

Wolfgang Gratzler / Christoph Lepschy (Hg.): *Proben-Prozesse. Über das Entstehen von Musik und Theater.* Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach, 2018. ISBN 978-3793099192. 242 Seiten.

Proben in Musik und Theater zeichnen sich dadurch aus, dass sie für die Öffentlichkeit nicht zugänglich und nicht einsehbar sind. Sie laufen intim und diskret ab, nur das, was dabei herauskommt, also das ‚Produkt‘ bzw. die Aufführung, ist öffentlich. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Proben bis vor wenigen Jahren kaum Gegenstand von Forschung waren. In den letzten Jahren stieg allerdings das Interesse an dem, was in der Probe geschieht. Diese Wende ist zum einen auf den ‚performative turn‘ in den 1960er Jahren und die damit einhergehende selbstreflexive Auseinandersetzung mit Proben zurückzuführen, und hängt zum anderen damit zusammen, dass der Arbeitsprozess ‚Probe‘ – mit ‚Fehlern‘ und Wiederholungen – in Theater- und Musikstücken zum Gegenstand der Aufführung wird. Der Unterschied zwischen Aufführung und Probe wird dadurch aufgehoben, die Probe wird zu etwas Greif- und Erfahrbarem.

Vor allem der zweite dieser beiden Faktoren, die das Interesse an Proben fördern, war ausschlaggebend für die Entstehung des Buchs *Proben-Prozesse*, das Wolfgang Gratzler und Christoph Lepschy 2019 herausgegeben haben. Die Publikation basiert auf einem gleichnamigen Workshop, der im Mai 2015 an der Universität Mozarteum Salzburg stattfand, und vereint Beiträge aus dieser Zusammenkunft mit neu hinzugekommenen Textbeiträgen. Ziel der Herausgeber ist eine transdisziplinäre Herangehensweise aus theater-, performance- und musikwissenschaftlicher Perspektive an zeitgenössische Proben-Prozesse in Musik, Theater und Musiktheater. In den Beiträgen, die das Buch vereint, wird untersucht, wie sich Probenkonzepte entwickelt haben, und gleichzeitig darüber reflektiert, wo sich neue Probenformate einreihen und welche Rolle sie für das Verständnis von Probenkonzepten spielen. Damit tragen die Herausgeber und Autor*innen dazu bei, dass die Untersuchungslücke hinsichtlich Proben-Prozessen kleiner wird. Sie geben Einblick in den Probenraum und damit in das Probengeschehen, in Prozesse der Wissensgenerierung, Konzeptionsfindung und des Wiederholbar-Machens – Verfahren, die ganz grundlegend für Proben sind.

An das Vorwort der Herausgeber, in dem Ausgangspunkt und Fragestellungen reflektiert werden, schließen 13 Beiträge unterschiedlicher Autor*innen an, in Form eines Interviews oder Aufsatzes. Im ersten Beitrag (Peter Aiblinger, Wolfgang Gratzler, Simone Heilgendorf, Christoph Lepschy, Frank Stadler) wird ein Interview mit dem Komponisten Peter Aiblinger und Künstler*innen über eine Aufführung, die zur Probe wird, festgehalten. Das Stück *Wachstum und Massenmord* von Aiblinger ist so ausgelegt, dass die Musiker*innen erst

kurz vor der Aufführung die Noten erhalten und sich mit dem Werk vor Publikum zum ersten Mal auseinandersetzen. Das heißt, das Publikum sieht, wie eine Probe bzw. ein Sich-Herantasten an ein Stück funktioniert, es wird allerdings über diesen Probencharakter der Aufführung nicht in Kenntnis gesetzt. Die Aufführung steht damit im Spannungsfeld des Gelingens vs. Nicht-Gelingens sowie der Ausführung dessen, was in den Noten steht, und dem Ignorieren des Publikums vs. der Aufführung vor einem Publikum. In dem Stück mischen sich mehrere Ebenen, die Grenzen zwischen Probe und Aufführung werden aufgelöst. Laut dem Komponisten geht es darum, „die klassische Aura einer Bühnenpräsenz zu ‚durchtrennen‘“ (28).

Der zweite Beitrag von Wolf-Dieter Ernst umreißt die Probe aus historischer und theateranthropologischer Sicht und veranschaulicht, wie die Probe als Lebenszeit zu verstehen ist, die mitunter auch eine leibliche Dimension inkludiert. Das heißt, in der Probe wird die Zeit vergessen und ein alternatives Zeitbewusstsein entwickelt, das nicht an den Zwang der Aufführung geknüpft ist bzw. sein soll. Der Autor steht für eine Entschleunigung der Theaterprobe ein: Die Probe soll Raum für die Freisetzung kreativer Energien bieten und sich weniger an festgesetzten Probenzeiten orientieren.

Im nächsten Beitrag von Radu Malfatti im Gespräch mit Wolfgang Gratzler geht es um die Haltung von Musiker*innen gegenüber zeitgenössischer Musik. Wenn Ausführende zeitgenössischer Musik eine bestimmte Haltung entgegenbringen – die auf einer grundsätzlichen Vertrautheit mit interpretativen und ästhetischen Eigenheiten dieser Musik beruht –, dann sind Proben hinfällig. Sind Musiker*innen in der Lage, sich beim Spielen zeitgenössischer Musik (nobel) zurückzuhalten und den Anweisungen in der Partitur zu folgen (etwa Töne akzentfrei ansetzen, was vor allem für Blechbläser*innen zur Herausforderung wird), erübrigt sich ein ausgedehntes Proben: „Es braucht im Prinzip überhaupt keine Proben, wenn die Haltung stimmt“ (57), so der Komponist Radu Malfatti.

Auch Fehler in Proben werden in dem Buch von Gratzler und Lepschy thematisiert. So beispielsweise im Beitrag von Heiner Goebbels, der über Fehler aussagt, dass diese in der Probenpraxis zu ästhetischen Weichenstellungen und zu Produktivität führen können. Dies trifft vor allem für Stücke zu, die ohne Visionen und ohne Ideen begonnen werden und für die ausschließlich Raumgegebenheiten, die Fähigkeiten der anwesenden Künstler*innen sowie ihr Zusammentreffen in der Probe genutzt werden. Solche Stücke sind vor allem zu Beginn sehr offen und lassen auch bis in die Aufführung hinein gewisse Spielräume für die Interpret*innen. Dadurch sind sie anfällig für Fehler und damit als fragil einzustufen. Gleichzeitig sind sie allerdings in der Lage, das Publikum am kommunikativen Zusammenspiel zwischen den Musiker*innen teilhaben zu lassen. In der Aufführung geht es darum, eine Spannung zu erzeugen, die das Publikum spüren kann.

Die gemeinsame Arbeit zwischen Komponist*in und Interpret*innen an einem musikalischen Werk in der Probe wird auch im nächsten Beitrag von Isabel Mundry im Gespräch mit Patrick Müller thematisiert. Für die Komponistin Isabel Mundry bedeutet ‚Probieren‘, Fragen an die ausführenden Künstler*innen zu haben, die zum einen die Virtuosität und zum anderen die Technik am Instrument betreffen. Im Mittelpunkt

von Proben steht die Konzept- und Partiturentwicklung: Die Komponistin bringt von den Interpret*innen in Erfahrung, ob es möglich ist, ihre Ideen auf den Instrumenten umzusetzen, und nimmt deren Antworten zum Anlass, Neues auszuprobieren oder Bestehendes zu überdenken. In der Probe laufen damit Choreographieren, Durchdenken und Komponieren gleichzeitig ab.

Im anschließenden Beitrag (Hossam Mahmoud und Marcus Pouget im Gespräch mit Wolfgang Gratzer) geht es um das Zuhören und Aufeinander-Hören in Proben, was unumgänglich ist, wenn gemeinsam Musik produziert wird. Während der Probe wird eine gemeinsame Vorstellung des Stücks entwickelt, manchmal auch gänzlich ohne Worte, es reicht ein Aufeinander-Hören und Aufeinander-Eingehen. Dieses Zuhören ist vor allem für solche Stücke essenziell, die nicht nach klassischer Notation vorgehen, sondern sich andere Wege suchen, um musikalische Ideen zu Blatt zu bringen. Das kann beispielsweise durch die Arbeit mit Atemzügen geschehen, deren Dauer nicht von vornherein festgelegt ist, sondern die so lange dauern, wie es der/die jeweilige Interpret*in für sich selbst entscheidet. Das Verständnis für Freiräume, das Miteinander-Spielen und das Einander-Zuhören werden so zu bedeutenden Bestandteilen einer Probe.

Die nächsten vier Beiträge (Cuqui Jerez; Agustín Castilla-Ávila im Gespräch mit Wolfgang Gratzer; Tian Gebing im Gespräch mit Christoph Lepschy; Stefan Drees) zeigen, wie in der Probe und auch in der Aufführung mit verschiedenen Dimensionen gespielt und umgegangen wird. Wird z. B. eine Probe auf der Bühne vor Publikum aufgeführt, so verschmelzen Realität und Fiktion ineinander. Wiederholungen und Fehler, die eigentlich für die Probe reserviert sind, werden Bestandteil der Aufführung und können auch bis an die Grenzen der Darstellung getrieben werden. So beispielsweise im Werk *The Rehearsal* der Performance-Künstlerin Cuqui Jerez, in dem es mehrere Regisseur*innen-Rollen gibt, die sich bis zum Schluss alle inszenieren und niemand mehr weiß, wer inszeniert und wer von jemand anderem inszeniert wird: „*The Rehearsal* ist eine Fiktion innerhalb einer Fiktion innerhalb einer Fiktion und so geht es unendlich weiter.“ (Cuqui Jerez, 128) Unterschiedliche Dimensionen und Vorstellungen können sich auch vermischen, wenn in Kompositionen ohne realen Klang gearbeitet wird und die Zuhörer*innen aufgefordert sind, sich den realen Klang vorzustellen. Sobald keine Noten zu spielen sind, wird die Körpersprache des/der Ausführenden (z. B. die Bogenführung eines Streichers oder einer Streicherin) vor Publikum in einem Konzert umso wichtiger. Der Körper selbst wird zur Musik, erzeugt visuelle Reize beim Publikum und ruft dadurch imaginäre Klänge im Kopf hervor. Außerdem können in der Probe reale und surreale Zeit ineinander übergehen, wenn sich durch das Betreten mehrerer Beteiligter physische und zeitliche Räume sammeln. Die Begegnungen von Beteiligten schaffen einen ‚Ereignis-Raum‘, der nicht vom Text dominiert wird, sondern vom Vorhandensein mehrerer Raum- und Zeitebenen. So kann in der Probe Unvorhersehbares geschehen, die Probe wird zu einem lebendigen, unsicheren und nicht definierten Raum. Nicht zuletzt können in Proben und Aufführungen die akustische und die visuelle Ebene ineinandergreifen, wenn etwa Bewegungssensoren als Steuerelemente für das Auslösen und die Beeinflussung akustischer (elektronischer) und visueller Zuspelungen eingesetzt

werden. In solchen „interactive sensor pieces“ (153) wird die Gestik des Interpreten bzw. der Interpretin zu einem integrativen Bestandteil des Werks. Im Entstehungsprozess arbeitet der Erfinder und Komponist solcher Stücke, Alexander Schubert, eng mit Ausführenden zusammen und schöpft dabei aus den Erfahrungen und dem künstlerischen Potenzial der Musiker*innen, um seine Komposition in eine Form zu bringen. Der/die Ausführende ist demnach am Entstehungsprozess des Werks beteiligt und kann eigene Ideen, Vorstellungen und Verbesserungsvorschläge einbringen.

Dieses Experimentieren, Probieren, Kreativ-Sein und Austesten von Grenzen, das in Proben stattfindet und in den jeweiligen Beiträgen beschrieben wird, zieht sich wie ein roter Faden durch das Buch. Diese Konzeption von Proben stellt sich gegen Perfektion, Routine, Bindung an eine festgesetzte Probenzeit sowie den Zwang des Produzierens. Die letzten drei Beiträge des Buchs (Stefanie Carp; Hakan Ulus; Annemarie Matzke) reflektieren die ‚klassische‘ Auffassung von Proben kritisch und propagieren stattdessen Raum für Improvisation, Prozesshaftigkeit, Lebendigkeit, Ungebundenheit und Spontaneität. In Proben sollen Interpret*innen nicht in eine bestimmte Rolle gezwängt werden (z. B. soll sich ein/eine Schauspieler*in nicht mehr perfekt in eine Figur verwandeln), sondern sie sollen als Spezialist*innen für bestimmte Bereiche angesehen werden und vor allen Dingen sie selbst auf der Bühne sein. Damit einher geht auch ein Credo für erweiterte Probenzeiten und erhöhte Honorare für Künstler*innen, damit sich die Probe aus dem Zwang des Produzierens herauslösen und als künstlerischer, kreativer Akt entfalten kann.

Allen Beiträgen des Bandes ist gemeinsam, dass Proben nicht als abgeschlossene Prozesse angesehen werden, sondern mit Unfertigem und Nicht-Perfektem verbunden sind, und dass das Proben und Probieren auch in eine Aufführung übergehen kann. Damit soll zum einen dem Publikum ein Einblick in Proben-Prozesse gewährt werden, zum anderen sollen die Grenzen zwischen dem Akt des Produzierens und dem fertigen Produkt (Aufführung) aufgehoben werden. Aber auch die prozesshafte Qualität der Probenarbeit soll in die Aufführung gerettet werden, und nicht zuletzt soll dem Verlust-Gefühl entgegengewirkt werden, das sich am Ende einer Probe einstellt.

Insgesamt zeichnet sich der Band von Gratzer & Lepschy dadurch aus, dass sich in der Vielfalt der einzelnen Beiträge die Sichtweisen unterschiedlicher Akteur*innen (Komponist*innen, Künstler*innen, Wissenschaftler*innen) in Bezug auf Praktiken in Proben und deren Übergang in Aufführungskonzepte äußern. Durch die Interviews, die entweder ganze Beiträge ausmachen oder Teile von Beiträgen sind, werden dem/der Leser*in präzise Einblicke in die Probenarbeit gewährt und ein geschärftes Bewusstsein für die subtilen Vorgänge im Probenraum vermittelt. Das Buch stellt den gelungenen Versuch dar, die Probe nach außen hin zu öffnen, und illustriert gleichzeitig, wie Proben-Prozesse auch über den Probenraum hinaus die Suche nach alternativen Formen und Modellen sozialer Kooperation anregen können. Der Band erinnert allerdings auch daran, dass es in dem Untersuchungsbereich von Proben noch große Desiderata gibt und ermutigt zu weiteren Workshops und Forschungsvorhaben. Fragen, die offen bleiben, sind beispielsweise: Wie reiht sich diese neue Konzeption von Proben in die noch immer gültige ‚klassische‘

Auffassung von Proben ein? Öffnen sich auch traditionell angelegte Proben, in denen es darum geht, Fehler auszumerzen und ein vollkommenes Produkt zu erarbeiten, nach außen hin? Was können solche Proben von neuen Probenformen lernen bzw. übernehmen? Wie geht das Publikum mit Nicht-Perfektem und Unvollkommenheit auf der Bühne um? Und wie muss sich die Auffassung von Kunst, Musik und Theater dahingehend in der Öffentlichkeit ändern?

Monika MESSNER (Salzburg)