Möglichkeiten, die sich ihnen durch die Videoaufzeichnung für eine Form der Dokumentation der flüchtigen Probenprozesse eröffnen, für den produktiven, künstlerischen Prozess zunutze machen, trachten sie danach, dem Transitorischen der Probe entgegenzuwirken. Auch wenn diese „Aufbewahrung“ und Erfassung von Probendokumenten nicht die spezifische Materialität der Probe hervorbringen kann, so ist diese „Transformation in andere Medien“ ein wichtiger Schritt, diese überhaupt

²³⁴ Gylfe Schollak. „Mit der Kamera ins Theater?“ In: Ernst Schumacher (Hg.). *Darsteller und Darstellungskunst in Theater, Film, Fernsehen und Hörfunk*. Berlin: Henschelverlag 1981, S. 45.

für die Künstler im Nachhinein zugänglich zu machen.²³⁵ So werden Fragmente des Prozesses, die aus der Sicht der Regie eine nochmalige, genauere Betrachtung benötigen, in ein fixierbares Artefakt der Videoaufzeichnung überführt, um Geschehenes reproduzierbar vor Augen zu führen und so über die Inszenierung auf einer anderen, in Percevals Worten: präziseren Ebene diskutieren zu können.²³⁶

²³⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 128.

²³⁶ Für die vorliegende Feldforschungsarbeit gilt das gleiche. Auch hier werden Probendokumente erstellt, die durch ihre mediale Transformation erst für wissenschaftliche Zwecke zugänglich werden.

Probenimpression IV: Die Pyramiden

Zum ersten Mal probt die Gruppe das Ziehen der echten Pyramiden. Die Anhängerinnen stellen sich auf Stelzen in ihre Ausgangsposition. Jeweils drei werden wie Zugpferde vor einen Baustein gespannt. Die Pyramiden sind so schwer, dass die Akteurinnen sichtliche Mühe haben, von der Stelle zu kommen. Sie schauen sich ratlos an, finden keine Position, in der die Zügel bequem sitzen und sie die Pyramiden ziehen könnten.



(Abb. 14: Das Pyramidenziehen, Montse (li.), Lola, Marta (re.), Probenaufnahme S.K.)

Die Zügel schneiden in ihre Haut. Sie zerren und ziehen, verlieren das Gleichgewicht, stolpern über die wirr durcheinander hängenden Schnüre und geraten in diesem Chaos mit den anderen Fahrgeräten aneinander. In mehreren Minuten legen sie lediglich wenige Meter zurück. Das Ziehen geht an ihre körperlichen Kräfte. „Wir wollen, dass es anstrengend ist. Und auf diese Weise ist es das auch, oder?“ fragt der Regisseur. Die Akteurinnen antworten: „Und wie!“ Fusté und Müller sind zufrieden, doch Montse beklagt sich. Das Ziehen sei derart schmerzhaft, dass man an nichts anderes mehr denken könne. Sie bittet die Regie, ihnen Techniker zur Seite zu stellen. Doch Fusté sagt in einem etwas gereizten Ton, dass man dies nicht ändern würde. Sie sei der Motor und müsse ziehen. Egal wie. Schmerz sei hier keine Ausrede.

Müller und Fusté verlangen Abwechslung: Hinfallen, nach Brot schnappen, Gerangel etc. – Zusammenstöße, die den Weg von der einen Seite der Halle zur anderen für den Zuschauer spannend gestalten. In kleineren Gruppen diskutieren sie, wie man die Pyramiden am besten ziehen könnte. „Na, dann schauen wir mal, wie wir dieses Ding am besten bewegen“ sagt Lola und nimmt die Zügel in die Hand. Es müsse eine gewisse Spannung in den Zügeln herrschen, die es ihnen erlaube, langsamer hinabzugleiten. „Wenn die Pyramide jedoch in Bewegung ist, dann könnten wir uns richtig wehtun.“ Montse, die Ängstlichste von allen, versucht sich aus der Affäre zu ziehen. „Lasst uns abstimmen, wer sich auf den Boden fallen lässt. Es reicht doch, wenn sich zwei fallen lassen, oder!? Ich traue mich nicht. Ich bleibe lieber hier mit meinem Stück Brot in der Ecke.“ Lolas Gesicht versteinert sich und meint genervt „Es war ja nur ein Vorschlag. Doch wieso sollte ich immer diejenige sein, die alles macht?“

Jetzt nimmt die gesamte Gruppe die Übung wieder auf. Fusté setzt sich dieses Mal in das Innere der Pyramide und bremst sie mit seinen Füßen ab, so dass der Kraftaufwand für die Akteurinnen noch größer wird. Er manövriert, bremst, blockt die Bewegungen, hält die Stangen der Pyramiden und zieht sie nach hinten. Die Akteurinnen kommen ins Straucheln. Fusté beißt sich auf die Lippen, fokussiert die Akteurinnen mit scharfen Blicken. Laura und Valeria schauen sich überfordert an. Sie schreien aus vollem Leibe. Ihre Adern auf der Stirn treten hervor. Sie ziehen stur die Pyramide vorwärts, doch die Bewegung läuft stockend. Sie bleiben immer wieder stehen. Laura blickt böse über ihre Schulter nach hinten zu Fusté. Dieser sitzt – vor Anstrengung die Zunge an seiner Nasenspitze klebend – in der Pyramide und beobachtet das Geschehen. Er stoppt weiterhin die Vorwärtsbewegung mit seinen Füßen und bringt die Pyramide sogar zum Rückwärtsrollen. Die Akteurinnen werden wieder nach hinten gerissen, stolpern und verlieren für ein paar Sekunden die Kontrolle. Laura wirft Fusté erneut einen verächtlichen Blick zu. Sie lassen sich in die Seile fallen, liegen fast senkrecht, doch die Pyramide rückt nur minimal vorwärts. Diana fällt hin, hat offensichtlich keine Lust, wieder aufzustehen. Die Musik bricht abrupt ab. Fustés spricht sein „Gracias“ und klatscht obligatorisch in die Hände. Er klettert aus der Pyramide und lacht die Akteurinnen an; doch sein

Gesichtsausdruck verrät Besorgnis. Valeria dreht sich auf der Stelle um und geht weg. Laura und Diana reiben sich ihre Nacken und stützen sich am nächsten Gerüst ab. Sie sprechen kein Wort. Dann springen auch sie davon.

Die Regisseure sind aufgebracht. Fusté spannt sich die Zügel um die Schultern, versucht die Pyramide zu bewegen, doch schafft es nicht. Er wirft die Zügel frustriert auf den Boden und ruft: „Das ist ein Panzer, Mann! Das ist ein verdammt Panzer.“ Müller nickt mit dem Kopf: „Sie können überhaupt nichts ausprobieren. Sie können einfach nicht spielen. Es geht nicht.“ Fusté ist entsetzt. „Das ist ja mal ein schöner Scheiß.“ Es entsteht eine lange Pause. Beide Regisseure schauen sich fragend an. Damit haben sie nicht gerechnet. (23. Probenstag, Di, 3. April)

Die öffentliche Probe: Testlauf mit Publikum

Nachdem die Gruppe tagsüber mehrere technische Durchläufe geprobt und die noch verbleibenden Reparaturen an den Geräten vorgenommen hat, erwartet sie am Abend die letzte große gemeinsame Herausforderung im Probenprozess in Martorell: die offizielle Generalprobe von IMPERIUM.

Die Halle liegt in orange rotes Licht gehüllt. Die Lichtkegel gleiten langsam über den Boden. micromega ist mit zwei Filmkameras anwesend, die Produktionsassistentin von La Fura dels Baus ist mit einem Videogerät ausgestattet. Mehrere (Presse-)Fotografen sind vor Ort. Hier und da laufen Techniker durch die Halle, organisieren die Kabel, schieben die Pyramiden in ihre Position. Müller steht mit einem Mikro in der Hand am Rand der Halle. Er ruft „Mucha mierda a todo el mundo. Que todo salga bien!“ Die Techniker klatschen und pfeifen, die Akteurinnen gehen raus und mischen sich unter die Zuschauer.

Das Publikum kommt langsam herein. Schwarze Lichtkegel ziehen sich über den Hallenboden, düstere Musik erklingt aus den Lautsprechern. Müller redet mit dem Tontechniker durchs Mikrofon: „Wenn die Zuschauer eintreten, machen wir es langsamer.“ Er ist für alle hörbar. Die Regisseure stehen zusammen und diskutieren. Dann begrüßt Müller das Publikum und macht für die Gäste eine spezielle Ansage. Er erklärt, dass dies eine öffentliche Probe sei und es zu Zwischenfällen, Pausen und Unterbrechungen kommen könne. Des Weiteren sei aufgrund eines Probenunfalls eine Schauspielerin abwesend; teils würden ihre Aktionen von den anderen Akteurinnen übernommen werden, teils müssten sie leider ausfallen. La Fura dels Baus versuche, die Gefahren im Aktionsraum für alle Beteiligten auf einem Minimum zu halten – trotzdem solle man auch als Zuschauer aufpassen.

Für die riesige Halle sind es zu wenig Menschen. Die Zuschauer sehen verloren aus. Sie wissen nicht, wohin sie sich stellen sollen. Die meisten warten am Rand; einige wenige trauen sich in die Mitte. Wieder ist Müller zu hören. „Piraña, aufgepasst!“ ruft er dem Techniker zu, der die Bomben legt. Dieser steht mit einem Zettel in der Hand im Raum und sucht nach den fixierten Stellen, an denen die Explosionen hochgehen sollen.

Dann zünden Sprengkörper; sie sind größer und sehr viel lauter als bei der ersten öffentlichen Probe. Einige Zuschauer springen zur Seite, quieken und streben auseinander. Doch der Großteil wird nicht davon berührt. Die Techniker sind als Bombenleger erkennbar. Zum Teil hantieren sie so lange an den einzelnen Zündschnüren, dass man sie dabei beobachten kann und die Situation ins Komische kippt. Müller – mit einem Lutscher im Mund – betrachtet das Szenario zwischen Schmunzeln und Fassungslosigkeit. Auch die Akteurinnen fallen in der kleinen Zuschauermenge schnell als solche auf. Sie probieren, die wenigen Zuschauer in ihre Aktionen zu involvieren, rennen durch die sich bildenden Menschentrauben, Lola zeigt mit ihrem Krücken direkt auf eine Schülerin, Valeria stößt den Rollstuhl in eine kleine Gruppe von Jungen, die sich am Rand aufhält. Es sind jedoch zu wenige Zuschauer, als dass Panik, Enge und Bedrohung aufkommen könnte. Ihre Aktionen sind umgeben von zu vielen großen Freiflächen.

Zum Ende der ersten Szene steht Marta auf dem Rollstuhl im Zentrum der Halle. Ihr Megafon ist zu leise eingestellt. Darüber hinaus befindet sie sich nicht im einfallenden Lichtstrahl. Der Lichtdesigner geht ganz nah an die Aktionen heran und überprüft den Lichteinfall. Auch Müller ist jetzt im Zentrum der Halle. Mit ausgestrecktem Arm und langem Zeigefinger zeigt er starr auf einen Punkt am Boden. Er bewegt sich nicht, bis eine Akteurin heraneilt und den Rollstuhl zu jenem Punkt verschiebt, wo er stehen sollte. Der Fotograf tritt in diesem Moment an die beiden Akteurinnen heran und schießt ein Foto.

Als die „Selbstmordtäterin“ Laura mit der brennenden Fackel durch die Halle schreitet, wird sie von einigen Zuschauern nicht gesehen; sie muss sie unsanft zur Seite schieben. Dann kommt es zum Übergang zur zweiten Szene. Der Einsatz der Musik und die Bewegung der Pyramiden waren am vergangenen Mittwoch noch nicht aufeinander abgestimmt. Doch heute funktioniert es reibungslos. Sie sind zeitlich koordiniert. Das Publikum gerät in Bewegung. Die Masse schiebt sich im Kollektiv in eine Richtung.

Die Pyramidenkonstrukte mit den Prophetinnen erscheinen. Auf der Empore der „profetas moderadas“ befindet sich nur die Akteurin Gador; dort, wo normalerweise ihre Kollegin Florencia steht, ist eine Lücke. Ihr Fehlen hinterlässt eine seltsame Leere und die Inszenierungssequenzen wirken auf mich unfertig und verloren. Die Aufführung gerät sichtbar aus dem Gleichgewicht.

Die Regisseure schreiten durch die Halle, schauen sich die Aktionen an, rufen fortlaufend Instruktionen. Im Hintergrund ist konstantes Schreien und „OK, OK, OK“ von den Technikern zu vernehmen. Auch sie rufen sich ihre Einsätze lautstark zu und diskutieren für alle in der Halle anwesenden Gäste hörbar, wann was kommen muss. Beim Übergang zur „Siegesfeier“ ist Müller außer sich. Er brüllt so laut „Licht und sembradora, Licht und sembradora, Licht und sembradora“ in die Halle, dass ihm fast die Stimme versagt.

Licht und Fahrgeräte sind nicht an jener Stelle, an der sie zu einem bestimmten Zeitpunkt sein sollten. Auch gibt es auf einmal Unstimmigkeiten in der Musik. Sie setzt plötzlich aus. Für mehr als zehn Sekunden ist es still. Fusté läuft mit runzelnder Stirn durch die Halle. Dann erhällt wieder die Stimme des Regisseurs aus dem „off“: „Dani, Piraña! Aufgepasst, Wechsel!“

Im Vergleich mit der letzten Probe ist das Video der „message“ gekürzt und der Lichteinfall auf dem Gesicht der „Prophetin“ sehr viel konzentrierter. Auch die Szene der „Geburt“ fällt komplett weg. Dort, wo am Mittwoch noch indische Musik erklingen ist und die Szene der „Giraffenfrauen“ eingeleitet wurde, passiert heute nichts. Die Sequenz ist komprimiert. Doch der radikale Schnitt ist beeindruckend. Haben sich die Regisseure noch vor zwei Tagen über die Langsamkeit der Szene aufgeregt, ist sie jetzt definiert, hart und rhythmisch in sich stimmig.

Die Stellung der Pyramiden in der „Strohfrauenszene“ hat sich verändert, die Akteurinnen schlagen das Stroh aus dem Gehäuse, das Publikum springt zur Seite. Die Stöcke sind nah an ihren Köpfen. Die Bewegung des Publikums funktioniert; die Zuschauer folgen den Puppen, versammeln sich alle in der Mitte, so dass die Akteurinnen sie im nächsten Moment springend und mit ihren Stöcken bedrohend auseinandertreiben können. Man hört im Hintergrund die Techniker Anweisungen schreien „Von rechts! Nicht so schnell! Hier lang! Aufpassen!“ Die Einfahrt des Zuges geht glatt. Einige Zuschauer stehen mit offenen Mündern in der Halle und schauen fasziniert die brennenden Fackeln an. Als sich die Akteurinnen mit den Maulkörben umdrehen, springt Lola auf einmal vom Zug und rennt los. Sie hat den Zwischenpart vergessen. Regisseur Müller zitiert sie zurück. Er ruft mit mahnender und zugleich lachender Stimme: „LOLA!!!“ Die Akteurin rennt zurück. Sie klettert jedoch nicht wieder auf den Zug, sondern bleibt auf dem Boden vor dem Zug stehen. Dann rennen alle sechs Akteurinnen gemeinsam los. Sie stürzen durchs Publikum auf die „Prophetin“ zu.

Ich treffe auf Fura-Regisseur Pera Tatinyà²³⁷. Wir begrüßen uns. Er wandelt konzentriert durch die Halle und geht ab und an zu Müller und bespricht etwas mit ihm.

Die Aktion der „sadistischen Folter“ der zweiten Prophetin verliert an Kraft, da der Kran leer ist. Wo normalerweise Florencia hängt, ist heute gar nichts. Es macht wenig Sinn, doch die Bewegungen werden für den Gesamtrhythmus beibehalten. Am Schluss der „Sadismusszene“ klettert Valeria am Kranmast hoch und hält zwei rote Farbbomben zwischen ihren Zähnen. Sie versucht, sie am Mast zu zerdrücken. Es klappt nicht auf Anhieb. Als die sechs Akteurinnen sich zur Szene der Massenjagd auf der Pyramide versammeln, klettert der Fotograf auf den Treppenabsatz und schießt Fotos. Die Akteurinnen rennen los, schlagen sich mit den Schlagstöcken, suchen nach den Eimern mit Materialien und Mehlwaffen. Montse hat einen Wassereimer in der Hand, begegnet aber keiner ihrer Kolleginnen, mit der sie kämpfen könnte. Es entsteht Konfusion. Als sie auf Lola trifft und sie sich gegenüberstehen, feuert deren Mehlwaffe nicht ab. Ich sehe Kiko von der Produktion mit einem Notizblock durch die Halle wandern – mit ernsthaftem, konzentriertem Blick. Die Akteurinnen suchen nach Menschentrauben, so dass sich diese durch die Schlacht auseinander bewegt. Es gibt jedoch nicht genug Anspielpartner. Das Publikum kann sich ohne Probleme am Rand der Halle aufhalten. Doch ein paar Mehlkanonen landen heute dort, wo sie landen sollen – direkt im Gesicht der Akteurinnen und auf den Ärmeln der Zuschauer.

micromega steigt mit den Kameras auf die Pyramide und filmt die Akteurinnen von ganz nah. Im Endkampf hat Lola auf einmal beide Schlagstöcke in der Hand – dies war nicht geplant. Nach einiger Verwirrung wirft sie Valeria den Stock zu. Dann schlagen sie wild aufeinander ein, finden aber kein richtiges Ende. Sie wirken unsicher, wie sie die Aktion beschließen sollen, taumeln mit überzogener Geste nach hinten und liegen dann viel zu früh auf dem Boden. Die Musik setzt nicht gleichzeitig aus, sondern läuft weiter. Durch diese Fehler entstehen seltsame Pausen im Rhythmus der Inszenierung. Nun entsteht völlige Verwirrung. Der „Vermummte“, der die Machtobjekte einsammelt, ist schon dabei, die Pyramide hochzuklettern und die Stöcke einzusammeln. Es wird schnell ein anderer Musiktrack eingespielt, doch das Licht geht aus.

Das Publikum klatscht und pfeift und ruft den Akteurinnen „Bravo“ zu. Diese berappeln sich und marschieren direkt in die Umkleidekabine. Dann verteilt sich das Publikum über die Halle, tritt zu den Künstlern. Ich wandere mit der Kamera hin und her und zeichne die Gespräche auf. Müller sitzt mit seinem Kollegen Pera am Rand. Letzterer wiederholt, dass sich der selbe Fehler wie eh und je eingeschlichen habe: Die Akteurinnen schauen den Zuschauern nicht in die Augen. Auch Fusté steht mit Zuschauern zusammen und unterhält sich mit ihnen. Zum einen kritisieren viele von ihnen die Videosequenz – es entstünden zu große Pausen. Zum anderen beanstanden sie die Endlosszene der „Domestizierung“. Die Schlacht am Ende

²³⁷ Pera Tatinyà inszenierte u. a. die achte *lenguaje furero*-Inszenierung *Obit* (2005). Er ist, wie Jürgen Müller, eines der Gründungsmitglieder von La Fura dels Baus.

loben sie alle. Nun sind auch die Akteurinnen wieder in der Halle. Sie verteilen sich, gesellen sich zu ihren Freunden, rauchen, trinken, diskutieren die Aufführung. (32. Probenstag, Fr, 13. April.)

Die letzte Woche des Probenprozesses in Martorell hat einen klaren Höhepunkt: die öffentliche Probe von IMPERIUM. Am Freitag, den 13. April 2007 öffnet La Fura dels Baus die Tore für circa dreihundert Zuschauer, die sowohl durch Mund-zu-Mund-Propaganda am Probenort erscheinen als auch von der Gruppe eigens kontaktiert und als eine Art „Vor“-Publikum eingeladen werden. Es ist das letzte Probenereignis des kreativen Prozesses von IMPERIUM in Martorell, das die Künstler gemeinsam beschreiten.

Welche Stellung nimmt diese öffentliche Probe im Produktionsprozess der Theaterinszenierung ein? Welche Funktionen übernimmt diese künstlerische Praxis der Zusammenführung von Zuschauern und Akteuren in IMPERIUM? Was genau geschieht in dieser Phase, in der, wie Jackie Smart es nennt, ein „shifting of focus“ stattfindet „from ‘inward’ to ‘outward’ [...] from the performers’ private journey of exploration to the encounter with an audience?“²³⁸ Nachstehend sollen die wichtigsten Kriterien des den Probenprozess in Martorell beschließenden Verfahrens herausgearbeitet und zusammengefasst werden.

Der offene Dialog mit dem Test-Publikum

„There is a time when no one must worry himself about the results of his efforts. I hate letting people watch rehearsals because I believe that the work is privileged, thus private [...] But even in rehearsal there is a time when one needs outside people watching, when what always seem to be hostile faces can create a good tension and the tension a new focus: the work must all the time set new demands.“²³⁹ So beschreibt Peter Brook die Endphase des Probenprozesses mit ihren Herausforderungen und Hürden – in anderen Worten: ein Arbeitsabschnitt, zu dem die Öffnung der Inszenierung zum Publikum dazugehört. Früher oder später muss auch die bestgehütete Probenarbeit ihr wohliges Nest verlassen, um sich den Herausforderungen der Welt zu stellen.

Ist die Probenarbeit daraufhin ausgerichtet, eine Inszenierung zu kreieren, die vor einem abendlichen Publikum aufgeführt wird, so ist eine graduelle Annäherung an den Zuschauer ein Muss. Es mag bei einigen Theaterpraktikern der Fall sein, dass sie den Zwischenschritt einer öffentlichen Probe übergehen und direkt mit dem Premierenabend einsteigen. Generell jedoch ist zu beobachten, dass diese Zusammenführung von der bisher im Privaten erarbeiteten Inszenierung mit der Öffentlichkeit ein weit verbreitetes Verfahren ist. Irgendwann ist der Zeitpunkt erreicht, an dem die (Zwischen-)Resultate ein neues Publikum mit frischen Sichtweisen brauchen.

Die Zugabe des Publikums als letztes fehlendes Element in der Hervorbringung der Theaterinszenierung spielt im Probenprozess daher eine wichtige Rolle. Insbesondere im Kontext einer Inszenierung, bei der der Zuschauer eine aktive Funktion übernimmt – wie dies in der *lenguaje furero* der Fall ist –, wird die öffentliche Probe zu einem signifikanten Prüfungsmoment. Hier zeigt sich, ob die Szenenaktionen, die in

²³⁸ Jackie Smart. „Sculpting the Territory. Gecko’s The Arab and the The Jew in Process.“ In: Alex Mermikides, Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010. S. 165- 185, S.181.

²³⁹ Peter Brook. *The empty space*. New York: Touchstone, [1968] 1996. S. 125.f

ihrem Rhythmus und Ablauf von einem Publikum abhängig sind, letztendlich funktionieren. Der im Vorhinein geladene „Testbesucher“ wird somit zu einem unverzichtbaren Bestandteil des Probenprozesses, wie Sandra Umathum schreibt:

Zeitgenössische Theaterformen, die den Besucher dezidiert als kontingente Größe entwerfen, haben sich [...] auch auf die Probenpraxis ausgewirkt. Der Einbezug des Besuchers in die Probe oder vielmehr: der Einbezug von Personen, die in die Rolle des Besuchers schlüpfen, ist jedoch nicht nur bei Sehgal [Tino Sehgal, ein deutsch-britischer Künstler, Anm. S.K.] dessen zu einer unverzichtbaren Maßnahme geworden. Seine Vorgehensweisen sind kein Einzelfall. Gerade mit Blick auf das zeitgenössische Theater besitzen sie durchaus beispielhaften Charakter. Die künstlerische Konzeption von Szenarien, an deren Konstitution und Form das Publikum wesentlichen Anteil nimmt, hat den Testbesucher auch hier längst zu einem bisweilen unverzichtbaren Bestandteil der Probenprozesse werden lassen. Seine Anwesenheit nämlich stellt nicht nur die Weichen dafür, dass die entsprechenden Szenarien überhaupt durchgespielt, (zumindest unter Vorbehalt) geprobt und die Darsteller somit auf ein ganzes Spektrum von Eventualitäten vorbereitet werden können.²⁴⁰

Das Publikum, welches insbesondere den Akteurinnen und der Regie als bedeutendes Probenobjekt während des gesamten Probenprozesses fehlt, ermöglicht ihnen nun, auf Grundlage der konkreten Begegnung mit Publikum zum Schluss des Prozesses, die bisher erarbeitete Inszenierung unter realen Bedingungen zu betrachten. Das bis dahin unbekannt Element „Publikum“ bekommt durch die Einladung, als Testpublikum teilzunehmen, für die Künstler ein Gesicht. Es wird in und durch diese Probenpraxis zu einem greifbaren Element, das nicht mehr imaginiert werden muss, sondern das real anwesend ist und den Künstlern so die Möglichkeit gibt, das IMPERIUM mit einem Gegenüber durchzuspielen, mit dem sie während der folgenden Aufführungen konfrontiert sein werden. Die öffentliche Probe stellt somit eine Art Inszenierungs-Realitätscheck dar, bei dem die Künstler ihr Probenmaterial in seiner Gesamtheit erstmals austesten und je nach Bedarf modifizieren können.

Die Anwesenheit des Publikums im Aktionsraum verändert nun die Probensituation und kann der Theatergruppe aufzeigen, welche Aktionen funktionieren bzw. nicht funktionieren, wo der Rhythmus der Inszenierung falsch eingeschätzt wurde, welche Aktionen nicht die gewünschte Wirkung erzielen, wo sich die Dynamik der Publikumsmasse anders entfaltet, als dies von der Regie strategisch angedacht war etc. Der kreative Prozess der Inszenierung entwickelt sich so mit dem Publikum und dessen Reaktionen weiter. Mark Long, Gründer der britischen Theatergruppe The People Show kommentiert diesen Vorgang folgendermaßen: „The presence of the audience is one of the biggest factors in the creative process itself. When an audience sees the show, your feeling and understanding for the show is inevitably altered. The audience reaction offers that feeling or understanding. It's part of the process as is the performance as much part of the process as the rehearsal.“²⁴¹ Das Publikum wird Teil des kreativen Geschehens und nimmt in dieser Position Einfluss auf die Entwicklung dieses Prozesses. In seiner tatsächlichen (und nicht mehr wie bisher imaginierten) Anwesenheit werden die Grenzen sowie Möglichkeiten der Inszenierung aufgedeckt.

Doch das Publikum hat noch eine weitere Funktion in der öffentlichen Probe von IMPERIUM. Seine Aufgabe beschränkt sich nicht nur auf die reine Anwesenheit (als Masse) im Aktionsraum, mit der die Künstler experimentieren und „das Spektrum von Eventualitäten“ austesten können. Vielmehr wird das

²⁴⁰ Sandra Umathum. „Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 150-170. S. 168.

²⁴¹ Mark Long. „About the People Show.“ *Drama Review*, Ausgabe 15, Nummer 4. Herbst 1971, S. 57.

Publikum zu einem direkten Ansprechpartner der Künstler bzw. zu einer Art Berater hinsichtlich der Inszenierungsweise. Ähnlich dem *pre screening* von Filmen – bei dem geladene Zuschauer darüber abstimmen, was sie an dem gezeigten Filmmaterial langweilt oder fasziniert, welche Stellen gekürzt oder verlängert werden sollten²⁴² – nutzen die Theaterpraktiker die öffentliche Probe als eine Methode, ihre bisherigen Arbeitsergebnisse einer kleinen Öffentlichkeit zu präsentieren und von dieser eine Meinung über ihre Inszenierungsansätze einzuholen. In der Probenarbeit des Odin Teatret von Eugenio Barba lässt sich bspw. die aktive Einbeziehung des Publikums während der öffentlichen Proben folgendermaßen wiederfinden:

As rehearsals near completion, final decisions are made about content and order of scenes, characterizations are fixed, and design details finalized, so that gradually a cohesive whole begins to emerge. Once Barba and his actors feel that this cohesive whole is sufficiently complete to be shown as a “work of progress,” they perform it for a public. [...] [T]hey allow Barba and his group to test the newly created *mise-en-scène* in performance. During this period Barba continues to work with the actors, *making adjustments based on notes taken during performances as well as on feedback from spectators* [Herv. S.K.].²⁴³

Ähnlich wie hier wird auch bei La Fura dels Baus das Publikum als ein direkter Feedback-Geber in den kreativen Prozess eingespannt. Insbesondere die Regisseure legen großen Wert darauf, im Nachhinein vom Publikum über dessen Eindrücke unterrichtet zu werden. Während es bei der ersten öffentlichen Probe, die wenige Tage zuvor und mit sehr viel weniger Publikum stattgefunden hat, noch hauptsächlich die Künstler aus den eigenen Reihen sind, weitet sich der Zirkel in der zweiten Probe aus. Der letzte Abschnitt der Probenbeschreibung vom 13. April bspw. zeigt, wie das Regieteam und restlichen Künstler direkt im Anschluss an die Aufführung mit Zuschauern, Freunden und Kollegen in einen Austausch über die Inszenierung treten. Sie versuchen, vom Publikum in Erfahrung zu bringen, welche Interaktionen eine große Wirkung hinterlassen haben, was als negativ oder überflüssig betrachtet wird, welche Assoziationen entstanden sind, wo Langeweile aufkommt, wann der Rhythmus nicht stimmt etc. Und auch in der zusätzlich einberufenen Probenwoche nach dem Abschluss des offiziellen Probenprozesses in Martorell, gehen die Künstler auf die Meinung des Publikums ein. Die Regisseure möchten von den Akteurinnen wissen, was Freunde und Bekannte im Publikum über die Aufführung verlauten ließen und schenken den positiven wie negativen Anmerkungen Aufmerksamkeit.

Die Meinungen der Zuschauer über den Aufbau, den Rhythmus und die Spielweise des IMPERIUMS, seien

²⁴² Vgl. u. a. Jill Nelmes (Hg.). *An introduction to film studies*. London und New York: Routledge, 2001. 3. Auflage.

²⁴³ Ian Watson. *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London/ New York: Routledge, 1995. S. 93. Andere Beispiele sind u. a. der Regisseur Richard Maxwell und seine Theatergruppe The New York City Players, die die Anwesenheit des Zuschauers nutzen, ihre Inszenierungen mit ihnen direkt vor Ort zu diskutieren: „Each evening ended with a run-through of the performance. To a small audience made up of playwriting students, family, friends and colleagues. *The company operate an ‘open’ rehearsal policy and, in this instance, discussed in detail how the presence of an audience altered the dynamic of the play* [Herv. S.K.].“ Sarah Gorman. „Richard Maxwell and the New York City Players – *The End of Reality* (2006) – Exploring acting.“ In: Jen Harvie, Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010. S. 180-201, S. 185. Und Aleksandar Saša Dunjerović weiß über den Inszenierungsprozess von Robert Lepage und dessen Theatergruppe Ex Machina zu berichten, dass „the globalisation of theatre and the presence of cosmopolitan audiences are also central to Lepage’s way of making theatre; indeed, international audiences play a creative ‘role’ in Lepage’s ‘open rehearsals’ [Herv. S.K.]. As Alison Oddey has observed, devising processes are ‘able to define a relationship with an intended audience or community from the start, providing an opportunity for audience contribution or participation in the work’.[...] Lepage makes this relationship with the audience central, involving audiences (both local and global) in the developmental process of discovering the performance. The group uses the audience’s presence and response in performances as open rehearsals to discover what is valuable in the devised and evolving [Herv. S.K.] *mise en scène*“ Aleksandar Saša Dunjerović. „Robert Lepage and Ex Machina – Lipsynch (2007) – Performance transformations and cycle.“ In: Jen Harvie, Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010. S. 160-179, S.161.

sie noch so banal, zählen in der weiteren künstlerischen Auseinandersetzung der Inszenierung und können kleine wie große Veränderungen herbeiführen. Nicht nur periphere Zuschauer-Einwürfe wie die Regelung der Mikrofonlautstärke oder unstimlige Details in den Kostümen finden bei La Fura Gehör, auch zwei zentrale Szenen von IMPERIUM unterliegen nach den öffentlichen Proben einer Veränderung: die Szene der „Geburt“ („*nacimiento*“) wird gestrichen und die der „Höhle“ („*cueva*“) stark gekürzt – beides Szenenaktionen, die nicht nur von der Regie als rhythmisch fehlerhaft erkannt, sondern auch vom Probenpublikum wiederholt aufgegriffen und als inhaltlich schwer zugänglich kritisiert werden. Obgleich es schwierig ist zu bestimmen, ob diese Modifikationen nicht letztendlich auch ohne die Aussagen des Publikums vorgenommen worden wären, so ist doch offensichtlich, dass die Beurteilung der Test-Zuschauer hierbei eine tragende Rolle spielt und die Regisseure in ihrer Entscheidung klar unterstützt. Der Fakt, dass die Zuschauer lebendig sind und sich eine eigene Meinung bilden können, wird nicht ignoriert oder übergangen, sondern produktiv in die Gestaltung der Inszenierung eingebaut. Der Proben-Zuschauer wird in diesem Fall zu einem Komplizen der Inszenierung, der einen nicht minder großen Anteil daran trägt, wie sich die *lenguaje furero*-Inszenierung künftig weiterentwickeln wird. Er erfüllt damit quasi eine dramaturgische Funktion.

Testlauf unter realen Bedingungen

Im Gesamtkontext des Probenprozesses betrachtet ist die öffentliche Probe jener Moment, in dem der Ernstfall geprobt und die Probe entsprechend den Konditionen der Aufführungssituation ausgerichtet wird. „Die Generalprobe wird zum ultimativen Test der Inszenierung unter realen Bedingungen“²⁴⁴ heißt es bei Annemarie Matzke und sie verweist damit zum einen auf den Moduswechsel, der während der öffentlichen Probe vorgenommen wird: Es ist zwar immer noch der bekannte Probenrahmen, doch die Bedingungen sind mehr jene, die für die Probenarbeit galten, sondern sie richten sich nach denjenigen, die in der Phase der Aufführung Geltung haben (was dies genau heißt, wird zu einem späteren Zeitpunkt noch ausführlicher behandelt). Zum anderen hebt sie den zentralen Testcharakter dieses Probenverfahrens hervor. In gewisser Hinsicht sind alle Probenverfahren auf die eine oder andere Weise ein Testverfahren: In den szenischen Übungen wird getestet, inwiefern die Akteurinnen die aggressiven Energien erzeugen können; in den Kostümproben wird getestet, ob die gewählte Kleidung passt; in den Gruppenimprovisationen wird getestet, ob die Konstellationen stimmen usw. Doch was die öffentliche Probe besonders macht, ist die Tatsache, dass hier alle diese künstlerischen Bemühungen zusammenlaufen und in ihrer Gesamtheit auf die Probe gestellt werden. In den öffentlichen Proben steht daher stets die Frage im Raum: Kann das bisher Erarbeitete dem Öffentlichkeitstest standhalten? Hat man es in den Wochen der Probenzeit so gut geprobt, dass es jetzt, wenn es darauf ankommt, nicht anfängt im Fundament zu wackeln, sondern in seinem Grundgerüst zusammenhält? Die Probenpraxis des Gesamtdurchlaufs – den die Künstler bisher zur Überprüfung der Inszenierung eingesetzt haben – kommt der öffentlichen Probe daher in seiner Funktion am nächsten. Sie ist ihr insofern

²⁴⁴ Annemarie Matzke. „Versuchsbällons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 132-149, S. 139.

ähnlich, als für die öffentliche Generalprobe ebenfalls die oberste Priorität gilt, die Inszenierung in ihrem kompletten Ablauf ohne (etwaige) Unterbrechungen hervorzubringen und einen Durchlauf zu bewerkstelligen, der von Anfang bis Schluss einer kontinuierlich treibenden Dynamik folgt. Wie im Gesamtdurchlauf wird sich – so weit es möglich ist – an den vorgesehenen zeitlichen Ablauf der Inszenierung gehalten. Die öffentliche Generalprobe – und hier liegt der große Unterschied zum Gesamtdurchlauf – findet, wie oben beschrieben, jedoch immer unter Zugabe des letzten Inszenierungselementes statt: des Publikums. Darüber hinaus werden stets diejenigen Materialien eingesetzt, die auch in den späteren abendlichen Aufführungen verwendet werden und es wird sich streng an das Aufführungsprotokoll gehalten: Die Zuschauer werden am Anfang in die Halle geführt, am Ende wird geklatscht. Damit sind die Bedingungen, die bis dahin nicht vollständig denen der zukünftigen Aufführungssituation entsprachen, denen des Aufführungsmomentes nun sehr viel näher. Für die öffentliche Probe wird eine reale Aufführungssituation geschaffen, so dass, wenn es schließlich zur Premiere kommt, die Inszenierung sich zumindest einmalig diesen Herausforderungen gestellt hat.²⁴⁵

Die unfertige Inszenierung: Zwischenbilanz und work-in-progress

Dieser ultimative Testlauf zeigt allerdings, und dies wird anhand der Beschreibungen der öffentlichen Probe deutlich, dass die Inszenierung selbst zum Ende des Probenprozesses noch nicht vollständig fixiert ist. Es geht in dieser Generalprobe zwar einerseits um die Überprüfung und Bestätigung des Erprobten – um die finale Wiederholung –, andererseits jedoch zeigt sich in diesem Testlauf, dass die Inszenierung noch keine abschließende Form gefunden hat; dass das IMPERIUM immer noch – paradoxerweise insbesondere aufgrund der Zugabe des Zuschauers – nicht vollendet ist und stets noch Modifikationen von den Künstlern vorgenommen werden. Die Inszenierung ist mit dem Erreichen des Endes des Probenprozesses weder komplett fixiert noch fertig. Im Gegenteil. In der öffentlichen Probe liegt die Betonung auf der Aufführung des bislang erarbeiteten Materials, welches sich noch weiterhin im Werden befindet.

Theaterpraktiker weisen entsprechend auf den Aspekt der Unfertigkeit der Inszenierung zu diesem Zeitpunkt des kreativen Prozesses hin. Jackie Smart betont, wie die britische Theatergruppe Gecko die ersten öffentlichen Durchläufe nur als „a stage in the show’s development“ betrachtet und dass sie es als eine Chance ansähen, „to gain depth through doing a run of performance“. Der Regisseur selbst führt weiter aus: „What Edinburgh enabled us to do was to say: ‘Here’s a stage of development, a milestone in the show’s development. Let’s wring it for all its worth in term of how we now perform this and learn what we can about the individual scenes and about how this, as a structure for the future, works.’“²⁴⁶ Thomas Askan Vierich berichtet über einen Besuch der öffentlichen Probe von *Krieg und Frieden* (in der Regie Sebastian Hartmann), dass der Regisseur „zu Beginn des Stücks zum Publikum [sprach], das sei alles noch nicht fertig,

²⁴⁵ Obgleich berücksichtigt werden muss, dass La Fura dels Baus in den öffentlichen Proben nicht die erwartbar realistische Publikumsmenge einlädt, sondern lediglich einen Bruchteil davon (bei *lenguaje furero*-Aufführung steigt die Zuschauerzahl mühelos über die Tausender Grenze, in den Generalproben sind es circa 60 bzw. 300 Zuschauer). Dennoch werden der Aufführung ähnliche Bedingungen geschaffen und mit ihnen intendiert, den Ernstfall zu simulieren.

²⁴⁶ Allel Nedjari zitiert in: Jackie Smart. „Sculpting the Territory. Gecko’s *The Arab and the Jew* in Process.“ In: Alex Mermikides, Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010. S. 165- 185, S. 180.

sie hätten gestern erst Texte umgestellt und die Technik könne hie und da ausfallen. Dann würde er auch eingreifen.“²⁴⁷ Und Richard Schechner kommentiert über die öffentliche Probe am Beispiel der Inszenierung *The Tooth of Crime*:

For *The Tooth of Crime* the announcement of open rehearsals are made to individuals. These people are invited to the rehearsals knowing that things may come up that require the Group to work alone; then the audience will be asked to leave. Only a few people show up for each rehearsal, usually less than ten. *The performance develops vis-à-vis an interested audience that has come to see rehearsals, not finished shows* [Herv. S.K.]. This kind of open rehearsals later gives way to more formal, publicly announced rehearsals. This second kind of open rehearsal is more like a performance.²⁴⁸

Diese unterschiedlichen Darstellungen machen klar, dass von vornherein der öffentlichen Probe ein gewisses Defizit zugesprochen und reibungsloses Gelingen ausgeschlossen wird. Die Inszenierung befindet sich auch zu diesem späten Zeitpunkt in einem Stadium des „work-in-progress“. Schechner betont nicht nur den flexiblen und offenen Aufführungscharakter von öffentlichen Proben, bei denen es zu Unterbrechungen und Raumverweisen des Publikums kommen kann; vielmehr spricht er der öffentlichen Probe indirekt auch eine Unvollkommenheit zu, indem er sie der „fertigen Show“ gegenüberstellt. Aufführungen von Probenperformances sind unvollendet; Aufführungen von „Performances“ sind „vollendet“ (im Sinne von „abgeschlossen“ in der Entwicklung).

Im Probenprozess von *La Fura dels Baus* ist somit klar, dass die Inszenierung in der öffentlichen Probe als eine unvollständige Arbeit präsentiert wird. Insbesondere die Beschreibung vom 11. April legt Zeugnis darüber ab, dass viele Momente ungeklärt sind und die Inszenierung diverse künstlerische Baustellen aufweist: von den Lichtverhältnissen, über die zeitlichen Einsätze, die Verwendung von bestimmten Liedversatzstücken bis hin zur schauspielerischen Hervorbringung diverser Aktionen und der musikalischen Übergänge und Interludes. Nicht nur die inszenatorischen Lücken werden sichtbar, auch die Verfahrensweise der Künstler in den öffentlichen Proben zeigt, dass die Inszenierung in ihrer Aufführung noch sehr viel Führung und Organisation benötigt: Regisseur Müller unterbricht den Durchlauf, lässt Bewegungen wiederholen und weist Künstler auf ihre Fehler hin, indem er sie durchs Mikrofon direkt anspricht. Die Unterhaltungen der Künstler sind in der ganzen Halle lautstark zu vernehmen. Die Techniker und Regisseure treten ungeniert an die Aktionen der Akteurinnen oder die fahrenden Geräte heran, sind somit für das Publikum stets vollständig sichtbar. Das Produktionsteam läuft mit Notizblöcken und einem Adlerblick von Szene zu Szene.

Die Inszenierung hat also noch nicht jenes Stadium erreicht, an dem sie ohne die Zugabe helfender Hände und korrigierender Griffe funktionieren kann; sie ist noch nicht selbstständig aufführungsbereit. In der zweiten öffentlichen Probe sind sowohl diese Eingriffe der im Hintergrund agierenden Helfer als auch die künstlerischen Inszenierungsbaustellen schon geringer und ihr Ablauf kommt dem zukünftigen Geschehen in seiner Dynamik sehr viel näher.²⁴⁹ Nichtsdestoweniger trägt auch dieser zweite Verlauf eindeutige Spuren

²⁴⁷ Thomas Askan Vierich. „Gelungener Etikettenschwindel. Krieg und Frieden – Matthias Hartmann inszeniert Teile von Leo Tolstojs Roman als öffentliche Probe.“ In *Nachtkritik.de – das unabhängige Theaterportal*. Online einzusehen unter: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=4226&Itemid=40 (letzter Eintritt: 04.10.2010)

²⁴⁸ Richard Schechner. *Environmental Theatre. New expanded edition*. New York: Applause, 1994. S. 294.

²⁴⁹ Schechners Differenzierung der öffentlichen Proben in zwei unterschiedliche Typen von Probenaufführung – zum einen die sehr intime Probe mit wenigen Zuschauern und einer anpassungsfähigen, flexiblen Interaktion zwischen Publikum und Künstlern, zum

des Probenverfahrens: Die Regie kündigt hier nicht nur – ähnlich wie Hartmann für *Krieg und Frieden* – die Aufführung als eine öffentliche Probe an und macht mit dieser Rahmung klar, dass es sich um andere Aufführungskonventionen handelt; Müller unterbricht auch sporadisch den Ablauf und macht sich durch Mikrofonkommentare während der Aufführung deutlich bemerkbar. Darüber hinaus lässt die Tatsache, dass die Regie die Abwesenheit der zweiten „Prophetin“ hinnimmt und die Inszenierung ohne weitere Modifikationen aufführt, den Testcharakter der öffentlichen Probe hervortreten. Die Unvollständigkeit, das Defizitäre der Inszenierung wird zu diesem Zeitpunkt geduldet.

Das Hybrid-Ereignis: zwischen Probe und Aufführung

Die öffentliche Probe stellt also ein Zwischenstadium im kreativen Prozess einer Theaterinszenierung dar. Nicht mehr ganz Probe und noch nicht ganz „vollendete“ Aufführung, ist die öffentliche Probe ein kreativer Raum des Dazwischen. In ihm findet der allmähliche Übergang von der Phase des Probenprozesses zur Phase der Aufführungszeit der Inszenierung statt. Mit dem Verfahren der graduellen Zusammenführung von Publikum und Künstlern meidet die Gruppe den extremen Schnitt zwischen den unterschiedlichen Phasen: der Einsamkeit und Isoliertheit der Proben einerseits, und dem Getümmel und der Masse der Zuschauer auf der anderen Seite. In der öffentlichen Probe wird beides zusammengeführt. Mit der Ankunft des Publikums geht die Intimität der vergangenen Wochen verloren. Die Arbeit gewinnt jedoch gleichzeitig durch die Anwesenheit des letzten fehlenden Elements der Inszenierung einen Eindruck der erwartbaren Situationen. Die Welt dort „draußen“ und die Welt dort „drinnen“ verschmelzen und werden auf kuriose Weise in der öffentlichen Probe vereint. Es gelten zum einen die für die Proben gültigen Umgangsformen – der Regisseur unterbricht, korrigiert, bringt die Aufführung zu einem Halt, Interaktionen werden wiederholt, der Einsatz gegeben – und gleichzeitig ist durch die Anwesenheit des Publikums die Konvention der Aufführungssituation gegeben und die Künstler versuchen, den Durchlauf der Inszenierung so einwandfrei und gefahrenfrei wie möglich zu gestalten. Beide Konventionskontexte ko-existieren und überlappen, wodurch ein neuer Konventionsrahmen in den öffentlichen Proben hervorgebracht wird. Publikum und Künstler gehen ein spezielles Bündnis ein, in dem besondere Abmachungen zwischen den Gruppen getroffen werden. Sie verständigen sich auf eine neue Umgangsform miteinander. Dies kann man bspw. daran sehen, wenn Schechner davon spricht, dass das Publikum darauf vorbereitet ist, eventuell den Probenraum verlassen zu müssen, und Müller durch seine Ansage, dass dies eine öffentliche Probe sei, die Zuschauer darüber informiert, dass andere als die gewöhnlichen Aufführungskonventionen herrschen werden.

Diese Zusammenkunft von Künstlern und Zuschauern unter neuen Übereinkünften der öffentlichen Probe kann in der Aufführungssituation zur Veränderung der Wahrnehmung und des Erlebens des Geschehens

anderen die der späteren Theateraufführung sehr viel ähnlichere Probenaufführung mit vorheriger offizieller Ankündigung und mehr Gästen – trifft in Anbetracht der hier beschriebenen öffentlichen Probensituationen auch auf La Fura dels Baus' Probenprozess von IMPERIUM zu. Zunächst lädt Müller in der ersten öffentlichen Probe wenig Publikum ein, die technischen und schauspielerischen Unterbrechungen und Eingriffe während der Aufführung sind vielfach, und die Techniker, Assistenten und Helfer agieren ungeniert im Rampenlicht. Beim zweiten öffentlichen Durchlauf ist der Unterschied zwischen dem Ablauf einer gewöhnlichen Aufführung und dem Ablauf dieser öffentlichen Probe nicht mehr allzu groß. Der Regisseur ist während der Aufführung für das Publikum weder sicht- noch hörbar, es gibt keine bewussten Unterbrechungen bzw. man versucht, die auftretenden Fehler zu vertuschen oder zu überspielen; die Einsätze benötigen keine Instruktionen mehr.

führen. Sowohl Künstler als auch Zuschauer vermögen das Ereignis unter diesen Bedingungen mit anderen Augen zu betrachten. Zu Hartmans öffentlicher Probe in Wien am Burgtheater erklärt Thomas Askan Vierich, dass der Regisseur durch seine Ansprache, dass dies eine öffentliche Probe sei und gegebenenfalls in den Ablauf eingegriffen werden müsse, den „Druck aus dem Unternehmen herausgenommen [habe]. Plötzlich war da eine Lockerheit und Intimität. Plötzlich war dieser Anspruch auf Perfektion weg, für alle Beteiligten eine spürbare Erleichterung. Auch fürs Publikum.“²⁵⁰ Die öffentliche Probe nimmt durch ihre Rahmung als eine unfertige Aufführung, in der noch nicht das Endresultat der Inszenierung präsentiert wird, den Zwang aus dem Geschehen, die Aufführung in einem glanzvollen Abend enden lassen zu müssen – ein belastender, seelischer Druck, der in den regulären Aufführungen oft zu Tage tritt. Die Akteure wie Zuschauer werden durch diesen Wegfall des Druckszenarios gleichermaßen entlastet, wodurch sich, laut Vierich, eine gewisse Form der Entspannung während der Aufführung einstellt.

Diese aufkommende Erleichterung ist meinen Beobachtungen der öffentlichen Proben von La Fura dels Baus' zufolge nicht ganz so deutlich sichtbar, wie Vierich dies für *Krieg und Frieden* schildert. Vielmehr verhält es sich im Probenprozess von IMPERIUM so, dass sich Anspannung und Erleichterung die Waage halten. Auf der einen Seite ist Aufregung und innere Ungeduld bei allen Künstlern zu spüren, die Aufführung der Inszenierung zum ersten Mal mit einem richtigen Publikum durchzuspielen.

Das Vorhaben, die bislang von der Öffentlichkeit ferngehaltene Inszenierung jetzt publik zu machen und ihre Kreativität und künstlerisches Talent auf einen Prüfstand zu stellen, tangiert alle der anwesenden Personen. Die außergewöhnliche Atmosphäre im Probenraum, die gemeinschaftlich durchgeführten Rituale der Akteurinnen vor Beginn der Aufführung, die Umarmungen und Glückwünsche vor und nach der Generalprobe sowie die Konflikte, Auseinandersetzungen und eiligen Korrekturen während des Durchlaufs deuten alle daraufhin, dass die Künstler einem bestimmten Druck unterliegen, den sie zu bewältigen haben. Zugleich stellt sich auch innerhalb der Gruppe eine gewisse Zuversicht und Lockerheit im Aufführungsmoment ein. Indem Müller während der Aufführung schmunzelt, als er bemerkt, wie komisch und sinnlos manche seiner Inszenierungsanweisungen sind, oder mit verspielt mahnender Stimme die Akteurin Lola zurück auf ihren Platz verweist, nachdem sie sich in der Abfolge der Aktionen geirrt hat, wird klar, dass in der öffentlichen Proben nicht alles auf dem Spiel steht und die Ernsthaftigkeit auch dem Spaß weichen kann. Die Künstler wissen, dass in diesen Durchläufen nicht alles glatt laufen wird, dass das IMPERIUM nicht wie ein Fels in der Brandung steht. Mit dieser realistischen Einschätzung nähern sie sich der Aufführung der Inszenierung ungehemmter; ihre Verkrampfung zur Perfektion lässt nach.

²⁵⁰ Thomas Askan Vierich. „Gelungener Etikettenschwindel. Krieg und Frieden – Matthias Hartmann inszeniert Teile von Leo Tolstois Roman als öffentliche Probe.“ In *Nachtkritik.de – das unabhängige Theaterportal*. Online einzusehen unter: www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=4226&Itemid=40 (letzter Eintritt: 04.10.2010).

DIE SCHWELLENPHASE

Eine Arbeitswoche mit furerischer Klimax

“There are really three parts to the creative process.
First there is inspiration, then there is the execution,
and finally there is the release.”

Eddie Van Halen

Probenimpression V: Im Probenraum Salamandra, Barcelona

Es ist Montag, der 16. April, 10 Uhr morgens. Der offizielle Probenprozess von IMPERIUM ist vorbei. Die Tore der Probenhalle in Martorell haben sich mit der Generalprobe am vergangenen Freitag geschlossen. La Fura dels Baus hat die Halle geräumt, die Bühnenelemente in riesige Cargocontainer verpackt und nach Asien verschickt. Und während die Techniker und Bühnenbildner heute nach Peking fliegen, um die Geräte und Bühnenkonstruktionen in Empfang zu nehmen und am Aufführungsort wieder aufzubauen, kommen die Akteurinnen und Regisseure nochmals für eine weitere Probenwoche zusammen, bei der ich als einzige externe Beobachterin dabei bin.

Anstatt in einer riesigen Fabrikhalle sitzen wir jetzt in einem gemütlichen und überschaubaren Theaterprobensaal namens La Salamandra in Sants, Barcelona²⁵¹. Bis auf eine Musikanlage und einem kleinen Fernseher ist der Raum leer. Weder Mammutpyramiden noch Kräne stehen herum. Weder Bühnenbildner noch Tonassistenten werkeln am anderen Ende des Saals. Die Geräusche von der Straße dringen kaum bis zu uns vor. Es wirkt alles sehr friedlich.

Als Auftakt der extra einberufenen Probenwoche versammeln sich die Künstler zu einem langen Gespräch. Florencia, die sich beim ersten Durchgang mit Publikum verletzt hat, ist nicht anwesend. Die restlichen sieben Akteurinnen sind da. Sie sitzen in einem Halbkreis im Zentrum des Raumes vor einem kleinen Fernseher. Ich schaue in die Runde und beobachte sie. Die Anstrengung und der Stress der letzten Wochen machen sich bemerkbar. Viele von ihnen wirken erschöpft und sind körperlich angeschlagen – sie husteln, tragen Schals und sprechen mit heiserer Stimme. Laura hat Fieber, und die für gewöhnlich hyperaktiven Akteurinnen Marta und Valeria sitzen heute auffällig matt auf ihren Stühlen. Trotz alledem herrscht eine entspannte Atmosphäre. Die Gruppe lacht viel und tauscht sich aufgedreht über die Begegnung mit Publikum aus. Oft reden sie alle wild durcheinander – sie scheinen von der öffentlichen Probe wie elektrisiert.

Dann beginnen sie eine detaillierte Analyse der vergangenen Generalproben. Mehrere Stunden diskutieren die Künstler anhand der Videoaufnahmen die einzelnen Szenen. Im Wechselspiel kommentieren die Regisseure und Akteurinnen ihre jeweiligen Erfahrungen, berichten von „innen“ und „außen“. Müller und Fusté machen sich Notizen. Die Bilanz ist durchwachsen. Viele der Handlungssequenzen funktionieren – die profetas moderadas, die Drehung der Pyramiden, die Krönung, der Kampf zum Abschluss. Doch keine der Szenen bleibt von Veränderung verschont. Die Inszenierung ist alles andere als fertig. Mit der öffentlichen Generalprobe wurde sie nicht besiegelt, vielmehr hat dieser erste Kontakt mit Publikum den Künstlern neue Inputs gegeben, welche die weitere Gestaltung des IMPERIUMs beeinflussen. Umwandlungen und Kürzungen stehen weiterhin auf dem Tagesplan.

Eine der drastischsten Veränderungen ist die Umgestaltung der „physischen Zähmungsszene“. Diese hat schon im Verlauf des Probenprozesses viele Veränderungen erfahren und ist auch jetzt wieder zum Schluss des Probenprozesses ins Zentrum des Interesses gerückt. Die Regie erklärt die bevorstehenden Erneuerungen und analysiert, wie diese sich auf die Aktionen der Akteurinnen auswirken könnten. „Wir werden den Grundton der Szene verändern,“ meint die Regie. „Alles wird sehr viel krasser und härter. Bisher sind wir zwischen Tieren und leidenden Menschen hin- und hergeschwankt. Von jetzt an ist es eine rein emotionslose, physische Leere. Ohne Gefühle, ohne alles. Jetzt seid ihr nur noch ein Stück Fleisch, das zieht („pedazo de carne tirando“). Ihr seid Sklavinnen, die harte Arbeit verrichten. Ihr wisst, wie und was zu tun ist, doch kotzt trotzdem ab, dass ihr dieses Ding ziehen müsst. Es tut nämlich unheimlich weh und euch rutscht der Gürtel von den Schultern... und und und. Ihr werdet unglaublich wütend, wenn eure Kolleginnen Fehler machen, da ihr am Ende des Tages kein Essen bekommt, wenn ihr die Arbeit nicht zufriedenstellend verrichtet. Der Konflikt dieser Szene liegt schlicht darin: „Wer zieht? Und wer zieht nicht? Wenn du nicht ziehst, dann bin ich gegen dich und schlag dir eine rein.“ Daran werden wir in den nächsten Tagen arbeiten. Wir müssen den richtigen Ton finden. Impros, immer wieder Impros, vielleicht kommen wir dann an den Punkt, an dem wir sagen: Ok, das ist es.“

Anstatt der Idee vermenschlichter Tiere mit Gefühlen kursiert jetzt also für die „Zähmungsszene“ die Vorstellung von niederen Lebewesen ohne komplexe Strukturen, aber mit einfachen, vom Instinkt getriebenen Bedürfnissen. Die Regie sucht im IMPERIUM nach mehr Kälte und einem grundlegend gewalttätigeren und rabiateren Umgang. (33. Probenstag, Mo, 16. April)

²⁵¹ Für nähere Informationen zu diesem Probenort siehe: www.lasalamandra.net (letzter Eintritt: Dezember 2011).

„Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“: der *furterische* Grenzgang

Es ist Donnerstag, der 19. April.²⁵² Als ich auf die Probe komme, spüre ich, dass etwas anders ist als sonst. Ich setze mich an den Rand des Saals und bin irritiert. Es herrscht eine seltsame Atmosphäre. Müller und Fusté reden nicht viel. Ihr Umgangston wirkt härter als gewöhnlich, und das freundschaftliche und entspannte Miteinander der vorangegangenen Probenstage ist wie weggefegt. Unsicher lasse ich die Kamera, die ich aus der Tasche geholt habe, beiseite und bleibe abwartend auf meinem Stuhl sitzen.

Die Regisseure fordern die Akteurinnen unsanft auf, ins Zentrum des Raumes zu treten und endlich mit der Arbeit zu beginnen. Es klingt wie ein Befehl. Ohne große Worte oder ausführliche Erklärungen legen die Regisseure die Regeln und den Ablauf der folgenden Übung dar, die sie „Herr und Hund“ („dueño y perro“) nennen. Eine Akteurin übernimmt die Rolle der „Hündin“, die andere die der „Besitzerin“; letztere erhält die Anweisung, der „Hündin“ Befehle zu erteilen, sie zu züchtigen und wenn nötig zu bestrafen; die Methoden seien ihr dabei freigestellt. Die „Hündin“ ihrerseits müsse den Instruktionen Folge leisten; von ihr wird absolut devotes Verhalten verlangt. Müller meint: „Wir spielen nicht Hunde, sondern wir sind Menschen, die wie Hunde behandelt werden. Die Besitzerin führt den Hund von Anfang an überall dorthin, wo sie ihn haben will. Und ferner: Man spricht nicht mit dem Hund!“

Die Akteurinnen beginnen zögerlich mit dem Spiel. Die Regie ruft ihnen sogleich zu, dass sie ihre Bewegungen und Aktionen variieren und vor allem härter werden sollen. Die „Besitzerin“ packt daraufhin der „Hündin“ in die Haare, reißt sie herum und schreit sie an. Diese wehrt die Hand ab, tritt um sich, kriecht davon. Die Regie appelliert mahnend: „Man darf nicht nach der Hand des Besitzers greifen. Macht weiter! Je mehr ich gehorche, desto weniger tut sie mir weh.“ Die Besitzerin führt die „Hündin“ an den Haaren durch den Raum. Dann drückt sie ihr den Fuß ins Gesicht, bohrt ihn fest in die Wange und befiehlt, ihr die Füße zu lecken. Auf Aufforderung der Regie tritt umgehend das nächste Paar ein. Diese Improvisation setzt sich fort, bis schließlich zwei Akteurinnen, derart irritiert über ihre eigenen Aktionen, nicht mehr gewillt sind, weiterzumachen, sich umarmen und zu weinen beginnen.

Ich sitze sprachlos am Rand und kann nicht einordnen, was hier geschieht. Ähnlich wie die Akteurinnen, bin ich überrumpelt von der Heftigkeit der Situation. Die sich langsam, aber stetig aufbauende zerstörerische Stimmung, die zum Teil sehr radikalen und extrem aggressiven Aktionen und nicht zuletzt die schonungslose Strenge, mit der die Regisseure die Übungen durchziehen, sind in dieser Form im Probenprozess noch nicht vorgekommen. Auf gewisse Art und Weise ist es faszinierend und bedrohlich zugleich.

Ohne auf die beiden weinenden Akteurinnen einzugehen, wechseln die Regisseure nahtlos über in die nächste Übung. Fusté zeichnet mit Kreide ein circa zwei Meter großes Quadrat auf den Boden und erklärt emotionslos, was zu tun sei. Sekunden später steht eine Akteurin im Zentrum des Quadrates, die sich gegen eindringende Angreifer zur Wehr setzen muss, um das Territorium zu verteidigen. Derweilen stehen die anderen Teilnehmerinnen am Rand und schauen zu. Fällt eine Akteurin aus dem Feld heraus, so wird sie umgehend von einer neuen Akteurin ersetzt. Die Regie beobachtet den Kampf und ruft mit aggressivem Ton fortwährend herein: „Marta, Herr Gott, es gibt mehr Strategien als sich zu schubsen!“ Jetzt werden die Methoden sichtlich härter; und mit großem Kraftaufwand treten, kratzen und stoßen sich die Akteurinnen aus dem Spielfeld. Die Regisseure lassen den Kampf laufen. Die Situation spitzt sich zu. Sie eskaliert und führt bei Marta zu einer Panikattacke; sie schnappt nach Luft, geht zum Fenster und kann sich auch nach Minuten nicht beruhigen. Andere wollen ihr zu Hilfe kommen, doch die Regie unterbindet dies. Sie ruft energisch: „Lasst sie in Ruhe und macht weiter!“ Die Akteurinnen folgen dieser Aufforderung, obgleich mit merklichem Widerwillen.

Marta verlässt schließlich den Probenraum. Die Übung geht weiter, doch die Intensität und Konzentration sind verschwunden. Plötzlich verlässt auch Valeria, die schon seit einiger Zeit am Rand des Raumes sitzt und fassungslos zuschaut, den Saal. Fusté wendet sich an Müller – sichtlich überfordert – und meint: „Wir haben schon zwei außer Gefecht gesetzt. Lass uns das wieder gerade biegen.“ Die Regisseure brechen somit die Übung ab.

Langsam finde ich meine Sprache wieder und fauche Regisseur Müller aggressiv an, was das alles solle. Er schaut mich etwas konsterniert an; offensichtlich hat er mit solch einer Reaktion nicht gerechnet. In dem

²⁵² Siehe auch Sabine Krüger. „Die Evokation der Monster. Grenz- und Schwellenerfahrung als Probenverfahren bei La Fura dels Baus.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 262-285.

Moment ruft Fusté die beiden Akteurinnen, die zuvor den Raum verlassen haben und im Innenhof sitzen, zurück, versammelt die Gruppe im Zentrum und bittet sie, die Augen zu schließen und zur Ruhe zu kommen. Nachdem eine Weile vergangen ist und keiner ein einziges Wort gesprochen hat, setzen wir uns in einen Kreis. Die Regie fordert die Akteurinnen auf, über das Geschehen zu sprechen. Diese schauen auf den Boden und wissen nicht, wie sie das Gespräch beginnen sollen. Dann schüttelt Valeria den Kopf und meint sichtlich angeekelt: „Das hat mir rein gar nichts gebracht. Das ist furchtbar. Mit anderen Herangehensweisen könnten wir viel mehr erreichen.“ Die Regie setzt an und versucht sich zu erklären: „Wir haben dieses obere Limit in euren bisherigen Aktionen vermisst. Um jedoch an der Grenze arbeiten zu können, muss man sich auch am Limit aufhalten. Mit realem Feuer zu spielen ist immer krass. [...] Aber der Zuschauer muss glauben, dass ihr Monster seid; und diese Übungen sind der Weg hierfür.“ Marta antwortet direkt: „Ich habe Lust, unbekannte Orte zu erkunden und mache bei allem mit, das wisst ihr. Aber wenn man nicht mehr atmen kann...?!“ Sie versucht sich zusammenzureißen, doch beginnt wieder zu weinen. Die Regie erwidert, dass man nicht nur heute während der Improvisation, sondern im Grunde genommen während des gesamten Probenprozesses beobachten konnte, dass die Akteurinnen, jedes Mal, wenn man an der Oberfläche dieser realen, unangenehmen Erfahrung zu kratzen begonnen habe, wie gelähmt gewesen wären. Ohne zunächst einmal die aufkommende Angst, die man dem Unbekannten gegenüber verspüre, zu beobachten und ihr zu begegnen, hätte man sofort die Bremse gezogen. „Aber dummerweise ist es genau hier, wo man die Energie und Intensität einer furero-Aufführung findet,“ wirft Müller ein. Aus diesem Grunde habe man die Übung nicht unterbrochen, sondern die Akteurinnen absichtlich fortfahren lassen.

Die Regie wendet sich den anderen Akteurinnen zu. Während Montse meint, sie habe heute begriffen, wo die Grenzen lägen und man „Nein“ sagen müsse, antwortet Diana fast entschuldigend, dass sie derartige Übungen spannend fände; sie sei, und hierbei lächelt sie zaghaft, wohl mit der dunklen Seite verbunden. Müller ergreift hierauf das Wort und fügt abschließend hinzu:

Hier geht es darum, sich anders zu begegnen und angstloser anzufassen. [...] Mit diesen Übungen sind wir einen Schritt weiter gegangen als gewöhnlich. Warum machen wir diese Übungen? Die Szene der „Strohuppe“, der „Verfolgung“, der „Zähmung“... Ihr braucht so etwas wie eine Erinnerung oder eine extreme Energie. Über die kann man sprechen oder aber man kann sie erleben. In der lenguaje furero müssen die Dinge erlebt werden, damit wir sie aus uns herausholen können. [...] Alle Mitglieder von La Fura sind dadurch gegangen. Das hat unglaubliche Wirkkraft. Man ist danach eine andere Person. So ist es zumindest mir ergangen.

Es entsteht eine lange Pause. Damit ist der Probenstag beendet. Wir packen unsere Sachen – wortlos und jeder mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt – und begeben uns auf den Heimweg. (36. Probenstag, Do, 19. April)

Obgleich über die vergangenen sechs Wochen die Regie vereinzelt Übungen und Improvisationen eingesetzt hat, die durch einen Extragrund an Strenge und Rohheit aufgefallen sind – wie das Ziehen der Pyramiden, die Übungen „Wolfs- und Sadismusenergie“ und das Initiationsritual „Wurm“ –, so treten die Ereignisse des vorletzten Probenstages von IMPERIUM weit darüber hinaus. Sie übertreffen in Härte und Intensität alles, was sich während des gesamten Probenprozesses von La Fura dels Baus ereignet hat. Nicht nur die offensichtliche Gewalttätigkeit von „Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“ – die hier im Weiteren zusammenfassend als „Grenzgangübungen“ („juegos liminales“) bezeichnet werden sollen –, sondern auch die von der Regie oktroyierten neuen Probenbedingungen und ihr roher Umgang mit den Akteurinnen sind in dieser extremen Form im bisherigen Prozess noch nicht vorgekommen. Zusammen kreieren sie eine äußerst befremdende Probensituation. Die *furorischen* „Monster unterm Bett“ sind erwacht.

Wie lässt sich diese aggressive Explosion auf den Proben von La Fura dels Baus erklären? In welchem Zusammenhang stehen diese Grenzgangübungen mit dem vorausgegangenen Probenprozess von IMPERIUM? Welche Strategien und Arbeitsverfahren der Regie stecken dahinter? Und welche Bedeutung

kommt diesem Ereignis im kreativen Prozess zu? Auf diese und weitere Fragen soll abschließend eingegangen werden.

Der sichtbare Mangel

Anlass und Ausgangspunkt für den Einsatz solch extremer Übungen, wie sie sich am vorletzten Probenstag von IMPERIUM ereignen, gibt die Regie von La Fura dels Baus in ihren Erklärungen nach den Übungen an jenem vorletzten Probenstag selbst: Die Schauspielerinnen seien während des Probenprozesses weder ausreichend in die Tiefe gegangen, noch hätten sie jene dunklen Energien und Aggressionspotenziale evoziert, die sie sich in ihren *lenguaje furero*-Inszenierungen erhoffen. Man hätte, so Müller, daher andere Maßnahmen ergreifen müssen.

Blickt man zurück auf den gesamten Probenprozess von IMPERIUM, wird in der Tat sichtbar, dass eine der größten Schwierigkeiten, mit der La Fura dels Baus zu ringen hatte, die Hemmschwelle der Akteurinnen ist, sich auf grobe, direkte physische Interaktionen einzulassen. Wiederholend fordern die Regisseure die acht Akteurinnen während des Probenprozesses eindringlich auf, die Aktionen sehr viel direkter, härter und aggressiver auszuführen. Doch der Versuch, ihre „Monster“ herauszukitzeln – wie La Fura dels Baus es des Öfteren nennt –, gelingt nur bedingt. Die Akteurinnen scheinen die erwünschte Energie nicht hervorbringen zu können. Folgende Auflistung von Aussagen legt darüber Zeugnis ab:

„Das ist Theater, Laura, aber das interessiert uns hier nicht. Nimm den Stock, schlag zu und zeig einfach diese Energie des Zuschlagens!“ / „Es kann nicht sein, Gador, dass dich jemand schlägt und anspuckt, und du reagierst nicht sofort darauf. Du musst sadistischer werden. / „Im Moment des Ziehens [der Pyramiden, Anm. S.K.] müsst ihr viel mehr an eure Grenzen kommen. Der Zuschauer muss mit euch leiden.“ / „Die Selbsterstörung muss krasser werden.“ / „Wenn ich eine Pina Bausch-Tanzperformance sehe, Lola, drifte ich ab. Ein *Furero* hält dies keine zwei Minuten aus. Es muss mehr Fura werden, exzessiver. Nicht dieser Bausch-Cocktail.“ / „Dass es wehtut, ist keine Entschuldigung dafür, es nicht zu tun. Wir müssen die Tragödie sehen, was es für euch bedeutet, diese Pyramide zu bauen.“ / „Wir müssen krasser werden. Wir müssen mehr geben.“

Auch in ihrer Diskussion am ersten Tag im neuen Probenraum *La Salamandra* geht die Regie auf dieses Missverhältnis ein und macht den Akteurinnen nicht nur klar, dass sich ihr Spielansatz für die Aufführungen „verdunkeln“ („*oscurecer*“) muss, um der realen Wirkkraft der *lenguaje furero*-Ästhetik näherzukommen, sondern dass sie sich dieses Problems in der extra einberufenen Woche auch explizit annehmen werden. „Daran werden wir in den nächsten Tagen arbeiten. [...] Impros, immer wieder Impros. [...]“ deklariert die Regie und setzt eine bedeutungsvolle Pause²⁵³.

Die kollektive Aushandlung von extremen Umgangsformen ist also über weite Strecken im Probenprozess nicht erfolgreich gewesen, und es hat sich eine spürbare Diskrepanz eingeschlichen zwischen dem, was die Regisseure sich unter härteren und direkteren (Inter-)Aktionen vorstellen, und dem, was die Akteurinnen auf den Proben an Gewaltpotenzialen hervorbringen können.

²⁵³ Vgl. Probenimpression V auf S. 190.

Destabilisierung der Probenkonventionen

Am 36. Probenstag – dem vorletzten Probenstag von IMPERIUM – nehmen sich die Regisseure dieses Defizits nun explizit an und führen die Akteurinnen an die konkrete Gewaltarbeit heran. Hierbei lässt sich ein sehr spezifisches Vorgehen erkennen.

Analysiert man den Ablauf des Tages im Detail, fällt schon allein der Auftakt auf. Das Vorgehen der Regie unterscheidet sich hier wahrnehmbar vom restlichen Probenprozess. Wie die vorausgehenden Beschreibungen und Analysen zeigen, ist es ein elementarer Bestandteil des kreativen Prozesses, dass die Künstler sich stets zu Beginn des Probentages über den kommenden Verlauf gemeinsam austauschen. Sie führen sich an das jeweilige Probenvorhaben heran, die Regie gibt detaillierte Erklärungen und erörtert die Intentionen der Übungen und den Sinn und Zweck ihrer Methoden.²⁵⁴

Bei genauerer Betrachtung des 19. Aprils verhält sich dies jedoch ganz anders. Die Regisseure überraschen – ja geradezu überfallen – die Akteurinnen mit den speziellen Übungen und beginnen den Probenstag umgehend mit „Herr und Hund“, ohne ausführliche Erklärungen oder orientierende Instruktionen zu geben. Die Akteurinnen gleiten unsanft und praktisch unwissend über das Ausmaß oder die Zielsetzung dieser Übungen in die Improvisationen hinein. Damit entwirft La Fura dels Baus eine ähnliche Probensituation, wie Annemarie Matzke sie – bezüglich Stanislawskis „authentischer“ Improvisationspraxis – folgendermaßen beschreibt:

Ihre „Blindheit“ [des Schauspielers] und damit die Aufhebung der Beobachtungssituation eröffnet die Möglichkeit zu einer anderen Form der künstlerischen Kreativität. Entworfen wird eine Situation, die einen Moment des Unerwarteten bewusst mitinszeniert. An die Stelle der reflexiven Selbstbeobachtung tritt eine Form der Erfahrung, die durch die spezifische Situation hervorgerufen wird und den Schauspieler damit zu einem authentischen Handeln zwingt, einem Handeln, das nicht intellektuell kontrolliert ist. Dieses „emotionale Erleben“ ist für Stanislawski notwendige ästhetische Praxis der Schauspielerarbeit. Und kann nicht bewusst hergestellt werden. Im Gegenteil: „[d]urch Täuschung muss man die schöpferische Phantasie der Schauspieler anregen.“ Die Probe wird zur Inszenierung von „Zwangssituationen“ und „Überraschungsmomenten“ benutzt, um eine spezifische, authentische Qualität der Darstellung zu erlangen. Ein „wahrhaftiges Erleben“ im Moment des Improvisierens ist damit nur als (Selbst-)Überlistung zu haben.

Um den Schauspieler aber überlisten zu können und ihm ein „authentisches“ Überraschtsein zu ermöglichen, müssen die Schauspieler gezielt im Unwissen über die Vorstellungen des Regisseurs und auch dessen Konzeption der Inszenierung gelassen werden. Sich der Improvisation auszusetzen, bedeutet, nicht zu wissen, was kommen wird, „im Dunkeln zu tappen [...]“. Das Improvisieren zielt darauf, „etwas geschehen zu lassen“, allerdings unter der Kontrolle und bewussten Steuerung des Regisseurs.²⁵⁵

In diesem Sinne überlisten die Regisseure von La Fura dels Baus die Akteurinnen an jenem Probenstag. Sie weihen letztere nicht in den größeren Zusammenhang der Übungen ein, sondern lenken sie – unvoreingenommen und naiv – in ihr Probenschicksal. Und diese gesteuerte „Blindheit“ wird auch hier dazu eingesetzt, wie Matzke dies im obigen Kontext beschreibt, um gezielt in den Akteurinnen eine Offenheit und „Authentizität“ zu bewahren, die sie dazu befähigen „etwas geschehen zu lassen“ – etwas, das sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht ereignen würde, wären die Akteurinnen über die Absichten der Übungen

²⁵⁴ Vgl. insbesondere die Ausführungen vom 6. Probenstag. Eine Ausnahme stellt die „Lehmübung“ dar. Auch hier halten die Regisseure wichtige Informationen über den Ablauf der Übung zurück und lassen die Akteurinnen bewusst darüber im Dunklen, auf welche Energien sie mit dieser Übung abzielen. Dieser Zusammenhang wird im vorliegenden Kapitel nochmals später aufgegriffen.

²⁵⁵ Annemarie Matzke. „Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisation.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 161-182, S. 174.

informiert. Die Tatsache, dass sie diese Art von Übungen ohne jegliche Vorwarnungen aufnehmen, spielt also eine wichtige Rolle im Gelingen der Übungen. Darauf wird später nochmals näher eingegangen.

Ebenfalls wird bei eingehender Untersuchung dieses Probenabends deutlich, dass der bisher klare und sichere Probenverlauf von IMPERIUM generell eine dramatische Destabilisierung erfährt. Nicht nur halten die Regisseure zu Beginn des Abends bestimmte Informationen von den Akteurinnen fern, sondern der Ablauf ihres herkömmlichen Probenalltags wird durch die an diesem Probenabend zur Anwendung kommenden neuen Regievorgaben vollständig aufgelöst: Erstens entfallen die für gewöhnlich im Anschluss an jede Improvisation/ Übung stattfindenden „Feedbackrunden“. Die Akteurinnen gehen nahtlos von der ersten Übung „Herr und Hund“ zur nächsten Übung „Kampfquadrat“ über, ohne den Verlauf und die Qualität der ersten Improvisation direkt nach ihrer Beendigung mit der Regie zu diskutieren. Die kurzen Spielpausen zwischen den einzelnen Übungen, welche die Regie normalerweise in den Probenablauf einfügt, erübrigen sich, und eine gemeinsame Aushandlung erfolgt hier erst ganz zum Schluss des Probenabends. Die Regie reduziert damit den sozialen Austausch mit den Akteurinnen auf ein Minimum.

Zweitens entziehen die Regisseure den Akteurinnen jene Vertrautheit und Nähe, welche ihr Verhältnis auf den Proben bislang bestimmt haben. Während der sechs Wochen Probenzeit in Martorell halten Müller und Fusté mit den Akteurinnen vor Probenbeginn oft Smalltalk, gehen mit ihnen eine Zigarette rauchen, scherzen mit ihnen etc. Die beiden Regisseure zeigen sich im Allgemeinen aufgeschlossen, ansprechbar und empfänglich. Doch an dem oben beschriebenen Probenabend versuchen sie, die Akteurinnen zum Auftakt des Abends zu ignorieren und jeglichen freundschaftlichen Kontakt mit ihnen zu vermeiden. Schon als letztere in den Saal eintreten, ist eine deutliche Distanzierung seitens der Regie zu spüren. Müller und Fusté begrüßen sie kaum und sehen von den beiläufigen, netten Konversationen ab. Stattdessen strahlen sie Kälte und vollkommene Unnahbarkeit aus.

Drittens setzt sich das von Beginn an heraufbeschworene Unbehagen der Übungen fort und entwickelt sich im weiteren Verlauf zu einer klar erkennbaren Rangordnung zwischen den Künstlern. Es ist eindeutig, dass die Regisseure den Akteurinnen während des gesamten Prozesses hierarchisch überlegen sind – sie sind diejenigen Personen, die den künstlerischen Prozess anleiten und stets die Entscheidungen treffen –, doch in der Regel nehmen sie diese höhere Position weder auf rücksichtslose noch egoistische Weise für die Inszenierungszwecke in Anspruch, sondern führen die Gruppe demokratisch und in freundschaftlichem Stil: Sie treten in einen offenen Dialog mit den Akteurinnen, formulieren ihre Aufgaben als Bitten und nicht als Befehle und konstituieren eine (wenn auch nur scheinbare) Gleichheit zwischen ihnen²⁵⁶. An jenem vorletzten Tag schwindet diese harmonische und vertraute Zusammenarbeit, und an ihre Stelle tritt eine von Unterdrückung und Autorität dominierte Atmosphäre. Müller und Fusté reizen ihre Machtposition gegenüber den Akteurinnen spürbar aus, geben sowohl vor als auch während der Übungen in ungewöhnlich strengem Befehlston Instruktionen und sind den Akteurinnen gegenüber aggressiv, unnachgiebig und in ihren Forderungen kompromisslos. Sie spielen die Rolle des tyrannischen Regisseurs, der uneingeschränkt über

²⁵⁶ Die Machtdemonstration der Regie, die bspw. deutlich im Akt der Entlassung der zwei Akteurinnen zu Tage tritt, stellt eine Ausnahme dar.

die Probensituation bestimmt, und geben diese abweisende Haltung bis zum Schluss der Übungen nicht auf. Erst nachdem sie diese offiziell beendet haben, bauen Müller und Fusté nach und nach die Distanz zu den Akteurinnen ab und kehren zu ihrem alten, sehr viel verbindlicheren „Regisseur-Ich“ zurück²⁵⁷

Das Spiel mit Gewalt

Im Rahmen dieser Destabilisierungsmaßnahmen – das Streichen des Feedbacks, das Auslassen des Smalltalks und die Transformation von einem verständnisvollen Regiestil in eine autokratische Führung – ereignen sich nun die „juegos liminales“, deren gesamter Ablauf auf Gewalt- und Manipulationsstrategien basiert.

Es ist bekannt, dass La Fura dels Baus seit ihren Anfängen in den *lenguaje furero*-Inszenierungen mit Brutalität, Aggressionspotenzialen und Manipulation – sozusagen mit den Abgründen und Schattenseiten des Menschen – experimentiert²⁵⁸. Was allerdings der Blick *hinter* die Kulissen von IMPERIUM offenbart, ist, dass derartige Aspekte nicht nur in ihren Inszenierungen als Thema künstlerisch verhandelt werden, sondern dass diese auch als besonderes Arbeitsverfahren im Inszenierungsprozess Anwendung finden. Wie der vorletzte Probenstag von IMPERIUM zeigt, sind sie für La Fura dels Baus als Probenmethoden kein Tabu: „Gewalt ist hier nicht nur ein ästhetisches Ausdrucksmittel,“ wie ich an anderer Stelle formuliert habe, „sondern sie fungiert auch als Ausbildungsinstrument der Akteure im Theater von La Fura.“²⁵⁹ Darauf soll nachstehend näher eingegangen werden.

Inszenierte Deprivation: eine Form von mentaler Gewalt

Zunächst fällt die Modifikation des Probenalltags selbst als gewaltvoller Akt auf. Die Destabilisierungsmaßnahmen der Regie implizieren viele unterschiedliche aggressive Handlungen, die sich auf die Akteurinnen auswirken. Insbesondere durch das außergewöhnlich asoziale Verhalten der Regisseure – wie schon im vorausgehenden Abschnitt erwähnt – wird den Akteurinnen bewusst die vertraute Arbeits- und Kommunikationsstruktur entzogen. Mit dieser inszenierten Deprivation fügen Müller und Fusté den Akteurinnen Gewalt auf psychologischer Ebene zu. Durch den Mangel an Aufmerksamkeit und den Entzug von altbekannten Umgangsformen werden die Akteurinnen verunsichert, in ihrem Auftreten destabilisiert und in einer befremdlichen Probenumgebung auf sich selbst zurückgeworfen. La Fura dels Baus manipuliert damit die Arbeitssituation auf eine Weise, die sich diametral zu dem verhält, was bspw. der Regisseur Jerzy Grotowski unter einer produktiven Atmosphäre für den Akteur auf den Proben versteht:

²⁵⁷ Siehe auch Abschnitt „Die despotische Gewalteinwirkung“, S. 199.

²⁵⁸ Die Gruppe rückt den Kampf um Macht und Autorität stets ins Zentrum ihres Interesses und macht insbesondere die Dynamiken von Über- und Unterordnung explizit. Dies zeigt sich in allen ihren Produktionen: Von *accions*, ihrer ersten *furero*-Aktion, bis zur aktuellen zehnten Inszenierung *Degustación de Titus Andronicus* dominieren Gewalt, Brutalität, Manipulation, Krieg und Herrschaftsfragen den *furero*-Aktionsraum, vgl. hierzu u. a. <http://www.lafura.com/web/cat/home.php> (letzter Eintritt: Dezember 2011).

²⁵⁹ Sabine Krüger. „La violencia entre bastidores. Una aproximación diferente al *lenguaje furero*.“ In: *La (Pausa.) Violencia i teatre. Quadern de Teatre Contemporani*. Tercera Època. N. 30. Dezember 2008. S. 50-59. S. 59. Spanisches Original: „[...] la violencia no es solo una expresión estética, sino que también se aplica como herramienta en el aprendizaje de los actores [...] en el teatro de La Fura“.

The work of the actor is in danger; it is submitted to continuous supervision and observation. An atmosphere must be created, a working system in which the actor feels that he can do absolutely anything, will be understood and accepted. It is often at the moment when the actor understands this that he reveals himself.²⁶⁰

Grotowski spricht in diesem Zusammenhang von einem entgegenkommenden Umgang – einem „working system“, in dem die Regie den Schauspielern das Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit auf den Proben gibt und in dem sich die kreativen Potenziale der Schauspieler entfalten können. La Fura dels Baus hingegen kreiert an jenem vorletzten Probenstag ein Setting, in dem den Akteurinnen gerade jener Schutz entzogen wird. Die Regisseure bringen ihr bisheriges durch klare Strukturen gekennzeichnetes Arbeitssystem zu Fall und kehren es in sein Gegenteil: Provokation, Distanz und Kälte dominieren das Arbeitsklima und sorgen für allgemeine Verwirrung und Unruhe in der Gruppe.

Körperliche Gewalt und ihre Übertragung

Ähnlich wie in den speziellen Übungen am 6. Probenstag geht es in den Grenzgangübungen hauptsächlich um die Hervorkehrung aggressiver Interaktionen und das Spiel mit sadistischen Energien zwischen den Akteurinnen. Es beginnt mit den entwürdigenden und entmündigenden Über- und Unterordnungsprozessen während „Herr und Hund“ und setzt sich mit den gewaltvollen Zweikampfbegegnungen im „Kampfquadrat“ fort. Unter den permanent antreibenden Befehlen der Regie fügen sich die Akteurinnen konkrete physische Schmerzen zu: sie treten, spucken, schubsen und schlagen sich, reißen sich an den Haaren, schleifen ihre Gesichter auf den Boden, lecken sich gegenseitig die Füße und stoßen sich rücksichtslos aus dem Ring. Valeria hält einen Büschel Haare in der Hand, Montses Gesicht zeigen rote Striemen – die Gewalt hinterlässt reale Spuren am Körper der Akteurinnen und das Ausmaß der Aktionen nimmt greifbare Formen an.

Der spezifische Spielbau dieser Übungen – zwei Akteurinnen bekämpfen sich, während die restlichen Teilnehmer am Rand stehen und ihre brutalen Interaktionen beobachten – führt nicht nur dazu, dass die *kämpfenden* Teilnehmerinnen einer großen Belastung ausgesetzt sind, sondern es kommt auch wahrnehmbar zu einer gesteigerten Unruhe und Anspannung innerhalb der *gesamten* Akteurinnengruppe. Die am Rand stehenden Kolleginnen werden offenkundig allein durch das Zuschauen der extremen Interaktionen tangiert. Mehrere kurze Notizen im Probenstagebuch verweisen darauf, dass selbst das „Publikum“ überfordert ist: „Mit offenen Mündern und weit aufgerissenen Augen starren sie auf die sich vor ihnen entfaltenden Ereignisse [...] und scheinen wie paralysiert von dem Gedanken, gleich selbst in den Ring treten und diese Gewaltakte ausführen zu müssen.“ An anderer Stelle „starren [sie] auf ihre Kolleginnen am Boden. Sie sind perplex über die Härte. Keiner sagt ein Wort. [...] Valeria schaut regelrecht verzweifelt aus. Ist hibbelig. Ist sichtlich überdreht. Sie tänzelt nervös herum.“²⁶¹

Allerdings schüchtern die Übungen die Akteurinnen nicht nur ein, sondern bei genauer Beobachtung der Situation ist auszumachen, dass sich die Akteurinnen in gewisser Weise von der Gewalt mitreißen lassen und

²⁶⁰ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991. S. 179.

²⁶¹ Die Übungen provozieren in *allen* Teilnehmerinnen eine Nervosität, inklusive der Feldforscherin. Im *FFTB* vom 19.04 heißt es: „Diese Übungen haben einen starken Effekt auf mich. Ich fühle mich komisch, irgendwie bedroht. Nervös. Die Kombination aus der Impro und der Musik sind beängstigend.“ Oder: „Die Atmosphäre ist eh schon aufgeladen, doch auch ich zittere mit ihnen mit. Ich bin wie geladen.“

die aggressiven Energien, die in den Rangordnungs- und Kampfspielen auftauchen, in sich aufnehmen. Im Tagebuch ist hierzu folgende Passage zu lesen: „Die Intensität, mit der sie [die Akteurinnen, Anm. S.K.] dem Machtspiel folgen, ist unheimlich. Sie wirken auf mich so, als ob sie jede Bewegung in sich aufsögen und dadurch Energie gewinnen würden. Insbesondere Diana und Montse sind sehr aktiv. Je länger sie spielen, desto mehr kommt aus ihnen heraus. Ist Gewalt ansteckbar? Stehe unter dem Eindruck, dass es sich auf alle Umstehenden überträgt...“ Es ist also nicht allein der Umstand, dass sich zwei Akteurinnen auf Aufforderung der Regie Gewalt zufügen, der zur Ausnahmesituation auf den Proben führt; vielmehr tragen die Aufregung und angesteckte Gereiztheit und Aggressivität der zuschauenden Künstlerinnen zusätzlich zur zerstörerischen Atmosphäre im Probenraum bei. Die negativen Energien zirkulieren, breiten sich aus und infizieren das gesamte Umfeld.

Der losgelöste Gewaltausbruch

Mit dem obigen Abschnitt steht in engem Zusammenhang die Tatsache, dass sich die anfänglich allein von der Regie heraufbeschworenen extremen Interaktionen zwischen den Akteurinnen im Verlauf der Übungen gleichsam – zumindest für einen kurzen Zeitraum – zu Eigenläufern entwickeln:

Für einige Zeit läuft die Impro ohne das Geschrei der Regie. Man hört nur das Geächze und Gestöhne der Akteurinnen. Ihr heftiges Atmen, das Zerren... Es ist ein intensiver Moment. Nur wir in diesem kleinen Raum. Und der ist aufgeladen mit Gewalt. Die nimmt krasse Züge an. Die Regie sagt nichts mehr, sie steht am Rand und beobachtet. Dadurch kommt der Eindruck auf, dass die Akteurinnen, wie Hunde in der Arena, nun ganz von sich allein aufeinander zugehen und zubeißen. Ausgehungert und angeheizt, stürzen sie auf sich. Als ob ich einem illegalen Kampf beiwohnen würde. Die Regisseure sehen zufrieden aus. (FFTB vom 19.04.)

Dieser Beobachtung nach setzen die Akteurinnen – ohne weiteres Eingreifen der beiden Regisseure – von sich aus zerstörerische Kräfte frei und fahren, getrieben von der in Gang gesetzten Dynamik, freiwillig mit den aggressiven Aktionen fort. Die provozierte Gewalt der Improvisation erreicht damit ein neues Niveau. War es zu Beginn der Übungen ein von der Regie initiiertes Gewaltspiel, versetzen sich die Akteurinnen offensichtlich mit der Zeit in einen Zustand, in dem sie für die gewünschten Gewaltakte keinen Stimulanz der Regie mehr benötigen und sie in gewisser Hinsicht Eigenverantwortung für ihre Handlungen tragen. Ab einem bestimmten Zeitpunkt treiben sie die Improvisation selbst voran und provozieren Aktionen und Reaktionen, die sich der Gewaltästhetik der *lenguaje furero* nähern.²⁶²

Hierbei zeigen die Interaktionen plötzlich Seiten auf, welche die Akteurinnen (bewusst/ unbewusst?) im Probenprozess zurückgehalten haben bzw. welche sie mit den bisherigen Methoden nicht zu evozieren vermochten. Die zahlreichen emotional aufgeladenen Notizen im Probetagebuch geben einen Eindruck der Intensität dieser Transformation wieder:

Valeria setzt ihre Schläge präzise ein. Das hab ich so in ihr noch nicht gesehen. Ihre Augen blitzen. Könnte sie die Zähne fletschen... Das geht doch irgendwie zu weit. Wissen sie, was sie machen? All diese Aggression drückt einem fast die Kehle zu. [...] Montse schlägt richtig zu. Man könnte vergessen, dass dies eine Theaterproben ist. Das Gefühl überkommt mich, dass sie ganz tief in sich verborgen etwas festgehalten und nie losgelassen hat. Auf einmal bricht alles aus ihr heraus. [...] Diana ist immer noch im Pantomimen-Modus. Ein bisschen Pferd. Ein bisschen Schlange. Doch

²⁶² Selbstverständlich ist es die manipulative Vorgehensweise der Regie, welche die Akteurinnen zuallererst in diesen Zustand versetzt.

dann: Was für ein Wechsel! Woher kommt diese Aggression auf einmal? Sie ist wie ausgetauscht. [...] Hier geschieht etwas ganz Krasses. (FFTB vom 19.04.)

Die von den Akteurinnen für lange Zeit aufrecht gehaltene „mask of every day life“ – wie Regisseur Jerzy Grotowski es in einem ähnlichen Zusammenhang seines Probenvorgehens nennt²⁶³ – kommt hier offenkundig zu Fall. Die Übungen entfesseln in ihnen regelrecht animalische, vom Instinkt getriebene Interaktionen. Sie durchlaufen eine Art Regression: „[T]hey give up higher functions of the “ego” in order to immerse into a somewhat “primitive world,” wie ich an anderer Stelle festgehalten habe, „and turn into violent, wild creatures, having to act out their shadowy sides, leaving behind culture and education.“²⁶⁴ Valeria und ihre Kolleginnen tun sich ab einem bestimmten Zeitpunkt gegenseitig weh – nicht, weil man es ihnen befiehlt, sondern weil sich einige ihrer inneren Blockaden aufzulösen scheinen und die aufkommende Gewaltbereitschaft vorherrschend an die Oberfläche dringt.

Die despotische Gewalteinwirkung

Diese von der Regie losgelöste Gewaltbereitschaft unter den Akteurinnen ist jedoch von kurzer Dauer. Letztere sind schon nach wenigen Minuten von ihren Handlungen derart irritiert und mitgenommen, dass sich eine klare Überforderung in der Situation bemerkbar macht. Die Akteurinnen gehen nicht mehr aufeinander zu und reißen sich freiwillig die Haare aus; vielmehr ist anhand diverser Reaktionen zu erkennen, dass sie sich gegen das Geschehen auflehnen und versuchen, einen Rückzug anzutreten: Sie halten in ihren Aktionen inne und hören auf zu kämpfen, sie umarmen und trösten sich, stehen bewegungslos am Rand. Ohne jedoch auf diese offensichtlich erreichten Schmerzgrenzen der Akteurinnen einzugehen und sie als möglichen Endpunkt für die Improvisationen zu betrachten, setzen die Regisseure die Übungen rigoros fort. Bei den kleinsten Anzeichen von Kraftlosigkeit und Widerwille schalten sich Müller und Fusté sofort ein und forcieren die Interaktionen umso mehr. In (deutlich über das gewohnte Maß hinausgehend) gebieterischer Manier leiten sie die Improvisationen an und bestimmen – durch das ihnen grundsätzlich zuteilwerdende Machtwort – über den Fortgang bzw. den Abbruch der Übungen. Ähnlich der Deprivationsstrategie und inszenierten Unnahbarkeit zu Beginn der Übungen experimentieren die Regisseure auch hier mit einer Art psychologischer Gewaltausübung auf die Akteurinnen, indem sie sich als unnachgiebige Spielleiter inszenieren, die weder Widerspruch noch eine von den Akteurinnen eigens hervorgekehrte Dynamik dulden. Mit besonderer Deutlichkeit zeigt sich dies u. a. in jener Situation, in der die Akteurinnen ihrer Kollegin Marta während der erlittenen Panikattacke zur Hilfe kommen wollen, die Regie jedoch mit drakonischer Strenge durchgreift und ihnen diese Form von Unterbrechung verwehrt. Die Akteurinnen fügen sich dem Machtwort der Regie, kehren zur Übung zurück und nehmen den Kampf wieder auf.

Die Über- und Unterordnungsdynamiken von „Herr und Hund“ spiegeln sich im Verhältnis der Regie zu den Akteurinnen während des Übungsverlaufs damit klar wider. Auch hier dominiert das Wechselspiel von

²⁶³ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991. S. 212.

²⁶⁴ Sabine Krüger. „The fight of the worm and the dog’ – Observations on *furero* rehearsals.“ (in Vorbereitung) Im unveröffentlichten Manuskript auf S. 15f.

Befehl (Regie) und Gehorsam (Akteurinnen) die Interaktion zwischen den zwei Gruppen, und die psychologische Gewalt, die sich die Akteurinnen als „Herrin“ bzw. „Hündin“ zufügen, ist in dem herrischen Verhalten der Regie gegenüber den Akteurinnen wiederzuerkennen.

Allerdings bewirken Müller und Fusté durch das despotische Eingreifen nicht nur, dass die Akteurinnen ihre Interaktionen fortsetzen, sondern sie kitzeln mit ihm obendrein härtere Methoden bei den Akteurinnen heraus. Mit gezieltem Anstacheln vom Rand des Rings provozieren sie die Akteurinnen und dirigieren geschickt ihre Handlungen. Dadurch, dass Müller bspw. der Akteurin Montse zuruft, es existiere mehr als nur eine Strategien, die „Feindin“ aus dem Quadrat zu stoßen, bringt die betroffene Akteurin dazu, ihrer Kollegin nicht nur simple Stöße zu versetzen, sondern sie letztlich unter Spucken und Kratzen zum Aufgeben zu zwingen. Ähnliches gilt für Martas Kampfverhalten. Müller ist unzufrieden mit ihrem Einsatz und kommentiert im trockenen Ton: „Komm schon! Man sieht überhaupt nicht, dass du gewinnen willst. Das sollte man aber! Los, mach was!“ Diese nimmt sich die Kritik des Regisseurs zu Herzen und befolgt umgehend die Aufforderung; sie dreht den Arm ihrer Gegnerin bestimmt um und stößt sie mit voller Wucht aus dem Quadrat. Durch die konstante Intervention der Regie werden die Akteurinnen in ihren Handlungen beeinflusst und zu extremeren Auseinandersetzungen animiert.

Wie die Beschreibung des Probenabends und die obige Ausführung jedoch darlegen, kommt es hierbei zu nicht mehr kontrollierbaren Gefühlsregungen und heftigen körperlichen Reaktionen bei den Akteurinnen: Weinen, Zittern, Fluchen, Sprachlosigkeit, Atemnot, Beklemmungen, Widerstand, Angstzustände und Verunsicherung über die eigenen Handlungen. Erst nachdem mehrere Akteurinnen sich vehement gegen das Vorgehen der Regie stellen und die Kraft und Energie im Raum mit Martas Panikattacke und der immer sichtbarer werdenden Überforderung der Regie ihren absoluten Tiefpunkt (bzw. Höhepunkt) erreichen, geben Müller und Fusté ihre unnachgiebige, tyrannische Haltung auf und erklären die Improvisation für beendet.

Manipulierter Grenzgang als Probenverfahren

Mit diesen unterschiedlichen Formen von psychischer und physischer Kraft- und Machteinwirkung und die Dynamiken von Fremd- und Selbstbestimmung im Rahmen eines instabilen, durch Brüche und Kollisionen gezeichneten Probenformats konstituiert La Fura dels Baus auf den Proben eine Arbeitspraxis, die meines Erachtens in jene Kategorie fällt, die Regisseur William Ball als ein sehr effektives, jedoch gleichzeitig äußert kritisches Arbeitsverfahren beschreibt – ein Improvisationsvorgang, der dazu benutzt wird, um zu „strong and deeply rooted material“ der Schauspieler vorzudringen:

Improvising [...] can [...] be a very dangerous technique. A director must be very skilled in the use of this technique for it to work in a creative way. [...] The second type of improvisation, one which a knowledgeable director very seldom uses, is aimed at a special problem. It occasionally happens that an actor is unable to reach some key emotional material, either because the material is too sensitive to him and he wished to avoid it, or because the material is so remote that he is unable to find a parallel in his memory of personal experience. A director may suggest the use of improvisation in order to draw the actor closer to the material. A carefully selected and supervised improvisation can be helpful in a stubborn case in bringing strong emotional response to the foreground. [...] I don't rule out this particular technique completely. I've used it about three times to great effect and I have known very talented directors to use it occasionally with good results. But a director who improvises strong and deeply rooted emotional material on a habitual

basis is suspect. Most actors find working in this way very upsetting. Usually the rehearsal period doesn't allow enough time to put the exploded pieces back together.²⁶⁵

In diesem Sinn setzt La Fura dels Baus mit den Übungen „Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“ im Probenprozess von IMPERIUM einen wichtigen Meilenstein. Es kommt hier zu einem einmalig eingesetztem Improvisationstyp, der zum einen hoch wirkungsvoll ist und mit sichtbarem Erfolg jenes „key emotional material“ der *lenguaje furero* in den Akteurinnen hervorkehrt, welches letztere auf die übliche Weise nicht zu evozieren vermochten. Zum anderen wird hier auf Methoden zurückgegriffen, die hart und manipulativ sind und die Gruppe in ihrer Basis erschüttert.

Der Schwellenzustand

Wie Ball andeutet, sind diese grenzüberschreitenden Improvisationen oft von riskantem Charakter, da die Akteure hierbei intensive Erfahrungen durchleben, die sie aus dem Gleichgewicht bringen und zutiefst verunsichern können. Analog hierzu zeigen die Verwirrung und Angeschlagenheit der Gruppe von La Fura dels Baus deutlich, dass das spezifische Probenvorgehen bei den meisten Akteurinnen weit mehr als nur einen kurzzeitigen Krisenzustand bewirkt.²⁶⁶

Das Zusammenspiel der unterschiedlichen Probentaktiken von La Fura dels Baus führt die Akteurinnen nämlich in einen Zustand, den ich mit Erika Fischer-Lichte als „Zustand der Schwelle“ – einen Zustand von Übergang und Überschreitung – näher beschreiben möchte.²⁶⁷ Fischer-Lichte bezieht sich hiermit auf Victor Turners Theorie eines Zustands labiler Zwischenexistenz, eines „betwixt and between“²⁶⁸, der „als ein Zwischenraum vorzustellen [ist], in dem sich alles Mögliche ereignen kann. [...] [E]in Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung [...]“²⁶⁹ – und vor allem ein Ort, an dem auch moralische Grenzen hinter sich gelassen werden.

In den „juegos liminales“ entsteht solch ein Raum des „Zwischen“: Bisher gültige Regeln und Normen werden hier außer Kraft gesetzt, der sichere künstlerische Rahmen des Probenalltags fällt in sich zusammen, und neue Strukturen erlangen plötzlich Geltung. Die Akteurinnen finden sich somit in einer Auflösung altbekannter Ordnungen wieder und verlieren dadurch das sie tragende Fundament. Angesichts der Herausforderung realer Gewaltaushandlung und dem von der Regie auf sie kontinuierlich ausgeübten Druck

²⁶⁵ William Ball. *A Sense of Direction. Some Observations on the Art of Directing*. Hollywood: Drama Publishers, 1984. S. 116f.

²⁶⁶ Das Tagebuch hält hierzu folgende Beobachtung fest: „Lluís ruft die Akteurinnen zusammen. Was für ein Trümmerhaufen... sie schleppen sich zum Zentrum, immer noch wie im Schock. Sie setzen sich auf den Boden, ganz nah zusammen. Dann massieren sie sich gegenseitig. Marta weint. Montse und Valeria umarmen sich innig. Lluís spricht ganz leise und beruhigend. „Buscamos el centro.“ Fusté der Überwarter. „Buscamos el centro.“ Jürgen ist am Rand. Nimmt an dieser Runde nicht teil. Fusté gibt den Akteurinnen Zeit. Sie streicheln sich vorsichtig übers Haar. Einige lassen die Köpfe hängen. Alle haben die Augen geschlossen, bis auf Diana, sie schaut um sich, fixiert ihre Kolleginnen. Für ein paar Minuten Stille. Immer mal wieder hört man Schnauben. Lluís bereitet sie darauf vor, den Zirkel zu öffnen. „Volvemos aquí, volvemos aquí, lento.“

Danach setzen sie sich in einen Kreis und sprechen über die Übungen. Ähnlich wie nach der *gusano*-Übung. Sie sind vollkommen erschöpft. Es herrscht eine seltsame Stimmung. Fragil. Weinerlich. Durcheinander. Die Ruhe vor und nach dem Sturm. Sie scheinen eine unsichtbare Wand zwischen sich und den Regisseuren hochzuziehen. Sie schauen einander kaum in die Augen. Es stockt. Jedes Mal, wenn sie ansetzen, um etwas zu sagen, unterbrechen sie ihre Sätze, versuchen von vorne zu beginnen, weinen, schnappen nach Luft.“ (FFTb vom 19.04.)

²⁶⁷ Vgl. hierzu Sabine Krüger. „Die Evokation der Monster. Grenz- und Schwellenerfahrung als Probenverfahren bei La Fura dels Baus.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 262-285.

²⁶⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und Performative*. Tübingen / Basel: Francke, 2001. S. 347f.

²⁶⁹ Dies.. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 358

sind sie während der Übungen hin- und hergerissen zwischen Voranschreiten und Rückzug, Öffnung und Verschließung, Realisierung und Verweigerung. Einerseits möchten und können sie nicht weitergehen, werden jedoch von den Regisseuren dazu gezwungen; andererseits betreten sie – einmal von der Dynamik gepackt – von sich aus unbekanntes Terrain und vollführen Handlungen, über die sie selbst geschockt sind. Die Akteurinnen finden sich in einer Situation wieder, in der sie zwischen Extremen hin- und herwandern und sich nach und nach verwandeln: sie schlagen und weinen, gehen und kommen wieder, sind von sich selbst angewidert und reißen dennoch weiterhin an den Haaren ihrer Kolleginnen.

In diesem Verwandlungsprozess findet eine Aushandlung körperlicher wie mentaler Grenzen statt. La Fura dels Baus experimentiert mit der Grenzgangfähigkeit der Akteurinnen und treibt die Interaktionen zwischen ihnen soweit voran, bis diese nicht nur an ihre körperlichen und moralischen Grenzen gelangen (dort kurzweilig verharren und dann wieder in ihre gewohnte und wohl vertraute Probensphäre zurückkehren), sondern sie ihre jeweils individuellen Blockaden vollständig überwunden haben und wagen, weit über ihre persönlich gezogenen Grenzen hinauszugehen – so weit eben, bis sich ihre „Monster“ zeigen und sie ihnen Angesicht zu Angesicht begegnen. In dieser Hinsicht lassen sich Parallelen sowohl zu Jerzy Grotowskis Probenvorgehen als auch Peter Brooks Einstellung zur Improvisationspraxis ziehen. Bei ersterem heißt es:

Often you must be totally exhausted in order to break down the mind's resistance and begin to act with truth [...] to learn to break down the barriers which surround us and to free ourselves from the breaks which hold us back, from the lies about ourselves which we manufacture daily for ourselves and for others; to destroy the limitations caused by our ignorance and lack of courage.²⁷⁰

Und Brook schreibt:

Die Improvisation als Trainingsmittel der Schauspieler bei der Probe und die Übungen zielen alle auf das gleiche ab: sich vom tödlichen Theater zu befreien. Man plätschert dabei nicht in selbstgenügsamer Euphorie, wie die Außenseiter oft vermuten, sondern versucht, den Schauspieler immer wieder an die Grenzen seiner Möglichkeiten zu führen, dorthin, wo er statt einer neu gefundenen Wahrheit meist eine Lüge einsetzt.²⁷¹

Ein wichtiges Ziel der Probenarbeit, wie beide Regisseure deutlich machen, ist es, den Horizont der Schauspieler zu erweitern und diese zur Überschreitung ihrer selbstgesetzten Grenzen zu bringen. Dafür ist es in einigen Fällen notwendig, den inneren Widerstand zu brechen. Dies geschieht in den „juegos liminales“. Durch die hervorgerufene Erschöpfung und Überforderung werden die Akteurinnen dazu gebracht, ihre „Bremsen“ zu lösen und ihre Blockaden zu durchbrechen. Sie agieren jene Impulse aus, die sie durch persönliche Hemmschwellen zurückgehalten²⁷² oder, wie Grotowski und Brook gleichermaßen vorschlagen, stets durch eine „Lüge“ ersetzt haben. Wenn man Brooks und Grotowskis Ansatz folgen mag, offenbart sich in den Interaktionen der Akteurinnen von La Fura dels Baus an jenem vorletzten Probenstag letztlich eine „Wahrhaftigkeit“; sie „lügen“ nicht mehr, sondern zeigen ihr „wahres“ Gesicht.

²⁷⁰ Jerzy Grotowski. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991. S. 196, S. 212.

²⁷¹ Peter Brook. *Der leere Raum*. Berlin: Alexander Verlag, 2001, 4. Auflage. S. 165.

²⁷² Die Hemmschwellen der einzelnen Akteurinnen sind hierbei nicht kongruent; vielmehr erreichen die Akteurinnen ihre Grenzen zu unterschiedlichen Zeitpunkten sowie in unterschiedlichen Situationen; vgl. Sabine Krüger. „Die Evokation der Monster. Grenz- und Schwellenerfahrung als Probenverfahren bei La Fura dels Baus.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 262-285, insbesondere S. 279f.

Die Entmündigung

Die für die Hervorkehrung dieser „Wahrhaftigkeit“ angewendeten Methoden von La Fura dels Baus sind jedoch bedenklich und werfen hinsichtlich ihrer Probenpraxis mehrere kritisch zu beleuchtende Aspekte auf. So zum Beispiel die Tatsache, dass die Regisseure auf der Probe eine von Angst und Unsicherheit dominierte Atmosphäre generieren, in der sie die Akteurinnen gezielt in eine Art regressiven Zustand von Gewalt und Chaos hineinmanövrieren, auf den letztere weder vorbereitet werden, noch während des Vollzugs großen Einfluss haben:

The responsibility and power of control of the regressive acts is to a great extent in the hands of those, namely the directors who do not partake themselves. The rehearsal set up is structured in such a way that the latter take the important decisions of when and where to stop [...]. This establishment of a particular power constellation in the rehearsals leads to a separation of the control from the subject; it is not only a “regression in the service of the ego” [siehe das Kunstkonzept von Ernst Kris, Anm. S.K.] but in this case it is also a regression under pressure appointed by somebody else. The directors establish themselves as an authority that first of all determines that a regression as such will take place, and second that directs the course of regression, applying strategies to evoke certain interactions between the actresses. [...] Consequently, one needs to raise the question whether in the context at hand the separation of the control over the regression from the subject may imply harm, goes too far and crosses the boundaries.²⁷³

Die Regie führt die Akteurinnen in einen Schwellenzustand, in dem diese – temporär – die Kontrolle über ihre eigene Transformation verlieren. Die Regie entmündigt sie und legt ihnen eine klare Fremdbestimmung auf.

Der Entzug von Kontrolle über die eigenen Handlungen erlangt im vorliegenden Kontext eine besondere Relevanz, da der transformative Prozess, den die Akteurinnen auf sich nehmen, ausschließlich auf physischen wie psychischen Gewaltakten basiert und daher ein höheres Gefahrenpotenzial per se in sich birgt. Der Verwandlungsprozess zu verborgenen „Monstern“ ist von sich aus voller Risiken – „not exactly a stroll in the park“²⁷⁴ – und der Fakt, dass die Akteurinnen diesen nicht durchweg eigenständig anleiten, rückt die Vorbehalte gegenüber diesen Übungen umso mehr in den Vordergrund. Es stellt sich hier die Frage, ob die Akteurinnen noch Mitspielerinnen sind oder längst nur Schachfiguren in einem von La Fura dels Baus inszenierten Spiel.

Die Reaktion einer Akteurin gibt hierüber Aufschluss. „Wenn ich heute eine Sache gelernt habe,“ so Montse im Gruppengespräch nach den Übungen, „dann ist es die, dass wir [die Akteurinnen, Anm. S.K.] ‚Nein‘ sagen müssen, dass wir lernen müssen, ‚Stopp‘ zu sagen.“ Die Akteurin ist sich darüber im Klaren, wie weit sie sich selbst und ihre Grundsätze aufgeben hat, um dem Wunsch (bzw. dem Druck) der Regie nachzukommen; sie realisiert, dass sie den Anweisungen der Regie sehr viel weiter gefolgt ist, als sie eigentlich wollte, und dass sie ihre eigenen Grenzen hätte früher ziehen sollen.

Damit bringt die Akteurin ein zentrales Problem der Probeninteraktion von Akteuren und Regisseuren zur Sprache. Wie weit lassen sich die Akteure auf die Probenmethoden der Regie ein? Ab welchem Zeitpunkt sollten sie sich eventuell gegen diese stellen und die praktizierten Verfahren zurückweisen? „Letztendlich ist das eine zentrale Schauspielerfrage, die ich mich seit 28 Jahren immer wieder frage“ sagt der deutsche Schauspieler Ullrich Matthes und führt weiter fort:

²⁷³ Sabine Krüger. „The fight of the worm and the dog’ – Observations on *furero* rehearsals.“ (in Vorbereitung). Im unveröffentlichten Manuskript auf S. 17.

²⁷⁴ Ebd., S. 9.

Ab welchem Punkt von Dissonanz müsste ich aussteigen aus einer Inszenierung? Wie weit gehe ich mit dem Regisseur? Wann ist ein Punkt erreicht, wo ich sage, bis hierher und nicht weiter, das verletzt mein Innerstes? Oder gar, es verletzt mich geradezu seelisch, psychisch, es geht unter die Gürtellinie auf den Proben. Oder es ist einfach nur so, dass meine Vision von Theater – ein großes Wort – überhaupt nicht erfüllt wird und nur noch Erfüllungsgehilfe eines Regisseurs bin.²⁷⁵

Kehrt man zurück zum Fall La Fura dels Baus, ist – mit Ausnahme von Diana, die keine Aversion gegenüber dem angewendeten Probenverfahren zeigt – mit den „juegos liminales“ sichtbar jener Punkt erreicht, an dem es für die Mehrheit der Akteurinnen „unter die Gürtellinie“ geht und sie die Methoden der Regie anzweifeln. Die Gewaltbegegnungen mit realen physischen wie psychischen Schmerzen stellen für sie die Obergrenze dar. Nicht nur Montse bringt dies zum Ausdruck, ebenso ihre Kolleginnen Valeria und Marta vertreten diesen Standpunkt: „Ich verstehe, dass wir für die *lenguaje furero* in die Tiefe gehen müssen, doch sich gegenseitig Wehtun ist die Grenze, ist absolut die Grenze,“ erklärt Valeria energisch. Und Marta, wie in der Proben tagsbeschreibung deutlich herauskommt, greift die Regie direkt an und sagt fassungslos, dass sie es nicht glauben könne, dass man die Übungen fortgesetzt habe, obwohl ihr die Luft weggeblieben sei. Sie mache alles mit, doch es gebe klare Grenzen. Die Akteurinnen attackieren hier nicht die furerische Theatervision oder stellen die Ästhetik der *lenguaje furero* infrage, doch sie kritisieren scharf den von la Fura dels Baus eingeschlagenen Weg, um das Defizit an Gewaltpotenzial auszugleichen und ihre „Monster“ zu evozieren.

Der späte Angriff

Nicht allein die generierte Atmosphäre von Angst und der provozierte Grenzgang der Akteurinnen lassen die Übungen bedenklich erscheinen. Auch rückt das Probenverfahren aufgrund seines späten zeitlichen Einsatzes ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Übungen „Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“ kommen erst am vorletzten Proben tag des Probenprozesses zur Anwendung, so dass der Gruppe lediglich ein einziger Proben tag verbleibt, bis sie ihre Koffer packen und sich für den Aufbruch nach China für die Weltpremiere von IMPERIUM fertig machen muss.

Zieht man nun die Bemerkung des amerikanischen Theaterregisseurs Harold Clurman bezüglich grenzgängerischer Probenpraxis in Betracht, die besagt, „[s]uch improvisations are of doubtful value, because to be at all truthful they might require as much rehearsal as would the doing of an original play“²⁷⁶, und vergleicht sie mit der Vorgehensweise von La Fura dels Baus, so drängt sich die Frage gerade zu auf, ob den Künstlern angesichts des späten Einsatzes der Übungen im Probenprozess von IMPERIUM genügend Zeit bleibt, eine gründliche Aufarbeitung des Materials durchzuführen und eine kreative Verwendung für die Transformationen der Akteurinnen zu finden.

Die Tagebuchnotizen machen deutlich, dass die Akteurinnen auch am darauffolgenden letzten Proben tag – trotz des nach den Übungen stattgefundenem „cooldowns“ und „Gesprächs danach“ – nicht zu ihrem Rhythmus zurückfinden, sondern sie ähnlich verstört sind wie am Tag zuvor: Montse nimmt am

²⁷⁵ Ullrich Matthes zitiert in: „Erotik mit dem Publikum. Ein Schauspielergespräch.“ In: Jens Roselt, Christel Weiler (Hrsg.). *Schauspielen heute: Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Berlin: transcript Verlag, 2011. S. 73-92, S.77.

²⁷⁶ Harold Clurman. *On Directing*. New York: Fireside Edition, 1997. S. 99f.

Probengeschehen generell nicht teil; sie sitzt am Rand des Saals und schaut lediglich zu. Lola, die an dem Tag der Übungen nicht anwesend war, beobachtet das Geschehen misstrauisch. Valeria ist gereizt, kurz angebunden und spricht nur, wenn es nötig ist. Und auch Marta ist sehr distanziert. Sie agiert mit Vorsicht und in einer weitaus zögerlicheren Weise, als man es von ihr gewöhnt ist. Das Probenverfahren hinterlässt bei den Akteurinnen sichtbare Spuren von Schmerz und Verwirrung, die weit über das gewöhnliche Maß hinausgehen; ihre tiefe Erschütterung währt über einen längeren Zeitraum danach.

Dass diese Art von Übungen nun genau so viel Zeit in Anspruch nehmen wie der Probenprozess einer Inszenierung selbst ist übertrieben. Jedoch bedarf es angesichts des angerichteten Schadens bei den Akteurinnen offenkundig mehr einen einzigen verbleibenden Probenstag, „to put the exploded pieces back together“ – also Zeit, welche die Künstler nicht haben und, in Anbetracht des Verhaltens der Regie, auch nicht aufbringen wollen. Obgleich die Regie die Proben am letzten Tag mit speziellen Atemaufwärmübungen beginnt und die Akteurinnengruppe rücksichtsvoll und behutsam behandelt, ist es offenkundig nicht ihr Anliegen, das Geschehen aufzuarbeiten und die Wogen zwischen ihnen vollständig zu glätten. Fustés Ton ist genervt und seine Haltung ungeduldig. Als er bemerkt, dass die Akteurinnen der Regie mit Nichtbeachtung begegnen und vielmehr ihrem eigenen Rhythmus folgen, kommentiert er zynisch: „So können wir nicht arbeiten. Das ist zu träg, zu zerrend. Die einzige, die uns bleibt und das alles gut übersteht, scheint Diana zu sein. Ist sie die einzige, die das Zeug hat, oder was?“. Die Prozesse, die durch die Heraufbeschwörung der „Monster“ bei den Akteurinnen in Gang gesetzt wurden, sind immer noch aktiv und nicht vergessen. Es wird ihnen jedoch nicht genügend Zeit gegeben, diese gemeinsam im Probenprozess zu ergründen; anstatt dessen finden sie sich in der Situation wieder, mit den Nachwirkungen alleine gelassen und obendrein mit einer tiefen Verunsicherung aus dem Probenprozess entlassen zu werden.

Der Grenzgang zwischen Probe und Aufführung

Die „juegos liminales“ sind demzufolge auf mehreren Ebenen angreifbar. Sie besitzen jenes gefährliche Potenzial, vor dem Ball, Clurman und Weintz warnen und können daher als ein inhumanes, rücksichtsloses und inakzeptables Probenverfahren betrachtet werden. Eingebettet in den künstlerischen Prozess eines Probenvorgangs und der Erarbeitung einer spezifischen Theatervision sind solche grenzgängerischen Übungen allerdings nicht per se als verwerflich einzustufen. Setzt man sie in Relation zu der Ästhetik der *lenguaje furero* und den Herausforderungen der kreativen Phase, die auf den Probenprozess folgt – der Aufführungsphase –, so erlangen die Übungen neue Qualitäten; sie erfüllen in der Tat wichtige Funktionen. Ball lässt die Vorteile eines solchen Improvisationstyps in seinen Ausführungen insofern vage anklingen, als er ihm gewisse Erfolge in der Hervorkehrung schwer zu evozierender Emotionen, Aktionen etc. zuspricht. Es ist jedoch der Dramaturg John von Düffel, der das besondere Potenzial dieser Arbeitsweise auf den Punkt bringt, indem er über die „Probenphilosophie“ des deutschen Regisseurs Dieter Wedel schreibt:

Seine Probenphilosophie [...] baut darauf, dass Angst der produktivste Faktor ist und dass der Schauspieler durch Angst und durch den Angriff bis hin zur teilweisen Zerstörung gut wird. Das kann man verdammen als unmenschlich und tyrannisch. [...] Man kann aber auch sagen, dass diese Arbeit mit der Angst etwas leistet. Sie zerstört eine scheinbare Sicherheit des Schauspielers, sie zerstört eine Routine, und sie gibt dem Spieler das Gefühl: „Ich komme mit dem Üblichen hier nicht durch.“ Es ist ein nicht zu unterschätzender Faktor in der Probe, dass natürlich jeder Schauspieler

die Probe als Alltag wahrnimmt. Wie kann man diese Alltagssituation aushebeln? Wie kann man es schaffen, dass die Probe nicht Alltag, nicht etwas schon Gekonntes oder zu Bewerkstellendes ist, ob wohl man acht Wochen am Stück diesen einen Text probiert? Wie kann man den Moment von höchster Wachsamkeit und Aufmerksamkeit schaffen? Da ist Angst wiederum kein zu vernachlässigender Faktor.²⁷⁷

Ganz in diesem Sinne zerstört La Fura dels Baus mit den speziellen Übungen die Routine, die sich bei den Akteurinnen eingeschlichen hat, und erlangt durch die Heftigkeit und Unmittelbarkeit von „Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“ deren volle Aufmerksamkeit. Der sich bisher bei ihnen etablierte Probenalltag wird damit zum Schluss des kreativen Prozesses nicht bestätigend wiederholt, sondern – ganz im Gegenteil – beträchtlich durcheinandergebracht. Der „Faktor Angst“ (hier hauptsächlich in Form von Beklemmung und Bedrückung) regiert den Probenstag und die Akteurinnen erhalten weder Zeit, um eine Erholungspause einzulegen, noch dürfen sie sich auf ihren Fähigkeiten oder altbekanntem Probenmaterial ausruhen. Die Proben erreichen damit einen Höhepunkt, der geradezu proklamiert: Mit dem Üblichen kommt ihr hier nicht durch!

Auch stellt die Tatsache, dass die Übungen ganz zum Schluss des Probenprozesses stattfinden, nicht nur – wie oben dargelegt – ein Problem für die Künstler dar. Im Gegenteil. Im Kontext des gesamten kreativen Prozesses kommt dem späten zeitlichen Einsatz eine wichtige Bedeutung zu. Die Übungen beschließen als letzter große Akt den gesamten Probenprozess und übernehmen damit die Funktion des Übergangereignisses zur nächsten kreativen Phase des Inszenierungsprozesses: zur Aufführungsphase.

Wie dem Tagebuch zu entnehmen ist, treten nach den „juegos liminales“ keine weiteren einschneidenden Ereignissen im Probenprozess von IMPERIUM ein; der letzte Probenstag wird lediglich als ein Tag wahrgenommen, der durch eine „Durchreise- oder Warteraum-“ Stimmung charakterisiert ist – ein Tag, an dem „nichts mehr geht“, an dem „die Luft raus ist“ und „nicht mehr richtig gearbeitet wird.“ Die Akteurinnen sind unkonzentriert und von den Übungen noch derart mitgenommen, dass das Treffen der Künstler am letzten Probenstag letztlich „unnötig“ erscheint. Es sind die „Grenzgangübungen“ am vorletzten Probenstag, die sich als der eigentliche Endpunkt erweisen und die, ähnlich der öffentlichen Generalprobe im offiziellen Probenprozess, den klaren Höhepunkt der letzten Arbeitswoche bilden.

Vor diesem Hintergrund erscheint der zeitliche Einsatz der Übungen als ein strategischer Schachzug der Regie. Nicht mit einer Improvisation von ruhigen Szenenaktionen wie bspw. der „Mutation“ beschließt La Fura dels Baus den Probenprozess, sondern mit einer furerischen Explosion, die all jene Gewalt, Kraft und Aggressionspotenziale in sich vereint, die für die Ästhetik der *lenguaje furero* von Bedeutung sind und die in der Aufführung mit Publikum sichtbar werden müssen.

Mit der Hervorkehrung dieser dunklen Energien setzt die Regie ein klares Zeichen zum Schluss des Probenprozesses und gibt die Richtung vor, auf die sich die Akteurinnen zukünftig in der Aufführungsphase einstellen müssen: Es sind die „Monster“, die den Aktionsraum regieren. Als letzte Probeninteraktion dominiert diese Erfahrung die Stimmung der Gruppe und überschattet den Rest der gemeinsamen Proben.

²⁷⁷ John von Düffel. „Michael Thalheimer – Das Bauchsystem.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 51-70, S. 56f.

Sie prägt sich als tief greifendes Erlebnis bei den Akteurinnen ein – ein Erlebnis, welches in Zukunft erinnert werden muss:

[I]ndem [Müller] von „una memoria en la cabeza y una energía muy heavy“ [einer Erinnerung und intensiven Energie, Anm. S.K.] spricht, verweist er [...] unmissverständlich auf die Absicht, die Akteurinnen in eine Erfahrung zu manövrieren, die sich durch ihre extreme Wirkkraft einprägt und auch im Nachhinein durch die Herausbildung eines Körpergedächtnisses dieser Aktionen wieder hervorgerufen und erinnert werden kann. Er spricht den Übungen damit ein langfristiges transformatives Potential zu, dessen Wirkung die Akteurinnen über die Proben hinaus einsetzen sollen. Der Regisseur verknüpft so das Geschehen auf der Probe direkt mit dem in der Zukunft liegenden Ereignis der Aufführung. Die Übungen stellen folglich nicht nur eine forcierte Kulmination dessen dar, was die Regisseure während des Probenprozesses in der Arbeit der Akteurinnen vermisst haben, sondern sind gleichzeitig die Einläutung in eine neue kreative Phase, die direkte Überführung der Probenarbeit in die Arbeit der Aufführung.²⁷⁸

Obleich alle Probeninteraktionen der Künstler auf die Realisierung der Aufführung von IMPERIUM abzielen, sind es die „Grenzgangübungen“, welche als abschließendes Ereignis des gesamten Probenprozesses die direkte Brücke bilden von der kreativen Phase des Probens in die darauffolgende kreative Phase der Aufführung. Nach den Übungen kommen für die Künstler keine weiteren Probeninteraktionen mehr, sondern jetzt liegen allein die neuen Herausforderungen der Aufführung an. Was für gewöhnlich die öffentliche Probe übernimmt, kommt im Fall des Probenprozesses von La Fura dels Baus in der extra einberufenen Arbeitswoche den „Grenzgangübungen“ zu; sie sind das Ende des Probenprozesses und gleichzeitig der Anfang eines neuen kreativen Abschnitts der Künstler.

Vor diesem Hintergrund sind „Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“ nicht nur als Übungen anzusehen, welche das Potenzial besitzen, die Akteurinnen in einen temporären Schwellenzustand zu versetzen. Vielmehr werden die Übungen „im Kontext des gesamten künstlerischen Prozesses selbst zu einer Schwelle, zum experimentellen Zwischenraum zwischen Probe und der nächsten künstlerischen Performanz, der Aufführung.“²⁷⁹ Aufgrund der nicht mehr vorhandenen Probenzeit besteht für die Künstler gerade die Möglichkeit, das hervorgekehrte Material über den Probenprozess hinaus zu tragen und in der Aufführung produktiv einzusetzen – also mit den endlich aus dem Schlummerschlaf erweckten „Monstern“ über die Schwelle der Proben zu treten und in der Aufführung wieder sichtbar werden zu lassen. „Die Monster, die man diesseits der Schwelle zurückgelassen hat,“ wie Erika Fischer-Lichte bemerkt, „können einem auch jenseits der Schwelle wieder auflauern“²⁸⁰ – im Fall von IMPERIUM genau das, was La Fura dels Baus sich von den „juegos liminales“ erhofft.

²⁷⁸ Sabine Krüger. „Die Evokation der Monster. Grenz- und Schwellenerfahrung als Probenverfahren bei La Fura dels Baus.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 262-285. S. 281f.

²⁷⁹ Ebd. S. 282.

²⁸⁰ Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 357.

Epilog

Wieder sitzen Regisseur Jürgen Müller und ich zusammen. Dieses Mal allerdings im Frühjahr 2011 in einem kleinen italienischen Restaurant im Stadtbezirk Eixample. Ein Notizbuch befindet sich aufgeschlagen vor mir auf dem Tisch, eine Liste mit der Überschrift „Wichtig!“ daneben. Der Probenprozess von IMPERIUM liegt nun schon mehrere Jahre zurück, und wir beide diskutieren, was sich seit der Premiere in Barcelona ereignet hat.

Wie geplant ist die Inszenierung auf Tournee gegangen und wurde in China, Spanien, Frankreich, Italien, den Niederlanden und Portugal aufgeführt. Kurz nach der Heimatpremiere hat La Fura dels Baus die Konstellation des Akteurinnenteams verändert. Aufgrund von Geldmangel und Meinungsverschiedenheiten hat Müller die Gruppe zunächst von acht auf sechs Akteurinnen minimiert und in den darauffolgenden Monaten mehrere der verbleibenden „Anhängerrinnen“ umbesetzt. Im Fall von IMPERIUM waren also die Entlassung zweier Akteurinnen und ihre Neubesetzung zur Hälfte des Probenprozesses in Martorell kein Einzelfall. In der Tat spielten zum Schluss der Aufführungsphase nur noch vier der acht Akteurinnen, die im Februar 2007 im Castingprozess ausgewählt wurden, ihre ursprünglichen Rollen. Auch zu diesem Zeitpunkt des Umschwungs ist es immer noch das furerische IMPERIUM, doch zweifellos nicht mehr jenes, welches ich vor Jahren im kreativen Prozess über mehrere Wochen begleitet und im Mercat de les Flors schließlich zur Premiere begrüßt habe.

Inzwischen haben die Akteurinnen neue Theater-, Film- oder TV-Projekte aufgenommen, ihre eigene Tanzwerkstatt eröffnet oder, wie im Fall von Diana, ihre Zusammenarbeit mit La Fura dels Baus besiegelt und an weiteren furero-Aktionen mitgewirkt. Die Gruppe selbst hat etliche neue Kunstprojekte realisiert und viele unterschiedliche Inszenierungen zur Aufführung gebracht. Carlus Padrissa führte Regie bei Opern wie Carmina Burana (2009) und Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny (2010); Pep Gatell inszenierte mit Degustación de Titus Andrónicus die zehnte Produktion in der lenguaje furero-Sprache, die 2010 in San Sebastián Premiere feierte; Àlex Ollé hat begonnen, mehrere Einweihungsprojekte für die 2012 stattfindenden Feierlichkeiten zur europäischen Kulturhauptstadt Guimarães in Portugal zu organisieren; und Jürgen Müller reist seit Jahren für La Fura dels Baus-Makrospektakel und Jugendopern zwischen Schottland, Kiev, Zimbabwe, Osnabrück und Dubai hin und her, trifft sich mit Künstlern aus der ganzen Welt, veranstaltet Workshops, hält Seminare und inszeniert ebenfalls in Portugal mehrere Eröffnungszeremonien. IMPERIUM steht hierbei nicht mehr auf seinem Spielplan; die Inszenierung gehört für ihn der Vergangenheit an.

Für mich hingegen ist sie Gegenwart geblieben. Die Ereignisse des mehrmonatigen Inszenierungsprozesses von IMPERIUM haben mich auch in den darauffolgenden Jahren noch lange beschäftigt. Die tägliche Auseinandersetzung mit dem Dokumentationsmaterial – die Lektüre des Tagebuchs, die Sichtung der Videos, die Transkription der Gespräche – und letztlich die Beschreibung und detaillierte Untersuchung der Vorbereitungsphase sowie des siebenwöchigen Probenprozesses haben die Erlebnisse in der Industriehalle in Martorell und dem Theaterprobenraum Salamandra in Barcelona stets aufs Neue zum Leben erweckt. Sie wurden nicht, wie bei Müller, von anderen Projekten überlagert. Im Gegenteil. Der Inszenierungsprozess zur

neunten lenguaje furero-Aktion ist zu einem essenziellen Bestandteil meines Alltags geworden und hat schließlich in der vorausgegangenen Studie seine schriftliche Manifestation gefunden.

Der mir von La Fura dels Baus gestattete Zugang zur „anderen“ Seite ihres Theaters – in die Welt des Konzipierens, des Castings und des kollektiven Probens – hat tiefe Einblicke in die künstlerische Vorgehensweise dieser Gruppe ermöglicht und zur Ansammlung eines breit gefächerten und bisher unbekanntem Dokumentations- und Analysematerials geführt.

*Dabei hat es sich die Studie nicht zur Aufgabe gemacht, eine allgemeingültige Theorie der Analyse von Inszenierungsvorgängen zu entwickeln oder generalisierende Aussagen über Probenprozesse zu treffen. Vielmehr lag der Fokus der Untersuchung ausschließlich auf der Probenarbeit von IMPERIUM. Es ging allein um das Vorhaben, in einer Fallstudie den spezifischen künstlerischen Weg von La Fura dels Baus dokumentarisch wie analytisch festzuhalten, so dass uns mehr von dieser Gruppe und ihrer *lenguaje furero* bleibt als das Gewöhnliche, mehr als eine Aufführungsbeschreibung und „scattered memories [that] survived to retrace the day-to-day creative process, the invisible artistic achievements forged in rehearsal [...]”; faint traces and shadowy impressions of an artistic journey witnessed by a select few.“²⁸¹*

²⁸¹ Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. New York: Theater Communication Group, 1996. S. xiii.

Ausblick

Indem die vorliegende Studie das Hauptaugenmerk auf die *vor* der Aufführungsphase stattfindenden künstlerischen Prozesse einer Theatergruppe gelegt hat, fokussiert sie einen Bereich, der etliche neue Fragestellungen aufwirft und weitere Interessensfelder für die Theaterwissenschaft eröffnet. Aus der Analyse von IMPERIUM haben sich mehrere dominante Kategorien ergeben, die sowohl das künstlerische Vorgehen von La Fura dels Baus als auch die wichtigsten Ereignisse in der Vorbereitungs- und Probenphase sowie der zusätzlichen Arbeitswoche weitgehend erfassen:

- Vorarbeiten (Teamzusammenstellung, Modellbau, Demovideos, Skripterstellung)
- Castingprogramm (Übungen, Aufgaben, Prüfungsbereiche)
- Auswahlmethoden (Kriterien, Schachstrategie)
- „ästhetisches Mapping“ (Selektion, Abgleich, Abwägung, Kombination, Kontextualisierung)
- kollektive Arbeitsverfahren (Vorgespräch, Improvisation, Feedback, Übung, Trockendurchgang, Teil- und Gesamtdurchlauf)
- Spezifische Rituale (Aufnahme- und Übergangsrituale wie der „Wurm“)
- Soziale Konflikte und Krisen in der Gruppe (Entlassung, Gleichgewichtsverlust, Unterordnung, Dissonanz, Dynamik von destruktivem Aufbau bzw. konstruktiver Zerstörung)
- Integration des imaginären bzw. abwesenden Publikums (Wahrnehmungshorizont, vorbeugende Maßnahmen zur Eindämmung der Unverfügbarkeit, Publikumssurrogate)
- Einsatz von Videotechnik und Filmsichtung (Backup, Vergleichs- und Lehrmaterial, Perspektivenwechsel, Diskussionsgrundlage, Aufzeichnung zur Erinnerungsstütze)
- Öffentliche Generalprobe (Dialog mit Publikum, Testlauf, Zwischenbilanz, Hybrid-Ereignis)
- Extreme Probenverfahren (Grenzgangübungen wie „Herr und Hund“ und „Kampfquadrat“)

Aufgrund dieser Fülle an Originalmaterial und der Bandbreite an unterschiedlichen herausgearbeiteten Inszenierungs-Bausteinen kann die vorliegende Studie die Funktion einer Vergleichsgrundlage für nachfolgende Inszenierungsanalysen anderer Theaterpraktiker übernehmen. Als eine der (im deutschsprachigen Raum) ersten ihrer Art liefert sie mit ihrer Form eines chronologischen Aufbaus und der dynamischen Verwebung von Deskription und Analyse nicht nur Inspirationen, wie mit der schriftlichen Umsetzung eines solch vielfältigen Prozesses verfahren werden kann, sondern sie setzt mit der Hervorhebung unterschiedlicher Aspekte auch Impulse im Hinblick darauf, welche Faktoren generell im Inszenierungsprozess von besonderer Bedeutung sein und einer näheren Reflexion unterzogen werden könnten. Die Zusammenstellung der Kategorien kann sowohl als strukturierende als auch praktische Hilfestellung dienen. Wie wird die Improvisationspraxis woanders eingesetzt? Welche Kommunikationsstrukturen lassen sich erkennen? Wann kommt es zur ersten Berührung mit Publikum? Wie ist das Verhältnis zwischen Akteuren und Regisseuren?

Die Inszenierungsdokumentation der wichtigsten Arbeitsverfahren und Probenereignisse von IMPERIUM ist mit Inszenierungsprozessen anderer Künstler vergleichbar und beliebig erweiter-, modifizier- und reduzierbar. Eine Ausweitung dieses komparativen Ansatzes ist darüber hinaus denkbar, indem der Fokus auf gänzlich unterschiedliche Beispiele gelegt wird, wie u. a. verschiedenartige Theaterarbeitsweisen (z. B. Künstlerkollektive oder Regietheater), unterschiedliche Länder und Kulturen (entweder im europäischen

Raum bzw. in einem globalen Zusammenhang) oder international gemischte Theatergruppen (bspw. Regisseure, die ihren Arbeitsplatz ins Ausland verlagert haben).

Ebenfalls ist eine Fortsetzung der Untersuchung desselben Gegenstandes vorstellbar. Je mehr Jürgen Müller an diesem Tag von all den vergangenen und bevorstehenden Fura-Projekten, seinen Erfahrungen im Ausland und der Zusammenarbeit mit neuen Akteuren erzählt, desto mehr reizt es mich, wieder ins Feld zu ziehen und die Forschung erneut aufzunehmen. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Arbeit besteht das Künstlerkollektiv La Fura dels Baus aus sechs Fura-Regisseuren, die nicht nur unabhängig voneinander ihren jeweiligen Theaterprojekten nachgehen, sondern die auch in unterschiedlichen Genres tätig sind. Lassen sich Parallelen in der Handhabung finden? Wo liegen die Unterschiede? Wenden die Künstler dieselben Rituale und Übungen an, unabhängig davon, ob es sich um Oper, Makrospektakel oder die *lenguaje furero* handelt? Wie unterscheidet sich der Probenalltag? Die Liste der möglichen Ansätze ist letztlich unendlich fortsetzbar.²⁸²

Zieht man die Aufführungsästhetik von La Fura dels Baus in Betracht, weiß man, dass sie eine unverkennbare Signatur hat. In ihren Inszenierungen wiederholen die Künstler spezifische Aktionen, bestimmte Bühnenobjekte, einen typischen Rhythmus, ähnliche Bilder und Themen etc. Ob sich eine derartige Kontinuität ebenso für ihre Inszenierungsverfahren aufdecken lässt, ist nur zu beantworten, indem man auch zukünftig an ihren Inszenierungsprozessen teilnimmt und die Probenmethoden bei den unterschiedlichen Projekten und Regisseuren eingehend untersucht.

Wie in der Studie deutlich wurde, ergibt sich durch die Beobachtung der kreativen Entwicklung ein vielschichtiges, komplexes Bild der angestrebten Theatervision – und mit ihm auch ein neuartiger Blick auf die Aufführungsästhetik der Gruppe. Im Wissen um die spezifische Realisierung der neunten *lenguaje furero*-Aktion – bspw. um die kontroverse Auswahlprozedur der Regie, die herausfordernden Probenverfahren, die Vor- und Nachteile der inszenatorischen Umsetzungen, verloren gegangene oder zurückgewiesene Vorschläge, das erfolgreiche oder missglückende Probieren fixierter Aktionen und Geräte etc. – erlangen die in der Aufführung zur Manifestation gekommenen Ideen eine sehr viel differenziertere Bedeutung; sie gewinnen an zusätzlicher Tiefe, wie auch Gay McAuley kommentiert: „[I]t became clear as I observed the gradual coming together of the material signifiers, taking note of the discussions that surrounded the selection and elaboration of major elements in the performance, noting the options tried and discarded as well as those selected, that every theatrical signifier observed in performance was like the tip of a semiotic iceberg, with depths of meaning beneath the observed surface.“²⁸³

Der Rückblick auf den Arbeitsprozess von La Fura dels Baus führt dazu, dass jedes in die Inszenierung aufgenommene Objekt mit einer eigenen Vergangenheit bedacht werden kann. Es sind nicht einfach nur die Krücken als Gehhilfen, acht zufällig zusammengebrachte Akteurinnen, riesige Pyramiden als typisch *furereische* Bühnengegenstände und eine lose Aneinanderreihung von exzessiven Gewaltaktionen. Vielmehr

²⁸² Dabei sollte allerdings nicht die Aufmerksamkeit allein auf Regie und Akteure gerichtet werden. Auch ist die Entwicklung des Feldforschers/ der Feldforscherin mitzubedenken. Wie verändert sich die Wahrnehmung, wenn einem die Arbeitsweise, die Ästhetik etc. vertraut ist? Welche Unterschiede sind im Dokumentationsverhalten auszumachen?

²⁸³ Gay McAuley. „The emerging Field of rehearsal Studies“. In: Gay McAuley (Hg.). *About Performance*. Ausgabe 6, 2006. S. 7-13, S. 8.

werden diese Inszenierungselemente zu lebendigen, mit bestimmten Erinnerungen und Erlebnissen assoziierten „Materialien“: Es sind jetzt Krücken, die als Einsatzobjekt sich gegen andere potenzielle Aktionsraumgegenstände durchsetzen konnten. Es handelt sich um Akteurinnen, die zunächst Bewerberinnen in einem sechzehnköpfigen Casting waren, die dann aufgrund bestimmter für La Fura dels Baus bedeutender Fähigkeiten in die *furero*-Gemeinschaft aufgenommen wurden und Erfahrungen wie den „Wurm“, die „Mutation“ und „juegos liminales“ durchgemacht haben, deren Kampf mit den *furrischen* „Monstern“ körperlich erfahren wurde. Die Pyramiden wechselten im Lauf der Zeit mehrmals ihre Form – von Zahnstochern über simple Baugerüste bis zu den massiven *Fura*-Objekten, die den Spitznamen „Panzer“ erhielten. Und die im Aktionsskript festgehaltenen Gewaltaktionen wurden nicht bloß in eine Aufführungsform „übersetzt.“ Vielmehr tritt bei ihnen der schwierige Prozess ihrer Hervorbringung präsent in den Vordergrund; das harte Training und die etlichen Wiederholungen und Appelle der Regie tauchen vor dem inneren Auge auf und führen zu einer „deeper appreciation of the end product.“²⁸⁴

Bei dieser erreichten Tiefe handelt es sich allerdings nicht zwangsläufig um Tiefe im Sinne von künstlerischer Profundität. Der Blick hinter die Kulissen hat offenbart, dass die Entscheidungen der Regisseure und Akteurinnen nicht selten auf ganz andere Größen zurückgehen und die Inszenierung ihre spezifische Hervorbringung gleichermaßen durch pragmatische Beschlüsse, bloße Zufälle, unerwartete Ereignisse und interne Machtspiele erhält. In der Analyse wird anschaulich, dass der Inszenierungsprozess ein Prozess extremer Brüche ist und die vermeintliche Zielgerichtetheit der Künstler auf die Aufführung sich mit außerplanmäßigen Vorkommnissen durchzieht. Die Gruppe muss Abzweigungen und Umleitungen in Kauf nehmen und zum Teil ganz neue Wege einschlagen, um an ihr Ziel zu gelangen. Dabei spielen sich die Aushandlungen sowohl auf einer kleineren Skala ab, wie bspw. den spontanen Änderungen des Probenablaufs oder dem Fehlen diverser Aktionsraumobjekte, als auch auf einer größeren, wie der drastischen Maßnahme des Rauswurfs zweier Akteurinnen. Die (zwischenmenschlichen) Trivialitäten des Probenalltags sind in diesem Zusammenhang ebenso wichtig wie eine klar gerahmte Spiel-Situation; beide gehen ineinander über und bestimmen die Entwicklung der Inszenierung.

Mit der Horizonterweiterung um die künstlerische Phase vor der Aufführung können der in der Theaterwissenschaft fest etablierten Aufführungsanalyse also neue Impulse gesetzt werden. Mit dem gewonnenen Wissen um die zu einer Aufführung führenden Vorgänge geht es jedoch nicht allein um die Betrachtung der Aufführung als das Resultat des kreativen Prozesses. Die Aufführung selbst ist ja ein bewegliches Ereignis, das den Gesetzen des Ephemeren folgt und so nicht zu einem statischen Endprodukt werden kann (vgl. u. a. Erika Fischer-Lichte). Eine interessante Weiterführung des hier verfolgten Ansatzes ist daher die direkte Zusammenführung von Beobachtungen auf den Proben und der Entwicklung der Inszenierung während der Aufführung mit Publikum als ein gemeinsamer Prozess.

Denkbar ist eine Untersuchung, die beide kreativen Phasen – sowohl Inszenierungs- als auch Aufführungsphase – in sich vereint und somit den theatralen Prozess in seiner (vermeintlichen) Ganzheit erfasst. Ihre Vereinigung eröffnet nicht nur die Möglichkeit, den Grenzbereich zwischen Probe und

²⁸⁴ Ebd. S. 8.

Aufführung in Augenschein zu nehmen, der als Übergangsphase eine wichtige Stellung einnimmt – quasi ähnlich der Integration des Castingprozesses als Vorläufer des Probenprozesses –, sondern sie legt darüber hinaus nahe, die Aufführungsphase als eine Fortsetzung des Probenprozesses unter neuen Konditionen zu betrachten. Wie auch Jens Roselt bemerkt, gilt, „dass Aufführungen nicht nur die Wiedergabe geplanter Aktionen sind, sondern eine Art Fortsetzung der Proben unter anderen Bedingungen.“²⁸⁵

In dieser Hinsicht hat die vorliegende Studie mit dem Ende der Schwellenwoche einen artifiziellen Endpunkt gesetzt. In den Ausführungen zur öffentlichen Generalprobe sowie der Beschreibung des ersten Probenabends im neuen Probenraum *Salamandra* wird deutlich, dass die Inszenierung selbst zum Schluss des Probenprozesses noch nicht vollends fixiert ist und die Künstler sich weiterhin im ästhetischen Findungsprozess befinden. Diese Dynamik endet erst mit der letzten Aufführung. Die Gruppe handelt auch jetzt noch das IMPERIUM aus und verändert es kontinuierlich – im Lauf der Zeit nicht zuletzt immer noch seine Akteurinnenkonstellation.

Der Übergang von der Proben- zur Aufführungsphase ist daher ein fließender. Und vor dem Hintergrund dieser Verflechtung ergeben sich neue relevante Arbeitsansätze, die über eine einfache Rückbindung zwischen „Endprodukt“ und dessen Herstellungsprozess hinausgehen. Leitende Fragestellungen könnten dementsprechend folgende sein: Worin sind die Proben Trainingsmethoden der Gruppe während der Aufführung zu erkennen? Welche konkreten Weiterentwicklungen sind in der Aufführungsphase zu beobachten? Wo versagen die im Probenprozess erarbeiteten Strategien? Wie verändern sich hier die Interaktionsdynamiken der Künstler? Welche Dimensionen bringt der Zuschauer ein? Wie verschieben sich die Prioritäten? etc. Aus dieser Perspektive ist die Aufführung kein in sich geschlossenes, abgrenzbares Ereignis, sondern wird zur Verlängerung des vorhergehenden kreativen Prozesses. Und umgekehrt: Der Probenprozess ist nicht mit dem letzten offiziellen Probenabend vor der Premiere beendet, sondern erfährt eine Ausdehnung, bei der das letzte fehlende Glied der Inszenierung – der Zuschauer – schließlich integriert wird.

Solch eine erweiterte Inszenierungsanalyse zielte im Fall von La Fura dels Baus und ihrem IMPERIUM vor allem auf zwei Aspekte ab: zum einen die Interaktion mit dem Publikum im Aktionsraum, die in der *lenguaje furero* essenziell ist und in der Probenarbeit sehr viel Raum und Zeit eingenommen hat, zum anderen die Untersuchung der Evozierung der *furischen* „Monster“ und den von der Regie intendierten langfristigen Transformationen bei den Akteurinnen.

In der vorliegenden Analyse wird deutlich, dass ein Großteil des Probenprozesses darauf ausgerichtet ist, die gecasteten Akteurinnen zu einem „neuen Menschen zu machen“ – wie Regisseur Müller am vorletzten Tag formuliert und dieser Ansatz u. a. im Ritual des „Wurms“ und in den spezifischen „juegos liminales“ zum Vorschein kommt. Die Verfahren weisen fraglos eine über das gewohnte Maß hinausgehende Wirkkraft auf und bringen die Akteurinnen sehr viel nachhaltiger aus dem Gleichgewicht als die restlichen Probenpraktiken. Die Frage bleibt allerdings weiterhin bestehen, ob die von La Fura dels Baus beabsichtigten Verwandlungsprozesse bei den Akteurinnen auch jene Qualität erreichen, die der Gruppe in

²⁸⁵ Siehe Jens Roselt. „Zukunft Probieren.“ In: Melanie Hinz, Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011. S. 16-37, S. 29.

ihren Methoden vorschwebt. Tragen diese Probenverfahren tatsächlich das Potenzial, eine langfristige Verwandlung zu bewirken? Werden die gecasteten Akteurinnen der *lenguaje furero* durch das spezielle Training mit der Gruppe befähigt, die Gemeinschaftlichkeit, das Ausdauervermögen und vor allem die „Monster“, sprich die Aggressions- und Gewaltpotenziale auch auf längere Sicht hervorzurufen und sie produktiv während der Aufführung einzusetzen?

Ähnliches gilt für die Arbeit mit dem Publikum. Die auf den Proben angewandten Übungen, welche die Akteurinnen speziell in Blick und Gang trainieren, um sie auf die unvorhersehbaren Begegnungen mit den Zuschauern vorzubereiten, müssen sich erst einmal im Aufführungsmoment bewähren. Es wäre zu verfolgen, inwiefern sich die im Probenprozess eingeübten Verfahren als zuverlässig erweisen, die gewünschten Fertigkeiten umgesetzt werden können oder die *feedback*-Schleife zwischen Akteurinnen und Zuschauern Situationen hervorruft, die nach neuen, immer weiteren Modifikationen verlangen.

Um dies herauszufinden, wäre eine Studie anzusetzen, die sich über den Inszenierungsprozess hinaus erstreckt und die Akteurinnen entweder während der Aufführung und bei ihren zukünftigen Projekten begleitet, oder, wie Gay McAuley dies für die „rehearsal studies“²⁸⁶ prinzipiell als Weiterführung der Probenforschung vorsieht, die Künstler zu einem späteren Zeitpunkt, nachdem der Probenprozess schon längst vergangen ist, in einen nachfolgenden Dialog involviert, bei dem offen gebliebene oder sich aus der Analyse ergebende Fragen zur Diskussion gestellt werden, wie bspw. die zur Transformation oder dem Umgang mit dem Publikum. Letzterer Ansatz impliziert jedoch, dass man sich auf die Wahrnehmung der Künstler verlässt, während die weiterführende teilnehmende Beobachtung eine (zwar ebenfalls subjektive, so doch immerhin) außen stehende Perspektive beiträgt.

Ferner schließt der vorliegende Forschungsansatz die Möglichkeit ein, Theorie und Praxis enger zusammenzubringen und zu einer intensiven Kollaboration zwischen Künstlern und Akademikern zu führen – eine Perspektive, die aufgrund ihrer (wiederum insbesondere im deutschsprachigen Raum) bisher eher nebensächlichen Rolle neue Impulse und Initiativen verspricht.

Die kollektiven Erfahrungen im Forschungsfeld und die direkten Begegnungen in dem für die Künstler alltäglichen Arbeitsumfeld initiieren neuartige Denkrichtungen und ergänzen den Forschungsbereich um Fragen, die nicht nur direkt aus der Praxis herrühren, sondern vor allem auch dem sozialwissenschaftlichen Bereich entstammen. Viele der Probenimpressionen von IMPERIUM nehmen die zwischenmenschlichen Interaktionen der Künstler in den Fokus; Konflikte, Meinungsverschiedenheiten, „schlechtes“ Benehmen etc. bestimmen merklich den Verlauf ihrer Proben. Wie in der Aufführung, in der nach Erika Fischer-Lichte „das Ästhetische zugleich ein Soziales [...] ist. [...] Das Ästhetische [...] mit dem Nicht-Ästhetischen [verschmilzt], die Grenze zwischen beiden [...] überschritten [wird]“²⁸⁷, ist es auch hier im Inszenierungsprozess der Fall, dass die Analyse der Interaktionen zwischen den Künstlern (sowie zwischen den Künstlern und den Beobachtern) stets zu einer Auseinandersetzung mit der sozialen Komponente dieser Kunstform führt. Was in der vorliegenden Arbeit lediglich im Ansatz erfasst werden konnte, kann sich als

²⁸⁶ Vgl. Gay McAuley. „The emerging Field of rehearsal Studies“. In: Gay McAuley (Hg.). *About Performance*. S. 7-13. Ausgabe 6, 2006 sowie dieselbe. „Towards an Ethnography of Rehearsal.“ In: *New Theatre Quarterly* 14: 75-85, 1998.

²⁸⁷ Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 300.

ein weites Forschungsfeld herausstellen. Denkbar ist eine allein auf Machtstrukturen ausgerichtete Feldbeobachtung, welche die Distribution, Realisierung etc. von Ideen an den vorherrschenden Hierarchien festzumachen sucht – für eine Inszenierung mit dem Titel IMPERIUM fast schon zwingend.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1: IMPERIUM-Flyer, Grec, 2007
Abb. 2: Jürgen Müller (Vordergrund) und Lluís Fusté Coetzee, Probenaufnahme S.K.
Abb. 3: Drei Ausschnitte von frühen IMPERIUM-Dokumenten, 2003-2006, La Fura dels Baus
Abb. 4: Aktionskript von IMPERIUM Seite 7, La Fura dels Baus
Abb. 5: Ausschnitt Umsetzungsplan IMPERIUM, MOM Produccions
Abb. 6: Casting-Notiz IMPERIUM, La Fura dels Baus 2007
Abb. 7: Zugfahrt nach Martorell, Momentaufnahme S.K.
Abb. 8: Konstellation des IMPERIUMs, Zeichnung: AMPA CP SARDINERO
Abb. 9: Skizze des Probenraums, FFTB, S.K.
Abb. 10: Kollektive Improvisation der ersten Szene, Probenaufnahme S.K.
Abb. 11: Beißübung, Flor (Vordergrund li.), Laurita (re.) Valeria (hinten li.), Probenaufnahme S.K.
Abb. 12: Sadismusübung, (von links) Laurita, Lola, Florencia, Valeria, Probenaufnahme S.K.
Abb. 13: Der Regisseur und die sembradora, Probenaufnahme S.K.
Abb. 14: Das Pyramidenziehen, Montse (li.), Lola, Marta (re.), Probenaufnahme S.K.

Bibliographie

- Alberts, David. *Rehearsal Management for Directors*. Portsmouth: Heinemann, 1995.
- Alcala, Alfonso. „No queremos animar al público, sino reanimarlo.“ In: *Diario de Granada*, 24. Mai 1984.
- Alexander, Catherine. „Complicite – The Elephant Vanishes. (2003/4) – ‘The Elephant and keeper have vanished completely... They will never be coming back.’“ In: Jen Harvie und Andy Lavender. (Hrsg.) *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010. S. 59-80.
- Allain, Paul. *The art of stillness: the theatre practice of Tadashi Suzuki*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Anton, Jacinto. „La Fura dels Baus: paisaje después de la batalla.“ In: *El País*, 3. August 1985.
- Armendariz, Jose. „La esquizofrenia controlada de La Fura dels Baus.“ In: *Devorame*, 31. August 1985.
- Arroyo, Julia. „De la búsqueda a la confusión.“ In: *YA*, 1. September 1985.
- Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Artaud, Antonin. *Letzte Schriften zum Theater*. München, 1980.
- Babinski, Tony. *Cirque du Soleil: 20 Years under the Sun – an Authorized History*. New York: Harry N. Abrams, 2004.
- Badiou, Maryse. „La Fura dels Baus. ‚Accions‘, una pesadilla urbana.“ In: *El Público*, Mai 1984.
- Bahr, Andreas. *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1990.
- Bailes, Sara Jane. „Elevator Repair Service – *Cab Legs* (1997) to *Gatz* (2006) reversing the ruins: the power of theatrical miscomprehension.“ In: Jen Harvie und Andy Lavender. (Hrsg.). *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010. S. 81-100.
- Ball, William. *A Sense of Direction. Some Observations on the Art of Directing*. Hollywood: Drama Publishers, 1984.
- Balme, Christopher et al. (Hg.). *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*. Berlin: , 1999
- Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003. 3. Auflage.
- Barba, Eugenio: „Wiederkehrende Prinzipien“. In: Pfaff/Keil/ Schläpfer (Hg.): *Der sprechende Körper. Texte zur Theater- Anthropologie*. S. 77 – 98. Zürich, Berlin: Alexanderverlag, 1996.
- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. Übers. von Richard Fowler. New York, London: Routledge, 1995.
- Barba, Eugenio. „The deep order called turbulence. The three faces of dramaturgy.“ In: Henry Bial (Hg.). *The Performance Studies Reader*. S. 252-264. London und New York: Routledge, 2004.
- Barba, Eugenio und Nicola Savarese. *A dictionary of Theatre Anthropolgy. The Secret Art of the Performer*. New York: Routledge, 1991.
- Barton, Robert. *Acting onstage and Off*. Boston: Cengage Learning, 2009. 5. Auflage.
- Bartula, Malgorzata, Stefan Schroer. *On Improvisation. Nine Conversations with Roberto Ciulli*. Brüssel: Peter Lang, 2003.
- Beneyto, Antonio. „La pintura siempre estuvo en el teatro.“ In: Antonio Ballesteros González und Cécile Vilvandre de Sousa (Hrsg.). *La Estética de la transgresión, revisiones críticas del teatro de la Vanguardia*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha, 2000. S. 29-32.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. London und New York: Routledge, 1990.
- Berger, Peter und Jeanne Berrenberger, Berit Fuhrmann, Jochen Seebode und Christian Stümpell (Hrsg.). *Feldforschung. Ethnologische Zugänge zu sozialen Wirklichkeiten*. Berlin: Weißensee Verlag, 2009.
- Berggruen, Olivier (Hg.). *Picasso und das Theater*, Ostfilden: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- Bernecker, Walther L.. *Spanische Geschichte. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. 4. aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck, 1999.
- Bial, Henry (Hg.). *The Performance Studies Reader*. London und New York: Routledge, 2004.
- Bloom, Michael. *Thinking like a director. A practical handbook*. New York: Faber and Faber, 2001.
- Bly, Mark (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume II*. New York: Theater Communication Group, 2001.
- Bly, Mark (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume I*. New York: Theater Communication Group, 1996.

- Boal, Augusto. *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*. London, New York: Routledge Chapman & Hall, 1994.
- Boenisch, Peter M. „Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporealität (nicht nur) im Musiktheater.“ In: Katharina Keim, Peter M. Boenisch und Robert Braummüller (Hrsg.). *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag*. S. 139-152. München: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Bogart, Anne. *A Director prepares. Seven Essays on Art and Theatre*. London und New York: Routledge, 2001.
- Bormann, Hans-Friedrich, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- Bottaro, Jesus. „De Barcelona a Nueva York via Buenos Aires. ‚Fuerzabruta‘ de La Fura dels Baus.“ In: *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*. Nummer 29, März 2010. <http://www.la-ratonera.net/index.html>.
- Brandstetter, Gabriele. „Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. S.183-199. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- Braun, Hanns. „Der Ort des Publikums im Theater.“ In: *Homo homini homo. Festschrift für Joseph E. Drexel zum 70. Geburtstag*. München: Beck, 1966.
- von Brincken, Jörg und Andreas Englhardt. *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 2008.
- Brestoff, Richard. *The Great Acting Teachers and Their Methods*. Band 2. Portland: Smith & Kraus, 2010.
- Brook, Peter. *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*. New York: Anchor Books, 2005.
- Brook, Peter. *Der leere Raum*. 4. Auflage. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- Brown, Andrew und Mole Wetherell. *Trial: A Study of the Devising Process in Reckless Sleepers' Schrodinger's Box*. University of Plymouth, 2007.
- Burgess, Robert G. (Hg.). *Field Research: a Sourcebook and Field Manual. (Contemporary Social Research)* Routledge: London and New York, 1982.
- Buytendijk, Frederik Jacobus Johannes. *Wesen und Sinn des Spiels*. Berlin: Der neue Geist Verlag, 1933.
- Canetti, Elias. *Masse und Macht*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1980.
- Carlson, Marvin. *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century*. Iowa City: University of Iowa Press, 2010.
- Carlson, Marvin. *Performance – a critical introduction*. New York und London: Routledge, 2004. 2. Auflage.
- Clurman, Harold. *On Directing*. New York: Fireside Edition, 1997.
- Cody, Gabrielle H. und Evert Sprinchorn. (Hrsg.). *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Cole, Toby und Helen Krich Chinoy (Hrsg.) *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors. Told in Their Own Words*. New York: Three Rivers Press, 1970.
- Cooper, Douglas. *Picasso Theatre*. New York: Harry N Abrams, 1987.
- Cope, Lou. „Sidi Larbi Cherkaoui – Myth (2007) – Mapping the multiple.“ In: Jen Harvie and Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. S. 39-58. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- Cornago Bernal, Óscar. *La Vanguardia teatral en España (1965-1975) Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- DeKoven, Lenore. *Changing Direction: A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre*. Oxford: Focal Press, 2006
- Delgado, Maria M. und Dan Rebellato. *Comtemporary European Theatre Directors*. London und New York: Routledge, 2010.
- Delgado, Maria M. *Other Spanish Theatres. Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish Stage*. Manchester: University Press, 2003.
- Delgado, Maria M. *Spanish theatre 1920-1995: strategies in protest and imagination*. 3 Auflage. London und New York: Routledge, Januar 1998.
- Delgado, Maria M. and Paul Heritage (Hrsg.). *In Contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester und New York: Manchester University Press, 1996.
- Dias, John. „In the Blood. The Joseph Papp Public Theater/ New York Shakespeare Festival.“ In: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume II*. S. 141-192. New York: Theater Communication Group, 2001.

- Donnellan, Declan. *The Actor and the Target*. London: Theatre Communication Groups TCG, 2005.
- Dunjerović, Aleksandar Saša. „Robert Lepage and Ex Machina – Lipsynch (2007) – Performance transformations and cycle.“ In: Jen Harvie and Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. S. 160-179. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- von Düffel, John. „Michael Thalheimer – Das Bauchsystem.“ In: Hinz, Melanie und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 51-70. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Ebert, Gerhard. *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers*. Berlin: Henschel, 1999.
- Efros, Anatoly. *The Craft of Rehearsal. Further Reflections on Interpretation and Practice* (Übersetzt von James Thomas). New York: Peter Lang, 2007.
- „El Público. Centro de documentación teatral. La Fura dels Baus 3.“ In: *Cuaderno 34*. Madrid, Juni 1988.
- Eßer, Torsten und Tilbert D. Stegmann (Hrsg.). *Kataloniens Rückkehr nach Europa (1976-2006) Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Berlin: LIT-Verlag, 2007.
- EUROPA PRESS „La Fura dels Baus estrenará en Pekín 'Imperium'. La obra es una reflexión sobre la violencia y está protagonizada sólo por mujeres“. Barcelona 19/04/2007. In: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Fura/dels/Baus/estrenara/Pekin/Imperium/elpepucul/20070419elpepucul_5/Tes# (letzter Einritt 27.06.09)
- Etchells, Tim. *Certain Fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*. London/ New York: Routledge, 1999.
- Feldman, Sharon G. „Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus's Aspiration to the Authentic.“ In: *Theatre Journal (TJ)* (50): 447-72, 1998.
- Fernández Torres, Alberto (Hg.). *Documentos sobre el teatro independiente español*. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.
- Fernández, Daniel. „Øbstinados pese a los Øbstáculos Øbscuros.“ In: Mauri, Albert (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004.
- Fernández, Imma. „La Fura porta a la Xina 'Imperium', que arribarà BCN al Grec“. In: *El Periòdic* 29.04.07. <http://www.teatral.net/asp/noticies/cos.asp?id=6782> (letzter Einritt: 25.06.09)
- Féral, Josette. „For a genetic approach to performance analysis.“ In: *Theatre Research International*. Ausgabe 33, Spezialausgabe 03. Oktober 2008, S. 223-233.
- Fischer, Hans. „Zur Theorie der Feldforschung.“ In: Wolfdiétrich Schmied-Kowarzik und Justin. Stagl (Hg.) *Grundfragen der Ethnologie*. Berlin: Reimer Verlag, 1981.
- Fischer, Hans. *Feldforschungen. Berichte zur Einführung in Probleme und Methoden*. Berlin: Reimer, 1985.
- Fischer, Hans. „Feldforschung.“ In: Hans Fischer (Hg.). *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin: Reimer Verlag, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: Francke UTB, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika. *Inszenierung von Authentizität (Theatralität)*. Tübingen/ Basel: Francke Verlag 2007.
- Fischer-Lichte, Erika; Christian Horn, Sandra Umatham, Matthias Warstat (Hrsg.). *Diskurse des Theatralen*. Tübingen/ Basel: Francke Verlag, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika; Doris Kolesch, Matthias Warstatt (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. (Hg.) *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und Performative*. Tübingen / Basel: Francke, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika; Friedemann Kreuder, Isabel Flug (Hrsg.). *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen / Basel: Francke, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters: eine Einführung*. Tübingen: Narr Verlag, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen / Basel: Francke, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika. *The show and the gaze of theatre. A European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Flick, Uwe, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hrsg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

- Foreman, Gill. *A Practical Guide to Working in Theatre*. London: Methuen Drama, 2009.
- Foreman, Richard. *Unbalancing Acts. Foundations for a Theatre*. New York: Theatre Communication Groups, 1992.
- Fondevila, Santiago. „La Fura dels Baus: „Ser furero es casi una experiencia mística.“ In: „El Publico. Centro de documentación teatral. La Fura dels Baus 3.“ In: *Cuaderno 34*. Madrid, Juni 1988.
- Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger. *Das qualitative Interview. Zur Praxis interpretativer Analyse sozialer Systeme*. Wien: WUV- Universitätsverlag, 2003.
- Gabancho, Patricia. „La Fura dels Baus, una feria de los horrores inocuamente punk.“ In: *El Noticiero Universal*, 4. Mai 1984.
- Gabriel i Galan, Jose Antonio. „La Fura dels Baus; Happening para contemplar.“ In: *Fotograma*, Oktober 1985.
- Garcia Garzon, Juan. „La Fura dels Baus, el lenguaje de la provocación.“ In: *Teatro*, 1. September 1985.
- Ganghofer, Ludwig. *Lebenslauf eines Optimisten. Teil 3: Buch der Freiheit*. Stuttgart: [1909–1911].
- Gebauer, Gunter und Christoph Wulf. *Spiel Ritual Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt, 1998.
- Geertz, Clifford. *Spurenlesen. Der Ethnologe und das Entgleiten der Fakten*. München: Beck, 1997. Geertz, Clifford. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Gennep, Arnold van. *Übergangsriten (les rites de passage)*. Frankfurt am Main und New York: Campus Verlag, 2005.
- George, David and John London (Hrsg.). *Contemporary Catalan Theatre: An Introduction*. Sheffield: Anglo-Catalan Society Occasional Publications, 1996
- Giannetti, Claudia (Hg.). *Marcel.li Antúnez Roca: performances, objetos, y dibujos*. Barcelona: MECAD, 1998.
- Ginters, Laura. „And there we may rehearse most obscenely and courageously“: Pushing Limits in Rehearsal.“ In: *About Performance. Rehearsal and Performance Making Processes*. S. 54-72. Sydney: University of Sydney Press, Ausgabe 6, 2006.
- Girtler, Roland. *Methoden der Feldforschung*. 4. Auflage. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2001.
- Girtler, Roland. „Feldforschung.“ In: G. Endruweit und G. Trommersdorff (Hg.). *Wörterbuch der Soziologie*. Bd. 1. 201-203. Stuttgart: Enke, 1989.
- Goldberg, RoseLee. *Performance. Live art since 1960*. London: Thames and Hudson Ltd, 1998.
- Goldberg, RoseLee. *Performance. Art from Futurism to the Present*. New York: Harry Abrams, 1970.
- Gorman, Sarah. „Richard Maxwell and the New York City Players – *The End of Reality* (2006) – Exploring acting.“ In: Jen Harvie and Andy Lavender. (Hrsg.) *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. S. 180-201. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- Graham, Helen und Jo Labanyi (Hrsg.). *Spanish cultural studies: an introduction. The struggle for modernity*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Gronau, Barbara. „Hier wird nicht herumgefuchelt! Probieren als Kunst des Weglassens.“ In: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 190-207. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Gronius, Jörg W. und Wend Kässens. *Theatermacher: Gespräche mit Luc Bondy...* Frankfurt am Main: Hain 1990.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991.
- Haberlink, Christina. *Theaterpaare. 12 kreative Begegnungen*. München: Henschel, 2004.
- Hamel, Jacques et al.. *Case Study Methods (Qualitative Research Methods)*. Beverly Hills, CA: Sage Publications, 1993.
- Harju, Hannu. „La Fura dels Baus – On the other reaches of Experience.“ Siehe unter: <http://www2.teak.fi/teak/ACT/lafuralyhyt.html> (letzter Eintritt: Juni 2010).
- Harron, Mary. „Meeting the Mud People.“ In: *The Observer*, 22. November 1985.
- Harvie, Jen und Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- Hastrup, Kirsten. *A passage to anthropology: between experience and theory*. London: Routledge, 1995.
- Hauser, Frank und Russell Reich. *Notes on Directing. 130 Lessons in Leadership from the Director's Chair*. New York: Walker and Company, 2003.
- Hayward, Philip (Hg.). *Culture technology and creativity: in the late twentieth century*. London: John Libbey, 1991.

- Heathfield, Adrian. „As if Things Got more Real – a Conversation with Tim Etchells“. In: Judith Helmer und Florian Malzacher (Hrsg.). *Not even a game anymore – The Theater of Forced Entertainment*. Berlin: Alexander Verlag, 2004.
- Hegemann, Carl. „Hexer bei der Arbeit. Warum ich lieber auf Proben gehe als in die Vorstellung – Castorf, Schlingensiefel, Pollesch.“ In: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.) *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 316-329. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Henschel, Ingrid. *Dionysos kann nicht sterben: Theater in der Gegenwart*. Berlin: LIT Verlag, 2007.
- Henschel, Ingrid. „Performance als Rückkehr zum Ritual? Nackte Gewalt im zeitgenössischen Theater.“ In: Ingrid Henschel und Klaus Hoffmann (Hg.). *Spiel – Ritual – Darstellung. Play – Ritual – Representation*. Münster: LIT Verlag, 2005.
- Heritage, Paul. „Declan Donnellan und Nick Ormerod im Interview mit Paul Heritage at the Coliseum, London, 30. May 1995.“ In: Maria M. Delgado und Paul Heritage (Hrsg.). *In Contact with the gods? Directors talk theatre*. Manchester und New York: Manchester University Press, 1996.
- Hernández, Edgar Alejandro. „Defrauda La Fura al público.“ In: *Reforma (México D.F.)*, 12. Mai 2005. http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-6567086_ITM,
- Hinz, Melanie und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Hischak, Thomas S.. *Theatre as Human Action: An Introduction to Theatre Arts*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- Hofmann, Werner. *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C.H. Beck, 2003.
- Hoffmeier, Dieter. *Stanislawskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspieler. Neue Einblicke in sein Werk*. Stuttgart: Urachhaus, 1993.
- Holdsworth, Nadine. *Joan Littlewood. (Routledge Performance Practitioner)*. New York: Routledge, 2006.
- Holmberg, Arthur. *The theatre of Robert Wilson*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press, 1996.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Hulfeld, Stefan. *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis: Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos, 2007.
- Ingendaay, Paul. *Gebrauchsanweisung für Spanien*. 5. Auflage. München, Zürich: Piper, 2005.
- Ingenschay, Dieter. „Strategien der Chaosbewältigung. Zur Mythopoiesis der Gewalt in Noun der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus.“ In: Günter Ahrends und Hans-Jürgen Diller (Hrsg.). *Chapters from the History of Stage Cruelty*. S. 129-151. Tübingen: Narr, 1994.
- Irmer, Thomas. „Theater und Ritual. Thomas Irmer im Gespräch mit Luk Perceval.“ In: Thomas Irmer (Hg.). *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Jiggetts, Shelby. „The Love Space Demands by Crossroads Theatre Company“. In: Bly, Mark (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. S. 125-175. New York: Theater Communication Group, 1996.
- Jiménez, Luis Miguel. „La Fura dels Baus / El nacimiento de la tragedia.“ In: *Faro de Orense*, 1. September 1985.
- Johnson, Lise Ann. „Shakespeare Rapid Eye Movement at Bayrisches Staatsschauspiel.“ In: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume II*. New York: Theater Communication Group, 2001. S. 73-140.
- Junco Torres, Antonio Francisco. *Historia de España*. Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2002.
- Junquera, Juan José. *The black paintings of Goya*. London: Scala Publishers, 2008.
- Kattwinkel, Susan (Hg.). *Audience Participation. Essays on Inclusion in Performance*. Westport: Praeger, 2003.
- Kaye, Nick. *Art into theatre: performance interviews and documents*. Amsterdam: OPA, 1996.
- Kelly, Thomas A.. *The back stage guide to stage management. Traditional and new methods for running a show from first rehearsal to last performance*. 2. Auflage. New York: Back Stage Books, 1999.
- Kerrigan, Sheila. *The Performer's Guide to the Collaborative Process*. Portsmouth: Heinemann, 2001.
- de Korver, Mariët. *¡Truenos y Relámpagos!: Mito y Ritual en la Trilogía de La Fura dels Baus*. Ph.D. Utrecht: Universität, 1991.
- Kirkpatrick, Gail B.. *Tanztheater und bildende Kunst nach 1945. Eine Untersuchung der Gattungsvermischung am Beispiel der Kunst von Robert Rauschenberg, Jasper Johns', Frank Stellas', Andy Warhols und Robert Morris' unter besondere Berücksichtigung ihrer Arbeiten für das Tanztheater Merce Cunninghams*. Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996.

- Kotte, Andreas. „Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter.“ In: Christopher Balme et al. (Hg.). *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*. S. 151-168. Berlin: Vistas, 1999.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag, 2005.
- Kreuder, Friedemann. *Spielräume der Identität in Theaterformen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 2010.
- David J. Krieger und Andréa Belliger. „Einführung“. In: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hrsg.). *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. 2. Auflage. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2003.
- Kris, Ernst. „Probleme der Ästhetik“. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago* XXV, 1941.
- Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: Int. University Press, 1952.
- Kris, Ernst. *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977.
- Krüger, Sabine. „The fight of the worm and the dog’ – Observations on *furero* rehearsals.“ In: *The Drama Review*, New York: MIT Press (Veröffentlichung voraussichtlich Herbst 2012).
- Krüger, Sabine. „Die Evokation der Monster. Grenz- und Schwellenerfahrung als Probenverfahren bei La Fura dels Baus.“ In: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 262-285. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Krüger, Sabine. „From me to the outside world. In the radius of self-criticism. Colectivo 96““. (Catalan title: „De mi, al món exterior. En el radi de l’autocrítica“.)S. 150-155. In: *DDT. Documents de dansa y teatre*, N° 13, 2009.
- Krüger, Sabine. „La violencia entre bastidores. Una aproximación diferente al *lenguaje furero*.“ In: *La (Pausa.) Violencia i teatre. Quadern de Teatre Contemporani*. S. 50-59. Tercera Època. N. 30, Barcelona Dezember 2008.
- Krüger, Sabine. *Zuschauerpartizipation in der Arbeit von La Fura dels Baus*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, FU Berlin 2005.
- Kulenkampff, Barbara-Sabine. *Theater in der Diktatur. Spanisches Experimentiertheater unter Franco*. Kommissionsverlag J. Kitzinger München, 1979.
- Kurzenberger, Hajo. *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Lazardzig, Jan, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat (Hrsg.). *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2011.
- Leach, Robert. *Directors in Perspective. Vsevolod Meyerhold*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989.
- Lecoq, Jacques. *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Berlin: Alexander Verlag, 2000.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001.
- Letzler Cole, Susan. *Playwrights in Rehearsal: the seduction of company*. London, New York: Routledge, 2001.
- Letzler Cole, Susan. *Directors in rehearsal. A hidden world*. New York: Routledge, 1992.
- Lewis, Jim. „The Clytemnestra Project at The Guthrie Theater.“ In: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume I*. S. 1-63. New York: Theater Communication Group, 1996.
- Long, Mark. „About the People Show.“ *Drama Review*, Ausgabe 15, Nummer 4. Herbst 1971.
- Lieser-Moore, Deborah. „In the Belly of the Beast“. In: *Realtime. Onscreen*. Dezember/ Januar 2009. <http://www.realttimearts.net/article/88/9213>
- Lindemann, Rainer und Christiane Wandke. *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation*. Zentrum für Theaterdokumentation und -information Berlin, 1993.
- Lueger, Manfred. *Grundlagen qualitativer Feldforschung*. Wien: WUV, 2000.
- Sally Mackey (Hg.). *Practical Theatre: A Post-16 Approach*. Cheltenham: Stanley Thornes, 1997.
- Machray, Robert. „Imperium by La Fura Dels Baus at Pals Sharp.“ In: *StageMage*, 11.07.2008.
- Madden, Corey. „The First Picture Show at American Conservatory Theater and Mark Tape Forum.“ In: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume II*. S. 1-72. New York: Theater Communication Group, 2001.
- Malloy, Judy (Hg.). „I always like to go where I am not supposed to be. Rebecca Allen with Erkki.“ In: *Women, art and technology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.
- Mamet, David. *Richtig und falsch. Kleines Ketzerbrevier samt Commen sense für Schauspieler*. Berlin: Alexander Verlag, 2006.

- Marowitz, Charles. *Directing the action. Acting and directing in the contemporary theatre*. New York: Applause Books, 1986.
- Marshall W., Mason. *Creating Life on Stage. A Director's Approach to Working with Actors*. Portsmouth: Heinemann, 2007.
- Mason, Bim. *Street Theatre and Other Outdoor Performances*. London: Routledge, 1993.
- Matzke, Annemarie. „Der unmögliche Schauspieler: Theater-Improvisation.“ In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hrsg.). *Improvisation. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. S. 161-182. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- Matzke, Annemarie. „Versuchsballons und Testreihen. Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird.“ In: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 132-149. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Matzke, Annemarie. *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Berlin: transcript-Verlag, 2012.
- Mauri, Albert (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004.
- McAuley, Gay. *Not magic but work. An ethnographic account of a rehearsal process*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2012.
- McAuley, Gay (Hg.). *About Performance. Rehearsal and Performance Making Process*. Sydney: University of Sydney Press, 2006.
- McAuley, Gay. „The emerging Field of rehearsal Studies“. In: Gay McAuley (Hg.). *About Performance*. S. 7-13. Ausgabe 6, 2006.
- McAuley, Gay. *Space in Performance: making meaning in the theatre*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000.
- McAuley, Gay. „Towards an Ethnography of Rehearsal.“ In: *New Theatre Quarterly* 14: 75-85, 1998.
- Mehring, Reinhard. „Konfliktdynamik des Feindbegriffs. Schmitts Suche nach dem „wirklichen Feind““. In: Frank R. Pfetsch (Hg.). *Konflikt*. S. 109-124. Berlin: Springer, 2004.
- Mermikides, Alex. „Forced Entertainment – *The Travels* (2002) – The anti-theatrical director.“ In: Jen Harvie und Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre. International rehearsal processes*. S. 101-120. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- Mermikides, Alex und Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Miller, Judith G. *Ariane Mnouchkine (Routledge Performance Practitioner)*. New York: Routledge, 2007.
- Mitter, Shomit. *Systems of rehearsal. Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. London und New York: Routledge, 1992.
- Moore, Paul und Kate Rossmannith. *A Practice of Faith: Actors and Rehearsal (A Tragedy in One Act)*. Vortrag auf der A.D.S.A. Konferenz 2006. Einzusehen unter: http://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/2509/1/ADSA2006_Moore-Rossmannith.pdf
- Moss, Tim. „The Making of Faulty Optic's *Dead Wedding*. Inertia, Chaos and Adaptation.“ In: Alex Mermikides und Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. S. 74-92. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Murphie, Andrew. „Negotiating presence – performance and new technology.“ In: Philip Hayward (Hg.). *Culture technology and creativity: in the late twentieth century*. S. 209-226. London: John Libbey, 1991.
- M.T.Z. „'La fura dels baus' despierta la 'furia' de un barrio.“ In: *El Noticiero Universal*, 12. August 1984.
- Nelmes, Jill (Hg.). *An introduction to film studies*. London und New York: Routledge, 2001. 3. Auflage.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* 1872. In: *Werke in drei Bänden*, 1. Band München: Carl Hanser Verlag, 1954.
- Nieva, Francisco. In: „Teatro español actual.“ Madrid 1977. Oberender, Thomas. *Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird*. München: Carl Hanser Verlag, 2009.
- Novak, Elaine Adams. *Staging Shakespearean Theatre: The essential guide to Selecting, Interpreting, Producing and Directing Shakespeare*. Betterway Books: Amazon Digital, 2011
- O'Brien, Lucy. „Rat Race – la Fura dels Baus: *Suz o Suz*.“ In: *New Musical Express*, 23. August 1986.
- Oddey, Alison. *Devising Theatre. A practical and theoretical handbook*. London: Routledge, 1994.
- Oida, Yoshi. *Der unsichtbare Schauspieler*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Olbater, Roland. „Versatilität und dynamismo.“ In: Albert Mauri (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004.
- Orozco, Lourdes. „Rodrigo García and La Carnicería Teatro – Une façon d'arborder l'idée de méfiance (One way to approach the Idea of Mistrust) (2006) – Approaching mistrust.“ In: Jen Harvie und Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. S. 121-139. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- Ortolani, Olivier (Hg.). *Peter Brook. Theater als Reise zum Menschen*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

- Paust, Bettina, Johannes Bilstein, Peter M. Lynen, Hans Peter Thurn (Hrsg.). *Aufbauen – Zerstören. Phänomene und Prozesse der Kunst*. Oberhausen: Athena Verlag, 2007.
- Perceval, Luk. „Accidenten I – Gesammelte Katastrophen. Eine Einleitung zur Repetitie (Probe/I). Antwerpen, 20. März 1992.“ In: Thomas Irmer (Hg.). *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Perry, John. *The Rehearsal handbook for actors and directors. A practical guide*. Ramsbury, Marlborough Wiltshire: The Crowood Press, 2001.
- Pinheiro Villar de Queiroz, Fernando Antonio. *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus 1979-1989*. London, 2004. Siehe: http://tede.ibict.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=259
- Pinheiro Villar de Queiroz, Fernando Antonio. „Will all the World be a Stage? The Big Opera Mundi of La Fura dels Baus.“ In: *Romance Quarterly* 46, 1999.
- Pope, Rob. *Creativity: Theory, history, practice*. New York: Routledge, 2006.
- Potts, C. M. *What Empty Space?: Text and Space in the Australian Mainstream Rehearsal Process*. M.Phil thesis, University of Sydney, 1995.
- Primavesi, Patrick. „Das Spiel mit der Probe.“ In: Hinz, Melanie und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 286-315. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Profeta, Katherine. „Geography. Yale Repertory Theatre.“ In: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume II*. S. 193-278. New York: Theater Communication Group, 2001.
- Quick, Andrew (Hg.). *The Wooster Group Work Book*. London, New York: Routledge, 2007.
- Ragué- Arias, María-José. *El teatro de fin de milenio en España. (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- Read, Alan. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. New York: Routledge, 1993.
- Rey, Anton, Hajo Kurzenberger, Stephan Müller (Hrsg.). *Wirkungsmaschine Schauspieler: Vom Menschendarsteller zum Multifunktionalen Spielmacher: subTexte 06*. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Richards, Thomas. *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin: Alexander Verlag, 1996.
- Rischbieter, Henning (Hg.). *Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus ‚Theater heute‘*. München: dtv-report, 1970.
- Rodgers, Eamonn J. (Hg.). *Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture*. London and New York: Routledge 2001.
- Rokem, Freddie. „Theatrical and transgressive Energies.“ In: Philip Auslander (Hg.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. S. 291-308. London/ New York: Routledge, 2003.
- Roselt, Jens und Christel Weiler (Hrsg.). *Schauspielen heute: Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Berlin: transcript Verlag, 2011.
- Roselt, Jens. „Zukunft Probieren.“ In: Hinz, Melanie und Jens Roselt (Hrsg.) *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 16-37. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Roselt, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Roselt, Jens (Hg.). *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Rossmann, Kate. „Making Theatre-Making: Fieldwork, rehearsal and performance-preparation.“ In: Arora, Vibha und Justin Scott-Coe (Hrsg.). *Fieldwork and Interdisciplinary Modes of Knowing*. Reconstruction: Studies in contemporary culture, 9.1., Ausgabe 1, 2009.
- Rossmann, Kate. „Feeling the right Impulse: ‚Professionalism‘ and the affective dimension of rehearsal.“ In: *About Performance. Rehearsal and Performance Making Processes*. S. 75-91. Sydney: University of Sydney Press, 2006.
- Rossmann, Kate. *Making Theatre-Making. Rehearsal Practice and Cultural Production*. Doctoral Thesis. Department of Performance Studies. University of Sydney, 2003.
- Rozik, Eli. *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performing Analysis*. Portland und Eastbourne: Sussex Academic Press, 2010.
- Roznowski, Rob und Kirk Domer. *Collaboration in theatre. A practical guide for designers and directors*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Saalbach, Mario. *Spanisches Gegenwartstheater. Unterdrückung und Widerstand im Endstadium der Franco-Diktatur*. Bonn: Bouvier Verlag, 1984.
- Saivetz, Deborah. *An Event in Space: JoAnne Akalaitis in rehearsal*. Portland: Smith & Kraus Publications, 2000.
- Salter, Chris und Peter Sellar. *Entangled: technology and the transformation of performance*. Massachusetts: MIT, 2010.
- Salvadori, Honey. „They say we’re just Hooligans.“ In: *LAM*, 19. November 1985.

- Sandhack, Monika. „Proben.“ In: Manfred Brauneck und Gérard Schneilin (Hrsg.). *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992.
- Sanger, Jack. *The Compleat Observer? A field research guide to observation*. London, Washington: Thames and Hudson, 1996.
- Sánchez, José Antonio. *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2006.
- Saumell, Mercè. „Pluralismus auf der Bühne. Theater in Katalonien seit 1975.“ In: Eßer, Torsten und Tilbert D. Stegmann (Hg.). *Kataloniens Rückkehr nach Europa (1976-2006) Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. S. 163-180. Berlin: LIT-Verlag, 2007.
- Saumell, Mercè. „La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century.“ In: Delgado, Maria M., David George und Lourdes Orozco. *Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity, and Performance. A special Issue of Contemporary Theatre Review*. Vol. 17, Issue 3. S. 335-345. Oxford und New York: Routledge, August 2007.
- Saumell, Mercè. *La Fura dels Baus*. 2005. (Online abrufbar unter: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=48>)
- Saumell, Mercè. „La Fura dels Baus, veinticinco años.“ In: Albert Mauri. (Hg.). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa, 2004.
- Saumell, Mercè. „Performance Groups in contemporary Spanish Theater.“ (übers. von Jill Phyllian und Maria M. Delgado.) In: *Contemporary Theater Review*. Vol. 7, Ausgabe 4. S. 1-31. Oxford und New York: Routledge, 1998.
- Saumell, Mercè. „Performance Groups in Catalonia.“ In: David George und John London (Hrsg.). *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*. The Anglo-Catalan Society, Nr. 9. Sheffield: Cromwell Press, 1996.
- Saumell, Mercè. „Creació escenogràfica col·lectiva: Aproximació al concepte d'espai escènic en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana.“ In: *Estudis Escènics: Quaderns de l'Institut del teatre de la Diputació de Barcelona (EEsc)*. S. 67-94. N. 31, 1990.
- Savran, David. *Breaking the Rules: The Wooster Group*. New York: Theatre Communication Group, 1986.
- Schachner, Reinold. „Der Sog der Bilder. Wegzeichnungen.“ In: *Augustin*. 21.12.2007. <http://www.augustin.or.at/article961.htm>
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London und New York: Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Schechner, Richard und Lisa Wolford (Hrsg.). *The Grotowski Sourcebook*. London/ New York: Routledge, 2001.
- Schechner, Richard. *Environmental Theater. New expanded edition*. New York: Applause, 1994.
- Schechner, Richard. *Theater-Anthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.
- Schechner, Richard. „Anthropological Analysis.“ In: *The Drama Review* 22, 3, S. 55-66. New York, 1978.
- Schulz, Daniela A.M.. *Körper-Grenzen-Räume: Die katalanische Theatergruppe <La Fura dels Baus> und ihre Performances*. Berlin: transcript-Verlag, 2013.
- Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Selbourne, David. *The Making of 'A Midsummer Night's Dream'. An eye-witness account of Peter Brook's production from first rehearsal to first night*. London: Faber & Faber, 2010.
- Schmidt, Peer. „Diktatur und Demokratie (1939-2004).“ In: Peer Schmidt (Hg.). *Kleine Geschichte Spaniens*. S. 443-522. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Schollak, Gylfe. „Mit der Kamera ins Theater?“. In: Ernst Schumacher (Hg.). *Darsteller und Darstellungskunst in Theater, Film, Fernsehen und Hörfunk*. Berlin: Henschelverlag 1981.
- Schrödl, Jenny. „Energie“. In: Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. S. 88-90. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005.
- Sher, Antony. *Year of the King. An Actor's Diary and Sketchbook*. New Jersey: Limelight Editions, 2006.
- Smart, Jackie. „Sculpting the Territory. Gecko's The Arab and the The Jew in Process.“ In: Alex Mermikides und Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. S. 165- 185. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- Smith, Paul Julian. *The moderns: time, space, and subjectivity in contemporary Spanish culture*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
- Spolin, Viola. *Improvisationstechniken für Pädagogik, Therapie und Theater*. Paderborn: Junfermann, 2002.

- Spolin, Viola. *Improvisation for the theatre: a handbook of teaching and directing techniques*. 3. Auflage. Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- Stafford-Clark, Max. *Letters to George: The Account of a Rehearsal*. London: Nick Hern Books, 1997.
- Stanton, Edward F.. *Culture and Custom of Spain. (Culture and Custom of Europe)*. New York: Greenwood Press, 2002.
- Steiner, Ulrike. „In die Endlosschleife gelockt.“ In: Textarchiv OÖNachrichten. Hauptausgabe vom 27.06.2003. S. 7. Siehe unter: <http://www.basis-wien.at/avdt/hm/043/00058923.htm>
- Stein, Peter. „Peter Stein in conversation with Peter Lichtenfels at the Royal Exchange Theatre, Manchester, 25 August 1994.“ In: Maria M. Delgado and Paul Heritage (Hrsg.). *In Contact with the Gods? Directors talk theatre*. S. 239-25. Manchester und New York: Manchester University Press, 1996.
- Stern, Tiffany. *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*. Oxford: Clarendon Press, 2000.
- Stubbes, Hanne. *Lexikon der Ethnopsychologie und Transkulturellen Psychologie*. Frankfurt am Main und London: IKO-Verlag, 2005.
- Suschke, Stephan. Dokumentation im Auftrag des Zentrums für Theaterdokumentation- und information Berlin. William Shakespeare/ Heiner Müller Hamlet/ Maschine, Regie: Heiner Müller. (Abschnitt 5 Notate und Dokumente zur Zeit). Akademie der Künste (Adk), Berlin: Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420.
- Svendsen, Zoë. „Luk Perceval – *Platonov* (2006) – Rules for a theatre of contemporary contemplation.“ In: Jen Harvie and Andy Lavender (Hrsg.). *Making contemporary theatre, International rehearsal processes*. S. 222-24. Manchester und New York: Manchester University Press, 2010.
- Teglen, E. Haro. „Educados Forajidos.“ In: *El País*, 2. September 1985.
- Tecklenburg, Nina. „To the Stories! Thoughts on Narrative in Lone Twin Theatre.“ In: Carl Lavery and David Williams (Hrsg.). *A Lone Twin Work Book*. Cardiff: Black Mountain Press, 2010. (in Druck)
- Thomson, Peter. *Shakespeare's Professional Career*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Toporkov, Vasili O.. „Physical Actions.“ In: Toby Cole and Helen Krich Chinoy (Hrsg.). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors. Told in Their Own Words*. S. 523-529. New York: Three Rivers Press, 1970.
- Toporkov, Vasili O.. *Stanislavskij bei der Probe*. Berlin: Parthas-Verlag, 1997.
- de la Torre, Alberto. *La Fura dels Baus*. Barcelona: Alter Pirene, 1992.
- Torres, Rosana. „El fenómeno espontáneo de La Fura dels Baus.“ In: *El País*, 22.09.1984.
- Ullrich, Peter. „Vorwort ‚Was ist das: Inszenierungsdokumentation?‘“ In: *Dokumentation von Theater – Dokumentation für Theater*. Archiv der Akademie der Künste, Archivabteilung Darstellende Kunst, Arbeitsbereich Theaterdokumentation.
- Umatham, Sandra. „Es regiert das abstrakte Konzepttheater. Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater.“ In: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 150-170. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- van Dam, Hans. „Ohne Scheu erzählten sie alle, was sie zu sagen hatten. Ein Essay über Luk Perceval.“ In: Thomas Irmer (Hg.). *Luk Perceval. Theater und Ritual*. S. 79-115. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Vierich, Thomas Askan. „Gelungener Etikettenschwindel. Krieg und Frieden – Matthias Hartmann inszeniert Teile von Leo Tolstois Roman als öffentliche Probe.“ In *Nachtkritik.de – das unabhängige Theaterportal*. Online einzusehen unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=4226&Itemid=40 (letzter Eintritt 04.10.2010)
- von Eikels, Kai. „Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten. Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben.“ In: Melanie Hinz und Jens Roselt (Hrsg.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*. S. 109-131. Berlin: Alexander Verlag, 2011.
- Walsh, Paul. „Children of Paradise: Shooting a Dream at Theatre de la Jeune Lune“, In: Mark Bly (Hg.). *The Production Notebooks. Theatre in process. Volume 1*. S. 175-238. New York: Theater Communication Group, 1996.
- Warstat, Matthias. „Theatralität. Perspektiven und Desiderate.“ In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.) *Metzler Theatertheorie*. S. 358- 364. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2005.
- Watson, Ian. *Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London und New York: Routledge, 1995.
- Weiler, Christel und Jens Roselt, Clemens Risi (Hrsg.). *Strahlkräfte*. Berlin: Theater der Zeit Verlag, 2008.
- Weiler, Christel. „Improvisation“. In: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hrsg.). *Metzler Theatertheorie*. S. 144-46. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2005.

Weintz, Jürgen. *Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit*. Berlin, Milow, Strassburg: Schibri-Verlag, 2008.

Weltzien, Friedrich. „Rezension von: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2004.“ In: *sehpunkte* 5 (2005), Nr. 9 [09.09.2005], <http://www.sehpunkte.historicum.net/2005/09/7256.html> [Eintritt: Oktober 2008]

Wermelskirch, Wolfgang (Hg.). *Lee Strasberg. Schauspielen & Das Training des Schauspielers. Beiträge zur "Method"*. 6. Auflage. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Wesker, Arnold. *The Birth of Shylock and the Death of Zero Mostel. Diary of a play*. London: Quartet Books, 1997.

White, Gareth. „Devising and Advocacy. The Red Room's *Unstated*.“ In: Alex Mermikides und Jackie Smart (Hrsg.). *Devising in Process*. S. 93-109. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

von Wilcke, Katharina. *Ästhetik und kulturelle Identität. Neues katalanisches Theater der 80er Jahre*. (unveröffentlichte Magisterarbeit) Hamburg, 1990.

Williams, Gary Jay, Bruce A. McConachie, Carol Fisher Sorgenfrei und Phillip B. Zarrilli. *Theatre Histories: An Introduction*. London: Taylor and Francis, 2010.

Wulf, Christoph (Hg.). *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 1997.

Zadek, Peter. *My Way. Eine Autobiographie*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, Juli 2000.

Zapater, J.. „Hemos creado un género nuevo.“ In: *Navarra Hoy*, 1. August 1984.

Zatlin, Phyllis. „A Review of Contemporary Catalan Theatre: An Introduction.“ In: George, David und John London (Hrsg.). *Contemporary Theatre Review*, Vol. 7, Issue 3. S. 117-120. Routledge: Januar 1998.

Z. *Zeitschrift Marxistische Erneuerung*. „Politisches Theater und Philosophie der Praxis. Wie Brecht Theater machte. Gespräch mit Manfred Wekwerth.“ In: *Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung*. Gespräch vom 23.11.2005. Siehe: <http://www.linksnet.de/de/artikel/19960> (letzter Eintritt: 1. Mai 2011).

Internetquellen IMPERIUM

http://filmarchiv.at/show_content

<http://www.imperiumlafura.com/es/synopsis/>

<http://www.imperiumlafura.com/es/director/>

www.lafura.com

http://www.sardinien.com/kultur/musik/konzerte/2007/la_fura_dels_baus.htm

<http://www.entretodas.net/2007/04/20/«imperium»-de-la-fura-dels-baus-una-reflexion-sobre-la-violencia-protagonizada-solo-por-mujeres/>

<http://www.systemfailurev.com/eccehomo/?p=142>

<http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/19/cultura/1177007610.html>

<http://blogcritics.org/culture/article/theater-review-milan-imperium-by-la/>

<http://www.gara.net/paperezkoa/20070502/15972/es/El/sombrio/descarnado/Imperium/La/Fura/dels/Baus/ve/luz/Pekin>

<http://www.micromega.cc/>

<http://www.momproducciones.com/esp/>

<http://gustavothomastheatre.blogspot.com/2007/05/la-fura-dels-baus-in-dashanzi-798.html>

<http://www.lightsfilmschool.com/blog/how-to-audition-cast-actors/216/>

[http://www.instantencore.com/buzz/item.aspx?FeedEntryId=70115\)](http://www.instantencore.com/buzz/item.aspx?FeedEntryId=70115)