



hdk



ISBN 978-3-89581-254-5

Ich bin nicht, was ich bin.
(William Shakespeare)

Das Institute for the Performing Arts and Film (ipf) veranstaltete in Kooperation mit dem Studiengang Master in Theater, ZHoK, am 23. und 24. April 2010 die Tagung «Wirkungsmaschine Schauspieler – Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher.» Vertreter aus Theaterpraxis, Wissenschaft und Ausbildung diskutierten über Darstellung heute im Spannungsfeld zwischen Schauspieler-Alltag und Alltags-Performer.

SubTexte 06 dokumentiert diese Begegnung zwischen Theorie und Praxis, um den wissenschaftlichen Diskurs über den Akteur und Performer an den Diskurs der Schauspielerinnen und Schauspieler über ihre Arbeitspraxis anzubinden. Der Band enthält Dialoge über Arbeitsverhältnisse zwischen Schauspielern und Regisseuren, Diskussionen über Ausbildungsprofile verschiedener Schauspielschulen, theaterwissenschaftliche Analysen von Spielweisen und Probenprozessen und Visionen vom Schauspieler in der Theatergeschichte und Gegenwart.



subTexte 06 Wirkungsmaschine Schauspieler

- 10 Anton Rey: Ich ist kein Anderer
- 20 Jens Roselt: Menschendarstellung – Was denn sonst?
- 29 Susanne-Marie Wrage: Alles Plagiat
- 35 Barbara Frey, Susanne-Marie Wrage, Stephan Müller: Krise und Kreation (Diskussion)
- 42 Annemarie Matzke: Konzepte proben
- 53 Bernhard Schütz und Stephan Müller: Die echte Träne ist wieder Mode (Diskussion)
- 64 Heiner Goebbels: Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb' ich ihm eine Zwiebel
- 71 Herbert Fritsch: «Ich bin ein Betrüger.»
- 75 Hajo Kurzenberger: Multiperspektivität des Darstellens
- 85 Joachim Meyerhoff: Alle Toten fliegen hoch
- 92 Jan Bosse, Joachim Meyerhoff, Anton Rey: Sein oder Nichtsein (Diskussion)
- 102 Bernd Stegemann: Drei Formen des Schauspielens
- 110 Michael Börgerding: Ausweitung der Spielzonen
- 119 Hartmut Wickert: Schauspielerausbildung
- 128 Michael Börgerding, Hartmut Wickert, Hajo Kurzenberger: Ausbildung heute (Diskussion)
- 138 Hans-Jörg Rheinberger: Darstellung als Grundproblem
- 144 Franz Wille: Besser lügen!
- 154 Jochen Krieger: Zur Utopie des Akteurs
- 171 Klemens Brysch: Videokommentar

subTexte 06

Wirkungsmaschine Schauspieler



INFO-
Programm
gemäß
§14
JuSchG

mit DVD

subTexte

Die Reihe subTexte vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus den beiden Forschungsschwerpunkten «Performative Praxis» und «Filmwissen/Filmerfahrung». Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.

In der Reihe subTexte sind bisher erschienen:

- **subTexte 01** Attention Artaud
- **subTexte 02** Wirklich? – Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm
- **subTexte 03** Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven
- **subTexte 04** research@film – Forschung zwischen Kunst und Wissenschaft
- **subTexte 05** Theater Vermittlung Schule. Ein Dialog
- **subTexte 06** Wirkungsmaschine Schauspieler – Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher

Der vorliegende fünfte Band ist ein Beitrag der Fachrichtung Theater in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Bühnenverband.

Spielmacher

Herausgegeben von Anton Rey,
Hajo Kurzenberger und Stephan Müller

Vorwort

Die Herausgeber

Bei der Zürcher Mastertagung «Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielermacher», deren Beiträge hier veröffentlicht werden, ging es zuallererst darum, was Schauspielen heute ausmacht und charakterisiert. Theatermacher, Theaterwissenschaftler und diejenigen, die Schauspieler ausbilden, wollten darüber miteinander ins Gespräch kommen. Die Struktur der Tagung und dieses Bandes spiegelt also verschiedene Perspektiven auf das Thema: Über Spielweisen und Probenprozesse dachten die Theoretiker nach. Die Bühnenerprobten Praktiker, Schauspieler und Regisseure, steuerten dazu ihre Erfahrungen und Einschätzungen bei. Die Ausbildungsprofile verschiedener Hochschulen und das ihnen implizite Verständnis von Theaterspielen machten deren Vertreter kenntlich.

Die Visionen von künftigen Schauspielern oblag dem Blick der «Aussenseiter», etwa dem Theaterkritiker und Sozialwissenschaftler.

Dass ein so gemischtes Teilnehmerfeld zu homogenen Ergebnissen kommt, war nicht zu erwarten. Die unterschiedlichen Betrachtungs- und Sprechweisen, die Differenzen zwischen theoretischem Zugriff und praktischer Erfahrung, zwischen utopischen Forderungen und realer Verwirklichung, waren eingeplant und ein erster wichtiger Ertrag des Dialogs.

Bei aller Widersprüchlichkeit der Argumentationen gab es aber auch viele unausgesprochene und explizite Übereinstimmungen: Dass Schauspielen heute eine Vielzahl von alten und neuen Spielweisen umfasst, dass aktuelle gesellschaftliche und mediale Entwicklungen neue Theaterästhetiken erfordern und formen, auch solche, die das traditionsreiche dramatische Paradigma der Rollenverkörperung verändern oder in Frage stellen; schliesslich, dass innovative Reflexionsansätze der Theatertheorie das Bühnengeschehen und die Theatermacher stärker als früher beeinflussen.

Die Praktiker machten vor allem deutlich, dass Theater auch in

sogenannten postdramatischen Zeiten eine soziale Kunstform bleibt, deren produktive kleinste Einheit die gelungene Beziehung zwischen Schauspieler und Regisseur ist. Wie wichtig und inspirierend die personale Konstellation sein kann, in der die Individualität des Schauspielers und des Regisseurs sich entfaltet, zeigte sich vor allem in den sogenannten Arbeitsbiografien der Schauspielerinnen und Schauspieler. Wechselseitiges Vertrauen, so die gemeinsame Überzeugung, ist die erste Voraussetzung, dass der Schauspieler in der Probe und im Spiel kreativ werden kann.

Wenn das Zwischen nach wie vor eine zentrale Kategorie des Theatermachens ist, Reibung und Kollision ebenso als produktiver Faktor für den Theaterprozess zu begreifen sind wie die Aufgabe, im Probenvorgang eine gemeinsame Sprache für die gemeinsame Sache zu finden, ist an einer Hochschule der Künste zu fragen, wie man eben dies lernen und vermitteln kann. Wie organisiert und realisiert man an diesem privilegierten Ausbildungsort Probenarbeit nicht nur als künstlerische Aufgabe, sondern auch als Modell der sozialen Wahrnehmung? Wie wird aus dem garantierten Schutz- und Freiraum ein Ort gemeinsamer kreativer szenischer Arbeit und Reflexion? Für die Ausweitung der Beschreibungs- und Reflexionskompetenz der Studierenden wurde in Zürich ebenso plädiert wie für den wachen Blick auf die Wirklichkeiten ausserhalb des Theaters. Was aber bedeutet es für die Ausbildung, wenn der Schauspieler, wie gefordert, als Co-Regisseur die Szene betreten oder auch als Dramaturg ins Probengeschehen eingreifen soll? Und wie lässt sich die permanente Selbstverunsicherung als notwendige Bedingung einer kreativen Schauspielkunst curricular fixieren? Das sind Fragen, die welchen sich eine Hochschule, die für eine zeitgemässe Schauspielkunst qualifizieren will, stellen muss und die sie untersuchen muss. So tritt neben die Vermittlung der sogenannten handwerklichen Fähigkeiten und neben das szenische Lernen an Rollen und in Projekten als dritte Aufgabe die Ausbildungsforschung. Der formale Rahmen dafür ist, wie man hier nachlesen kann, abgesteckt: Neue Lehrformen und Formen experimenteller künstlerischer Praxis wurden zum Beispiel für das Züricher Curriculum der Masterphase festgeschrieben. Interdisziplinäre Möglichkeiten bieten sich von Studienbeginn an zumindest auf dem Papier zuhauf. Aber wie sind sie zu nutzen und mit konkreten, auch integrativen Aufgaben zu füllen? Wie entwickelt und realisiert man ««Proben als Versuchsaufbau»» (Matzke)?

Praxisgeleitete Ausbildungsforschung hätte also zu untersuchen, und das heisst modellhaft zu erproben und auszuwerten, wie experimentelle Darstellungsaufgaben, neues theatrales Gelände zu erschliessen sind. Welche Parameter legt man dafür fest? Ist ««das gemeinsame Nichtwissen»» die günstigste Voraussetzung für den Probenprozess oder aber die entschiedene Vorgabe, die Darstellungsmittel und Medien einzugrenzen oder sich nur auf einzelne zu fokussieren? Wie geht man mit den tradierten Methoden der Schauspielerausbildung, also Stanislawski und Brecht, in neuen ästhetischen Zusammenhängen um? Lässt sich dieselbe Situation oder eine vorgegebene Szene darstellerisch variantenreich verwirklichen? Und was ändert sich, wenn die Darsteller ihre Spiele und deren situative Bedingungen ganz neu kreieren, wenn das Theater zum (Selbst-)Erfahrungsraum für die Performer und Zuschauer wird? Fragen über Fragen, die man an diesem Hochschulort nicht hypothetisch diskutieren muss, sondern erproben kann. Die man aber auch zugleich beschreiben, reflektieren und theoretisieren muss, sollen sie nicht blinde Erfahrung oder pure Befindlichkeit bleiben.

Die Tagung zum Schauspielen heute und die hier vorgelegte Publikation sind ein erster Schritt in diese Richtung. Praxis, Theorie und Ausbildung einer künftigen Schauspielkunst können freilich nicht bei der Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Situation stehen bleiben, so wichtig auch der Blick auf die Traditionen und Voraussetzungen des Heute sind. Der nächste Schritt wird folgen als weitere wissenschaftliche Erkundung mittels künstlerischer Praxis.

Spielweisen und Probenprozesse



Ich ist kein Anderer

Begrüßungsworte zur Tagung

von Anton Rey

Eine Kamera filmt die Tribüne und projiziert während des Vortrags hinter dem Vortragenden die Zuschauer.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich habe die unerfreuliche Aufgabe, Herrn Anton Rey zu entschuldigen und an seiner Statt diesen, seinen Text vorzulesen. Das wird sicher nicht so aufregend, als wenn er ihn selber vorgetragen hätte. Sie werden entschuldigen, wenn ich den Umständen entsprechend nicht frei vortrage und mich streng an das Manuskript halte.

Also, Anton Rey schreibt: (Zitat Anfang.)

- Erstens, eine Information. Selbstbefragung... Beispiele aus dem Seminar «Schauspielen heute» (unleserlich) fallen aus.
- Zweitens. Meine sehr verehrten Damen und Herren, lieber Herr Rektor Meier, lieber Hartmut Wickert, liebe Kolleginnen und Kollegen aus Wien, Hamburg, Maastricht, Bern, Basel, Zürich; liebe Master- und liebe Bachelor-Studierende, die aus Platzgründen mittels Live-Übertragung im Nebenraum Platz gefunden haben, ich freue mich sehr über Ihr zahlreiches Erscheinen. Ich freue mich schon deshalb, weil es keineswegs selbstverständlich ist, dass Forschungsfragen einer Kunsthochschule, zumal einer Schauspielschule, auf eine so grosse Resonanz stossen. Ich bedanke mich für die Unterstützung durch die Departementsleitung und das Rektorat der ZHdK und insbesondere für die finanzielle Beteiligung des Schweizerischen Nationalfonds



- und der Genossenschaft Migros-Kulturprozent, die beide heute vertreten sind; eine doppelte Freude, danke.
- Drittens. Sie kennen sicher die Redewendung, die Theaterwissenschaft habe zwei Feinde, das Theater und die Wissenschaft. Als wir vor drei Jahren das Institute for the Performing Arts and Film gründeten, stiessen wir nicht auf zwei, sondern auf deren drei: das Theater, die «klassische Wissenschaft» und die Schauspielschulen: «Schuster bleib bei deinem Leisten», war das häufigste Vorurteil. Was sollen Schauspielschulen forschen? Nun, diese Tagung ist mindestens schweizweit in ihrer Art eine Premiere: Wissenschaftler, Praktiker und Ausbilder begegnen sich zu einer gemeinsamen Forschungsfrage: Schauspieler heute – was verlangt das? Dabei hat diese Tagung ein erstes Ziel jetzt schon erreicht: Das Zusammentreffen von Theatertheorie, Theaterpraxis und Theaterausbildung auf einer Augenhöhe. Das manifestierte sich schon dadurch, dass alle Angefragten, allesamt Wunschkandidaten, sofort zugesagt haben. Dafür an dieser Stelle unseren aufrichtigen Dank.
- Viertens und ebenfalls vorweg an dieser Stelle meinen Dank an die Initiatoren dieser Tagung Stephan Müller, Hajo Kurzenberger [und Anton Rey, der verhindert ist aber später dazu stossen wird] und an die Organisatorinnen Monika Gysel, Claudia Hürlimann und vor allem Yvonne Schmidt, die dankenswerterweise auch noch alle Löwinnenrollen übernommen hat. Wir (also, ich nicht, aber die genannten) werden Sie durch diese zwei Tage lotsen und auch darauf achten, dass der eng bemessene zeitliche Ablauf eingehalten wird.

«Ich ist kein Anderer» – Wer dann?

Wie ist das Verhältnis des Schauspielers zur Rolle und wie antizipiert der Akteur sein Spiel? Gibt es eine Echtheit der Präsenz? Ist er ein Anderer wie bei Jacques Lacans «Le je n'est pas le moi» oder wie bei Arthur Rimbauds «Je est un autre.»? Aber heute ist nicht 1871, sondern der 23. April, da sollten wir einen Geburtstag oder zumindest einen Todestag feiern, jenen von William Shakespeare. Beim Schauspieler, Dramatiker und auch Theoretiker Shakespeare fand ich einen trefflichen Satz für diese Tagung und unsere Forschungsfrage: Wer oder was bin ich, wenn ich spiele? Der Satz findet sich zwei Mal explizit und unzählige Male implizit:

«I am not what I am» – Ich bin nicht, was ich bin.

Das Zitat steht also nicht zufällig an erster Stelle auf unserem kleinen Flyer. «I am not what I am» – sagt Jago gleich zu Beginn des Othello am Ende seiner langen Erklärung an Rodrigo, warum er Othello dient. Ich erlaube mir die Stelle, dieses Kurzportrait Jagos in Erinnerung zu rufen. Jago spricht von anderen (Figuren), die die Kunst der Verstellung im Dienste einer Sache wunderbar beherrschten, und das will er nun auch:

Iago:
For, sir,
It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Iago;
In following him, I follow but myself.
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so for my peculiar end.
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In complement extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at. I am not what I am.¹

Das ist so sehr am Anfang des Stücks wie wir am Anfang dieser Tagung. Da stellt sich einer sein Ego vor als Jago und zieht so egomanisch (oder jagomanisch) über die Hauptfigur Othello her, dass damit gleich drei Figuren deutlich werden: Othello und die beiden Jagos, der ambitionierte, offizielle, aber übergangene, verkannte Fähnrich Jago und der andere, wirkliche Jago, der sich uns darstellt und zu erkennen gibt. Wie soll dieser Jago jenem dienen, der ihn bei der Beförderung nicht berücksichtigt hat, der ihn verkennt? Jago steigt zu seiner wahren Grösse hinab, er wird sein eigener Diener, sein Forschungsgegenstand. Er richtet den Blick nach innen, auf sich, sieht vor allem und vor allen anderen nur noch sich selbst. So kann er messerscharf zwischen sich und seiner Erscheinung trennen.

Es folgt eine der waghalsigsten und überzeugendsten Begründungen der Weltliteratur, nämlich Leere, ein Zwischenraum, gefolgt von einem Selbstportrait der Figur Jago, die in dem Satz gipfelt «I am not what I am».²

Mit sofortiger Wirkung gibt sich Jago nicht mehr zu erkennen sondern spielt, lügt, intrigiert sich selbst und bleibt sich darin treu:

«Wär' ich ein anderer, wär' ich nicht ich selbst.» Das sagt alles. Jago ergibt sich in seine Erscheinung. Evidenz via Präsenz.

«It is as sure as you are Roderigo, were I the Moor, I would not be Iago.» Das ist abgrundtief ehrlich, Jago spielt Roderigo und uns etwas vor und erklärt, warum Wahrheit und Ehrlichkeit an dieser Stelle (der Bühne) keine Rolle spielen.

Was Verliebte wie Othello leichtfertig an die grosse Glocke hängen, dass die Spatzen es von den Dächern pfeifen, ist nicht hilfreich.

Wolf Graf Baudissin übersetzt:

«Denn wenn mein äussres Tun je offenbart
Des Herzens angeborne Art und Neigung
In Haltung und Gebärde, dann alsbald
Will ich mein Herz an meinem Ärmel tragen
Als Frass für Krähn ... ich bin nicht, was ich bin!»

Welch eine Eröffnung, was für ein Auftakt, was für ein Präludium. Erst mitten im Spiel, im dritten Akt erläutert Jago, diesmal ausgerechnet Othello:

«Men should be what they seem; Or those that be not, would they might seem none!»³

Menschen sollten so sein, wie sie scheinen. «Oder aber die nicht so sind, die sollten auch nicht scheinen!» Diesen offenbaren Wink nimmt Othello nicht wahr.

Übersetzt ungefähr: «Es wäre gut, wenn Menschen wären, / Wie sie schienen. Oder wenn sie so nicht sind, / Dann sollen sie auch nicht scheinen.» Anders gesagt: dann sollen sie gar nicht scheinen, also «nicht er-scheinen». Frei interpretiert heisst das: Bleibet, wo der Pfeffer wächst, wenn ihr nicht eins seid mit eurer Erscheinung. Das sagt ausgerechnet Jago, der Falsche.

Es gibt später im Stück den Moment, wo Othello sich vergisst und Desdemona schlägt, aus sich heraustritt, ausrastet, worauf Jago Desdemona aufklärt: Er ist, was er ist.

«He's that he is: I may not breathe my censure what he might be. If what he might he is not, I would to heaven he were.»⁴

Erich Fried übersetzt das mit «Er ist der, der er ist. Mir ziemt kein

Urteil. Was er sein könnt, und ob er das nicht ist. Wollt Gott, er wär es.»

Ist also Othello erst in der Rage, im Selbstvergessen der wirkliche, der wahre Othello? Und alle anderen Beteuerungen eitel Schein? Oder ist es entschuldigend gemeint «Er ist so, wie er ist» (nach Baudissin)? Das wäre schwächer, affirmativ: Er ist, der er ist. Also mit sich im Reinen, er ist eins.

Bei Shakespeare hat das alttestamentarische Dimension. Denn es gibt bekanntlich nur einen, der ist, der er ist, auch und vielleicht gerade, wenn er grausam, jähzornig, rachsüchtig, eifersüchtig, friedfertig und allmächtig wirkt – gemeint ist nicht Othello, sondern: JHWH («Jahwe»).

JHWH – Dieses Tetragramm, die häufigste Bezeichnung für Gott im sogenannten «Alten Testament» bedeutet je nach Übersetzung «Der Gegenwärtige, der war und sein wird» oder «Er ist wirksam»,⁵ oder «Er weht»,⁶ oder «Ich bin der Daseiende» oder «Ich bin und bleibe gegenwärtig», oder «Ich bin der «Ich-bin-da».

Huldrych Zwingli, der Zürcher, verdeutscht zu «Ich bin der, der ich bin.»⁷. Zwingli erläutert, dass dieser Gott keiner weiteren Kraft bedürfe, sondern nur durch sich selbst existiert.⁸

Das schafft Zuverlässigkeit, Unverfügbarkeit, Ausschliesslichkeit und Unbegrenztheit. Diesen Namen erhält der altägyptische Wind-, Wetter- und Berggott erst, nachdem er in vielen, wechselnden Rollen in Erscheinung getreten ist und erst rund 700 vor Christi Geburt in einer sich vor allen anderen Göttern abgrenzenden monotheistischen Einheit. Jetzt ist JHWH Wind-, Wetter-, Berg-, Sonnen-, Staats- und Kriegsgott in einem; und in einigen, leider viel zu seltenen Fällen auch mit weiblichen Zügen. Hier ist der Eine, Unnennbare, Allgegenwärtige.

Ich meine das keineswegs blasphemisch und wir sind auch nicht weit weg vom Dionysoskult oder einer möglichen Othello-Vision. Immerhin ist dieser Name im Alten Testament die Antwort auf Mosches Frage, welchen Namen er nennen soll, wenn man ihn später danach fragen würde.⁹ Und welche der Übersetzungsmöglichkeiten auch gewählt wird: «Ich bin da, als der ich da bin» ist keine metaphysische oder ontologische Wesensaussage wie das «Sein-selbst» oder «Sein-an-sich», sondern eine Absichtserklärung zur Anwesenheit, zu einem dynamischen Dasein, Gegenwärtigsein, Wirklichsein, Wirksamsein, ohne mögliche Objektivierung, Festlegung oder Verfestigung eines

(Gottes)Bildes, aber im Sinne einer Präsenz, sagen wir ruhig einer Leibhaftigkeit. Ein Traum für jeden Schauspieler: Eins sein mit sich selbst. Jagomanisch. Beim Spielen die Diskrepanz zwischen Spieler und Figur für ein Moment aufheben.

Zurück zu unserer «Wirkungsmaschine»: Dieser Jago, diese personifizierte jagomanische Selbstzweifelresistenz ist – darin divin – die personifizierte Bühnenexistenz. Kein Hamletscher Seinszweifel. Wer wollte nicht insgeheim diese Einheit sein oder zumindest behaupten? Waren Sie schon einmal Jago? Sind Sie Jago?

Es gibt noch eine zweite Stelle mit dem «Ich bin nicht, was ich bin», «I am not what I am».

In Shakespeares Was ihr wollt: Ungefähr in der Mitte des Stücks kommt es zu einer gewichtigen und zentralen Begegnung, eingeleitet mit einer Reihe von Wortklaubereien, Wortspielereien über die Wahrheit von Worten. Es ist der Narr, der konstatiert, er sei nicht Olivias Narr, und doch verdrehe, verderbe, verfälsche und korrumpiere er ihr das Wort.

Kurz darauf stellt sich Viola als Cesario vor, als hätte der Narr sie inspiriert:

Olivia Stay: I prithee, tell me what thou thinkest of me.
Viola That you do think you are not what you are.
Olivia If I think so, I think the same of you.
Viola Then think you right: I am not what I am.
Olivia I would you were as I would have you be!
Viola Would it be better, madam, than I am?
I wish it might, for now I am your fool.¹⁰

Aber das würde jetzt zu weit gehen. Vielleicht nutzt die Regisseurin und Intendantin Barbara Frey die Stelle – ich muss aus zeitlichen Gründen zurück zum Anfang: Wer bin ich, wenn ich ein anderer, wenn ich Figur bin? Auf der Bühne, als Erscheinung, in Wirkung? Wie viel bin ich von mir, wenn ich ein Anderer bin? Wer bin ich, wenn ich Figur bin? Bin ich, wenn ich spiele, ein Anderer, eine Andere, ein Anderes, anderes?

Ich möchte an dieser Stelle an zwei andere erinnern, beispiel-

hafte Künstler. Auf den älteren soll das Sprichwort «Schuster bleib bei deinem Leisten» zurückzuführen sein: Apelles. Einer der bedeutendsten Maler des antiken Griechenlands und des ganzen Altertums. Wahrscheinlich kennen sie die Geschichte: Apelles soll sich gerne hinter seinen Bildern versteckt haben, um die Urteile der Betrachter zu belauschen. Bei einer dieser Vorführungen hört er einen Schuster die gemalten Schuhe kritisieren: «Ha, da fehlt ja eine Öse!»

Apelles korrigiert das Bild, ergänzt eine Öse, versteckt sich wieder. Schuster: «Ha, jetzt stimmen die Ösen, aber die Beine nicht.» Worauf Apelles tritt hinter dem Bild hervor tritt mit dem Kommentar «Was über dem Schuh ist, kann ein Schuster nicht beurteilen.»

Apelles gilt als der grösste Maler aller Zeiten. Aber von Apelles ist uns kein einziges Gemälde erhalten. Darin liegt eine Analogie zur Schauspielerei. Vielleicht ergibt sich sogar für unsere Tagung mit der Öse eine Metapher für das Guckloch der Selbstbetrachtung. Die Legende erzählt, dass eben dieser Apelles auch der erste Künstler gewesen sei, von dem bekannt ist, dass er ein Selbstportrait anfertigte. Die Frage, oder die Öse der Geschichte, könnte also sein: Braucht der Künstler das Lauschen hinter dem Kunstwerk und danach das Moment des Auftritts? Das Dasein hinter dem eigenen Artefakt und das Hervor- oder Heraustreten und damit Abgrenzen des Künstlers vor dem Kunstwerk mittels kritischer Analyse?

Jens Roselt spricht beim Schauspieler von der «doppelten Persönlichkeit»,¹¹ er ist gleichzeitig Kunstwerk und Beobachter der Beobachtenden, Wahrnehmender der Wahrnehmenden, nimmt das Kunstwerk also zu einem gut Teil via Schuster wahr. Wenn wir also beim Schuster von einer mehr oder weniger objektivierbaren Aussen-sicht sprechen, wie steht es um die subjektive Innenperspektive?

Ein Beispiel, wie sich das anfühlt, wenn ein Künstler gleichzeitig Kunstwerk ist, hat Mark Wallinger, der Gewinner des renommierten Turner Prize von 2007, gezeigt.

Hier ein kurzer Ausschnitt aus einer Performance in der Neuen Nationalgalerie Berlin, wo er alle Bilder wegräumen liess, bevor er sich im Bärenkostüm zeigte und gleichzeitig versteckte.¹²



Wir haben uns bei der Konzeption dieser Tagung erhofft, dass produktionsästhetische Perspektiven wahrnehmbar, Innensichten der Aussenwirkung diskutierbar werden. Wer bin ich, wenn ich vorgebe zu sein, wenn ich so tue als ob, wenn ich spiele? Ein Anderer? Das, was ich mir einbilde, zu sein? Oder das, was andere von mir wahrzunehmen sich einbilden? Der Unterschied ist augenfällig, auch wenn Josef Bierbichler von sich behauptet: «Ich spiele grundsätzlich nur mich selbst».¹³ Nur zu gern nehmen wir einen Othello, eine Kame-liendame oder einen Hamlet wahr und wollen von dem, was Sepp Bierbichler oder eben Susanne-Marie Wrage oder Joachim Meyerhoff «wirklich» sind, gar nichts wissen – oder doch?

Geht der Weg vom Menschendarsteller und Rollenspieler zum Performer, Selbst-Darsteller, Entertainer, Körperartist, Kameraobjekt, Musiker, Redenschwinger, Choreuten, Feldforscher, Experten des Alltags, also zum multifunktionalen Spielmacher? Und weiter? Wohin?

Gibt es Objektivierbarkeit dieser Innenperspektiven, dieser Wahrnehmung seiner selbst beim Spielen eines Anderen?

Evolutionär betrachtet bietet Darstellung eindeutig einen Überlebensvorteil. Weil das Darstellungsvermögen des Menschen in seiner ganzen Bedeutung unsere Reflexions- und Darstellungsmöglichkeiten aber übersteigt, beschäftigen wir uns mit dem professionellen Umgang mit gesellschaftlich anerkannten Darstellungsformaten. Aber wo fängt die Darstellung an? Ist nach dem Einzug der Alltagsexperten auf die städtischen Bühnen und der Offenbarung politischer Darstellungspraktiken der Darsteller noch etwas Besonderes?

Damit wären wir am Ende unserer Einleitung und wieder beim zentralen Anliegen dieser Tagung: Schauspielen heute – Was sind die Erwartungen, Anforderungen, welches die Ausbildungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten? Wie nimmt der Akteur diese Fragen wahr? Wie erforscht er sie, wie spielt er damit?¹⁴ Nutzt er die Selbstreflexivität der szenischen Mittel? Lässt sich Jago nur noch im Bewusstsein einer Dichotomie zwischen einem semiotischen Körper und dem phänomenalen Leib spielen, ja ist das etwa der Schlüssel, die Keynote zum Verständnis aller Jagos und Hamlets, zur Spielbarkeit, zum «In Erscheinung-Sein»?¹⁵

Franz Wille schreibt in einer Kritik vom März 2010 über eine Kirschgarten-Inszenierung:

«In Leipzig bleibt viel Raum, die Akteure beim eigenschöpferischen Rollenerweitern zu beobachten und sich dabei vorzustellen, wie sie sich vorstellen, was sie jetzt noch vorstellen könnten. Erst recht, wenn sie etwas gefunden haben, denn das hört dann so schnell nicht wieder auf.»¹⁶

Das ist immerhin kreativ, keine Einwegexperten. Das Ich imaginiert, kreiert und übernimmt Verantwortung, auch für viele andere.

Wir wünschen uns eine Tagung, die ihren Gegenstand nicht nur beim Wort nimmt, sondern auch auftreten lässt. Sie, die Schauspielerinnen und Schauspieler, bilden den Kern dieser Tagung. Sie sind das Kraftzentrum des Theaters, nicht der Text, nicht die Technik, nicht die Theorie oder die Kritik, nicht die Universitäten oder Schauspielakademien.

Ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen im Namen von Anton Rey zwei inspirierende Tage, anregende Diskussionen und nicht zuletzt viel Vergnügen!

(Ende des Zitats)

- 1 William Shakespeare, *Othello, the Moore of Venice*, I/1, in: Ders.: *Complete Works*, hrsg. von Jonathan Bate and Eric Rasmussen, Hampshire 2007, S. 2080-2157, hier: S. 2087.
- 2 ebd.
- 3 ebd., III/3, S. 2119.
- 4 ebd., IV/1, S. 2137.
- 5 Thomas Straubli, *Begleiter durch das Erste Testament*, Düsseldorf 1997, S. 85.
- 6 Glossar, in: *Zürcher Bibel*, Zürich 2007, S. 66.
- 7 *Zürcher Bibel* (Ex 3,14), Zürich 2007, S. 76.
- 8 Martin Sallmann, *Zwischen Gott und Mensch: Huldrych Zwinglis theologischer Denkweg im De vera et falsa religione commentarius* (1525), Tübingen 1999, S. 103 vgl. Martin Buber, *Moses*, Gerlingen 1994.
- 9 Der «wahre» Name einer Person wie der eines sonstigen Gegenstands ist für den magisch denkenden Menschen nicht eine blosse Bezeichnung; er ist die Essenz der Person, aus ihrer Realität gleichsam destilliert, so dass sie darin gleichsam noch einmal vorhanden ist. Und zwar ist sie darin in einer solchen Gestalt vorhanden, dass sich jeder ihrer bemächtigen kann, der den wahren Namen kennt und in der rechten Weise auszusprechen weiss. Die Person selber ist unzugänglich, sie leistet Widerstand; im Namen wird sie zugänglich, der Sprecher verfügt über sie. Der wahre Name kann von dem allgemein bekannten, der ihn verdeckt, gänzlich verschieden sein, er kann sich aber auch von jenem nur durch die «richtige» Aussprache unterscheiden, wozu etwa noch der richtige Rhythmus und die richtige Körperhaltung beim Aussprechen treten, alles Dinge, die überhaupt nur persönlich überliefert und gelehrt werden können. Da aber der wahre Name eben das Wesen des Gegenstandes phonetisiert, kann es letztlich darauf ankommen, dass der Sprecher im Namen dieses erkenne und seinen Sinn darauf richte. Wo das geschieht, wo die magische Handlung eine Ausrichtung der Seele auf das gemeinte Wesen erfordert, da ist, wenn die Person, um die es geht, die eines Gottes oder Dämons ist, der Zündstoff gegeben, in den der Blitz einer Glaubenserfahrung fallen kann. Dann wird der Zauberschwang zur Gebetsintensität, das einen Personennamen tragende Bündel brauchbarer Kräfte wird zum Du, Entmagisierung des Daseins geschieht. (Buber: *Moses* 68)
- 10 William Shakespeare, *Twelfth Night, Or what you will*, III/1, in: Ders.: *Complete Works*, hrsg. von Jonathan Bate and Eric Rasmussen, Hampshire 2007, S. 645-697, hier: S. 674-675.
- 11 Jens Roselt, *An den Rändern der Darstellung – ein Aspekt von Schauspielkunst heute*, in: Jens Roselt (Hg.), *Schauspieltheorien. Seelen mit Methode*, Berlin 2005, S. 376-380, hier: S. 377.
- 12 <http://www.thisislondon.co.uk/arts/article-23417817-the-bear-man.do> 22.2.2011.
- 13 Hruschka, Ole, *Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst*, Hildesheim/ Zürich/ New York 2005, S. 141.
- 14 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 47
- 15 Abwandlung eines Titels von Jens Roselt, *In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens.*, in: Miriam Dreysse und Florian Malzacher (Hg.), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- 16 Franz Wille: *Was dräut denn da? – Gegensätzlicher kann man Tschechow kaum inszenieren: Sebastian Hartmann und Michael Thalheimer suchen den Kirschgarten in Leipzig und Stuttgart*, in: *Theater heute*, März 2010, S.14.

Menschen-darstellung – was denn sonst?

von Jens Roselt

Wer die Spielpläne deutschsprachiger Stadt- und Staatstheater studiert, wird einer Vielzahl unterschiedlicher Themen und Texte gewahr. Mancher Abonnent macht allwöchentlich einen Parforceritt durch die dramatische Literatur mit: Dienstag ein Klassiker von Goethe, Mittwoch etwas von Büchner, Donnerstag ein neues Stück, Freitag ein Shakespeare, Samstag eine Boulevardkomödie, Sonntag ein anderer Shakespeare und Montag ist eigentlich frei, wäre da nicht eine als «Performance» bezeichnete Veranstaltung im Parkhaus des Theaters. Mindestens so vielgestaltig wie die aufgeführten Dramen sind die Stile und Arbeitsweisen der Regisseurinnen und Regisseure, die mit ihren Namen für die Ästhetik der Inszenierungen verantwortlich zeichnen. Es bleibt eine Geschmackssache der Zuschauer, ob sie diesen Mischmasch als künstlerische Vielfalt erleben oder das ästhetische Wechselbad als unentschlossene Beliebigkeit brandmarken. Eine bestimmte Tendenz, einen prägenden Stil oder ein übergreifendes Interesse wird man gegenwärtig kaum ausmachen können, auch wenn die Spielplandesigner in den Dramaturgien sich redlich Mühe geben, ihrem Spielplan durch Spielzeit-Motti einen konzeptuellen Anstrich zu geben.

Doch bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass etwas in diesen Spielplänen Bestand hat. Und das sind die Namen der Schauspielerinnen und Schauspieler, die all dies spielen können, dürfen oder müssen. Jeden Abend stellen sie sich nicht nur auf ein spezifisches Publikum, sondern auch auf ein bestimmtes Stück, eine eigene Inszenierungsweise und einen speziellen Spielstil ein. Diese Praxis gehört



zum Alltag des Ensembletheaters, das theatergeschichtlich betrachtet wohl ein Erfolgsmodell des europäischen Theaters und eine Ererungenschaft des modernen Theaters schlechthin ist. Denn ein Ensemble ist nicht mehr die zusammengewürfelte Truppe ästhetischer Einzelkämpfer des 18. Jahrhunderts, sondern es versteht sich selbst als eine künstlerische Gemeinschaft, die sich durch einen eigenen Inszenierungsstil oder eine bestimmte Spielweise auszeichnen kann. Zentrale Innovationen der Schauspielkunst waren und sind nicht denkbar ohne die Ensembles, in denen und mit denen neue Spielweisen erfunden, entwickelt, erprobt oder verworfen werden. Goethes Weimarer Theater ist ebenso ein Meilenstein der Ensemblekunst wie Stanislawskis Moskauer Künstlertheater, Brechts Berliner Ensemble, Steins Schaubühne oder Castorfs Volksbühne. Das viel gescholtene deutsche Stadt- und Staatstheatersystem hat für diese Entwicklung äusserst positive Voraussetzungen geschaffen. Denn zum Ensemblegedanken gehört auch die Praxis, dass Schauspieler über Jahre dabei bleiben können, um an sich zu arbeiten und das Ensemble so kontinuierlich mitzuentwickeln. Die damit einhergehende ökonomische und soziale Stabilität dürfte zur Akzeptanz des Berufsschauspielers wesentlich beigetragen haben.

Diese Vielfalt an Spiel- und Arbeitsweisen zeichnet das Gegenwartstheater aus. Liegt es angesichts dieser Entwicklung nicht nahe, den Schauspieler als Wirkungsmaschine zu bezeichnen, also als ein seelenloses Wesen, das keinen eigenen Willen hat und willfährig mit Programmen gefüllt werden kann, die es möglichst perfekt auszuführen hat?

Der Tagungstitel «Wirkungsmaschine Schauspieler – Vom Menschen-darsteller zum multifunktionalen Spielemacher» markiert treffend die Pole, zwischen denen professionelles Schauspielen heute stattfindet und macht die immense Spannweite von Ästhetiken, Techniken und Praktiken kenntlich, die zum Anforderungsprofil des Schauspielberufs heute zählen können. Doch die Formulierung benennt nicht nur eine Zustandsbeschreibung, sondern suggeriert auch eine zielgerichtete Entwicklung. Demnach wäre die Menschen-darstellung ein Ausgangspunkt, von dem man sich entfernt. Ist der Menschen-darsteller also der alte Schauspielertyp, während der neue irgendetwas was anderes macht als Menschen-darstellung?

In jüngster Zeit wird in den Diskussionen zwischen Schauspielern, Schauspiellehrern und Theaterwissenschaftlern immer wieder

dieser Punkt berührt: Ist Menschendarstellung die unabdingbare solide Basis für den Beruf des Schauspielers, der sich in einem zweiten oder dritten Schritt durchaus auch andere experimentelle Verfahren und Ästhetiken anschliessen können? Um dieser Frage nachzugehen, soll nun der Begriff «Menschendarstellung» genauer befragt werden. Das scheint mir auch deshalb wichtig, weil in der Debatte die jeweiligen synthetisierten Gegenbegriffe (also hier «multifunktionaler Spielmacher») zumeist sehr erläuterungsbedürftig sind, während von «Menschendarstellung» ganz selbstverständlich die Rede ist.

Historisch gesehen ist Menschendarstellung natürlich nicht selbstverständlich. Ein wichtiger Stichwortgeber ist der Schauspieler, Dramatiker und Berliner Intendant August Wilhelm Iffland, der sein Programm in den Briefen über die Schauspielkunst (1781/1782) und den Fragmenten über Menschendarstellung (1785) darlegt.¹ Menschendarstellung ist als Begriff für ein Verfahren also ebenso wenig ahistorisch, wie das der Darstellung zugrundeliegende Menschenbild universal oder zeitlos wäre. Menschendarstellung ist vielmehr das ästhetische Programm des bürgerlichen Theaters, das im Dienst aufklärerischer emanzipatorischer Bestrebungen steht. In diesem Sinne ist Menschendarstellung auch ein Kind des literarischen bzw. dramatischen Theaters. Es ist ein bestimmter Mensch, der dargestellt werden soll. Das muss nicht notwendig ein bürgerliches Individuum sein, aber doch eine Figur, die in den Kategorien aufgeklärter Subjektivität, also Empfindsamkeit und Verstand, begriffen werden kann. Iffland wurde als Schauspieler gerade dafür gerühmt, dass er auch den Schurken oder menschlichen Ungeheuern des klassischen Repertoires einen Rest an Würde gab, so dass Shakespeares Richard oder Schillers Moor auch als bemitleidenswerte Opfer ihrer eigenen Individuation erscheinen konnte.²

An diese ästhetische Innovation des Begriffs der «Menschendarstellung» schliesst sich auch eine schauspieltechnische Erneuerung an. Denn für Iffland übernimmt der Schauspieler (nicht der Dramatiker) eine zentrale künstlerische Funktion, eben die der Menschendarstellung, die Iffland mit folgendem Credo umreisst: «Der Dichter muss also den Charakter schaffen, der Schauspieler aber den Menschen zum Charakter.»³ Damit ist beispielsweise gemeint, dass ein Charakter durchaus mit unterschiedlichen oder divergierenden Temperamenten aufgefasst werden kann, und dass es der Schauspie-

ler (nicht der Dramatiker) ist, der die Entscheidung oder Festlegung trifft. Der springende Punkt an Ifflands Konzept der Menschendarstellung ist also, dass der Schauspieler bei der Darstellung seiner Rolle einen eigenen souveränen Spielraum hat, den er künstlerisch nutzen kann. So heisst es bei Iffland in Hinblick auf die Darstellung von Shakespeares Figuren bzw. denen des Sturm und Drang: «Die Vorstellung dieser Stücke erfordert Geist und Eigenheit. Das hat den Schauspielern einigermaßen Selbständigkeit verschafft.»⁴

Hierzu benötigen Schauspieler zwei herausragende Eigenschaften oder Fähigkeiten: das kritische Selbststudium und einen wachen Beobachtungssinn. Souverän wird der Schauspieler dabei, insofern er sein eigenes Selbstverständnis hinterfragt: «Vor allen Dingen studiren Sie nichts emsiger, scharfsinniger und tiefer, als sich selbst. [...] untersuchen Sie sich mit dem ärgsten Mißtrauen, etwa über das Eigenthümliche, Schnelle, über die Gewißheit Ihrer Geschicklichkeit.»⁵ In diesem Sinne soll der Schauspieler seiner Umwelt (ausserhalb des Theaters) wie ein ästhetischer Spion begegnen, der sich durch eine Form von Beobachtungsgabe auszeichnet, die Iffland mit dem schönen Begriff «Bemerkungsgeist» belegt: «Gewöhnen Sie sich an Bemerkungsgeist. Schnell und deutlich, bis auf allerfeinste Nuance, stelle sich Ihnen das Anständige und Lächerliche von jedem Gegenstande um sich her dar. Sogar von den leblosen Dingen.»⁶ Diese «strenge Aufmerksamkeit» ist notwendig, um die Menschen zu durchschauen und die Seele des Gegenübers im Anblick zu entfalten und das blosses Kompliment von der Wahrheit zu unterscheiden.

Menschendarstellung ist damit auch ein Plädoyer für eine realistische Darstellungsweise, welche Alltäglichkeit nicht lediglich reproduziert, sondern die alltägliche Lüge durchschaut und entlarvt. Gleichwohl kann man Ifflands Ansatz schwer für die später und auch heute geführten Authentizitätsdebatten in Anspruch nehmen, denn «Wahrheit ohne Geschmack»⁷ hat für ihn auch keinen (künstlerischen) Wert. Die «allerniedrigste Natur» braucht nicht gezeigt zu werden, vielmehr rät Iffland den Schauspielern ihre Herzen sorgfältig zu bilden: «alle Gegenstände werden alsdann veredelt durch den Blick, womit Sie dieselben betrachten. Veredelt? [...] Ich glaube, der Schauspieler gewinnt, wenn er (nach Verhältnis) jeden Gegenstand veredelt.»⁸ Ausdrücklich wird diese Prämisse auch auf negative Charaktere bezogen: «Der wahren Natur nichts benehmen, und doch im

Ganzen eine gewisse Grazie, eine Rundung des Spiels beibehalten, welche die niedrigste Karrikatur liebenswürdig macht.»⁹

Veredelung und Grazie, das sind wohl diejenigen Aspekte, die deutlich an Strahlkraft verlieren, wenn wir sie auf die Bühne der Gegenwart projizieren. Dennoch glaube ich, dass Iffland heute – in mehr oder weniger postdramatischen Zeiten – etwas zu sagen hat. Dabei denke ich nicht an die konkrete Spielweise seiner Zeit, sondern daran, dass das Konzept der Menschendarstellung nicht nur ein ästhetisches Programm ist, sondern auch ein ethisches. Iffland entwirft den dramatischen Schauspieler nicht als ausführendes Organ oder willfähriges Medium, sondern als ein Individuum, das durch seine künstlerische Praxis Souveränität erlangt oder erspielt, als einen Künstler, der Verantwortung übernimmt und weiss, was er tut. Und dies geschieht immer auch in einem kollektiven Arbeitszusammenhang, der mitunter rigiden institutionellen Strukturen und Hierarchisierungen unterworfen ist. Doch wo kann im zeitgenössischen Theater diese Souveränität des Menschendarstellers kenntlich werden. Wie kann sie eine Rolle spielen? Und ist das überhaupt erwünscht oder erlaubt? Souveränität hiesse eben nicht, dass jemand Profi genug ist, irgendwie alles zu spielen und immer gut durchzukommen.

Die Verbindung von Ästhetik und Ethik ist in keiner Kunst so offenbar wie im Theater bzw. der Schauspielkunst. Ich wüsste nicht, dass man sich im 19. Jahrhundert Gedanken darüber gemacht hat, was Maler essen oder wie sie mit ihrem Körper umgehen. Für Schauspieler hingegen wurden schon damals Diät- und Ernährungspläne sowie das Körpertraining gefordert und entworfen. Das liegt auf der Hand, insofern der Menschendarsteller das, was er darstellt, zugleich auch immer ist: nämlich ein Mensch. Oder wie Stanislawski sagen würde, der Schauspieler ist Instrument und Musiker in einer Person.

Eines kann in diesem Zusammenhang zu denken geben: Die Verbindung von Ästhetik und Ethik wird im Gegenwartstheater meistens dann thematisch, wenn sie anstössig wird oder es zum Skandal kommt, etwa wenn ein Schauspieler einem Kritiker den Block klaut und ihn beschimpft.

Dies ist vielleicht ein Grund, weshalb die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern im professionellen Theater jüngst so viel

Aufmerksamkeit bekommt. Der Auftritt dieser Experten des Alltags macht das Verhältnis von Ästhetik und Ethik im besten Sinne fragwürdig, und zwar nicht, weil sie in der Inszenierung Bericht geben über ein Geschehen, das sie womöglich selbst erlebt haben, sondern weil man ihnen zuschaut, wie sie sich an der für sie mitunter ungewohnten Darstellungsarbeit abarbeiten. Sie führen dabei vor, was an unseren Körpern beim besten Willen nicht kontrollierbar oder beherrschbar ist, beispielsweise Scham. Jeder Darsteller entwickelt in einer Inszenierung mithin unbewusst einen eigenen Stil, um mit der Situation vor Publikum umzugehen. Die einen schüchtern oder dezent, die anderen penetrant nach vorne. Professionellen Schauspielern ist es hingegen oft verwehrt, innerhalb einer spezifischen Inszenierung einen eigenen individuellen Stil zu zeigen.

Wenn ich versuche die gegenwärtige Situation zu beschreiben, kommen mir Bilder aus Castorf-Inszenierungen aus den frühen 90er Jahren in den Sinn (z.B. Lear 1992, Clockwork Orange 1993), die im übertragenen Sinne veranschaulichen, was heute so reizend daran ist, Schauspielern bei der Arbeit zuzusehen. Für diese Inszenierungen hat der Bühnenbildner Hartmut Meyer die Bühnenräume entworfen, in denen sich die Schauspieler zumeist auf schrägen Flächen bewegen müssen. Die Notwendigkeit, gerade in turbulenten Szenen das Gleichgewicht zu halten oder zu finden, schränkt die Bewegungsweisen und das Körperverhalten deutlich ein. Diese Bedingungen werden noch auf die Spitze getrieben, wenn die Spielplateaus früher oder später nass, dreckig und glitschig sind. Schauspieler (können) stürzen und geraten dabei im wahrsten Sinne des Wortes aus der Fassung ihrer Rolle. Als Zuschauer finde ich es äusserst anregend, Schauspieler zu beobachten, wie sie durch die Bedingungen der Bühne an dem gehindert werden, was sie dort eigentlich tun sollen. Sie scheinen nicht Balancieren zu spielen, sondern sie balancieren, obwohl sie spielen. Sie ringen körperlich um den aufrechten souveränen Stand und im übertragenen Sinne um ihre Souveränität als Spieler, denen durch ihren Auftritt immer wieder der Boden unter den Füßen weggezogen wird.

Ein Regisseur, der dies als ästhetisches Mittel entwickelt hat und mit den Schauspielern inzwischen auch einen eigenen Schauspielstil kreiert hat, ist Michal Thalheimer, dessen Inszenierungen auf den ersten Blick das genaue Gegenteil von Castorfs Arbeiten sind. Thalhei-

mer gehört inzwischen zu den Regisseuren, die man kennen kann, ohne eine Inszenierung von ihnen gesehen zu haben. Sein Name steht für einen bestimmten wiedererkennbaren Stil, der mit seiner Person identifiziert wird, und der seine Inszenierungen kennzeichnet, unabhängig davon, ob er die Orestie, Emilia Galotti oder eben Die Ratten inszeniert. Einen übertriebenen Hang zu naturalistischen Darstellungskonventionen wird man seiner Arbeit auf den ersten Blick nicht nachsagen können. Bekannt ist Thalheimer vielmehr für eine bzw. für seine formenstrenge Ästhetik, welche die Schauspielerinnen und Schauspieler auf ein straffes Bewegungsvokabular festlegt. Szenen werden häufig wie Tableaus gestaltet, wobei in den statuarischen Formationen zumeist die Pose als wesentliches Körperschema der Darsteller auffällt. Es wird auf die Einhaltung der äusseren Form geachtet, welche Zuschauer mitunter als Korsett für die Schauspieler empfinden können. In seiner Ratten-Inszenierung¹⁰ sind die Schauspieler in einen Bühnenraum gezwängt, den Olaf Altmann gebaut hat. Der Raum nimmt eine Formatierung vor, welche die Möglichkeiten der Schauspieler massiv einschränkt und festlegt. Die Zuschauer blicken auf die Bühne wie in einen hölzernen Schacht, der zwar die gesamte Portalbreite einnimmt, gleichzeitig aber auch sehr flach ist. Die Spielfläche ist ein knapp zwei Meter hoher Spalt, in dem die Schauspieler agieren. Sämtliche Szenen der Inszenierung spielen in diesem Raum, der durch keine weiteren Dekorationen und so gut wie keine Requisiten näher gekennzeichnet ist. Der Bühnenraum, der eine geradezu monumentale Enge schafft, bietet gleichwohl viel Platz für Assoziationen. Eine entscheidende Bedeutungsdimension erhält der Raum durch das, was die Schauspieler in ihm, mit ihm und durch ihn machen. In diesem Raum ist es nämlich keinem Menschen möglich, aufrecht zu stehen. Je nach individueller realer Grösse muss jeder Schauspieler eine eigene Körperhaltung finden, die es ihm erlaubt, in dem flachen Raum in Erscheinung zu treten: die Beine verbiegen, die Hüfte abknicken, den Rücken krumm machen, den Kopf ducken usw. Dieser Raum verweigert den Schauspielern damit, was seit dem 18. Jahrhundert eine Grundannahme schauspieltheoretischer Abhandlungen ist, nämlich eine ausgeglichene und natürliche körperliche Grundhaltung als Voraussetzung des schauspielerischen Auftritts.¹¹ Doch wer im Raum der Ratten erscheint, ist dieser Grundhaltung immer schon verlustig gegangen. Nicht nur der gekrümmte Körper, sondern auch die stets vornüber herabhängenden Arme geben der Silhouette der Schauspieler etwas Primatenhaftes. Die

geduckte oder verklemmte Haltung, die ihnen eigen ist, verweist so auch auf die kleinbürgerliche Welt, in der die Handlung lokalisiert ist. Das Milieu wird also nicht durch seine naturalistische Abbildung geschildert, etwa die detailgetreue Gestaltung von Tapeten mit illusionistisch aufgetragenen Gebrauchsspuren, sondern für die Zuschauer erfahrbar durch die körperlichen Praktiken der Schauspieler, die konkreten Gebrauch vom Bühnenraum machen. Das gilt im Übrigen nicht nur für die Beschreibung einzelner Figuren, sondern auch für die Auseinandersetzung mit den Beziehungen der Figuren untereinander, vor allem ihrer wechselseitigen Demütigungen. Auch damit wird ein Thema von Hauptmanns Drama, nämlich das Motiv der Erniedrigung vor anderen, szenisch perpetuiert. Wie kann sich eine Figur über eine andere erheben in einem Raum, in dem sich jeder ducken muss und um seinen aufrechten Stand ringt? Das vermeintliche Handicap der Raumgeometrie wird so zum schauspielerischen Mittel der Charakterisierung von Figuren.

Aufrichtigkeit bleibt den Figuren sowohl im Drama als auch auf der Bühne versagt. Der Eindruck von Souveränität ist stets nur ein kurzfristiger Effekt, der dem verbogenen, verklemmten Körper abgerungen werden muss. Diesen Prozess in der Aufführung zu beobachten und seinen Verlauf zu verfolgen, ist tragisch und komisch zugleich. Zuschauer kann das faszinieren. Es kann schlichtweg in den Bann schlagen, wenn man sieht, wie die Schauspieler im Raum arbeiten oder sich an ihm abarbeiten. Man wird aufmerksam für ihr Bemühen, sich nicht zu stossen, und den Versuch, sich selbstverständlich in einer nicht selbstverständlichen Körperhaltung zu bewegen. Das Vergnügen darüber kann bis zum Schlussapplaus anhalten, wenn die Reihe der Schauspieler darauf konzentriert ist, beim Verbeugen mit dem Kopf tunlichst nicht gegen die Decke zu stossen.

Auf der einen Seite werden extreme emotionale und psychische Situationen thematisiert, auf der anderen Seite lässt die Darstellung konventionelle Muster der Repräsentation solcher Zustände, die auf der Synchronisation der Ausdrucksmittel beruhen, vermissen. Auf diese Weise wird die Form der Inszenierung für die Zuschauer geradezu körperlich spürbar, während die Individualität der Figuren durch ihre Widerständigkeit oder den virtuoson Umgang der Schauspieler mit dem Raum kenntlich wird.

Alles Plagiat oder Abstand zu mir selbst

von Susanne-Marie Wrage

Einem schönen guten Tag. Ich bin also hier zu einer «Lecture Performance» oder auch «Performativen Arbeitsbiografie» eingeladen. Dieser Aufforderung werde ich natürlich nicht nachkommen, weil ich gar nicht wüsste, was ich wie und warum tun und sagen soll – denn der Begriff «Performance» ist so dehnbar wie ein Kaugummi. Dann soll das Ganze auch noch seine Gestalt in einer akademischen Vorlesung finden – nichts anderes verbirgt sich hinter dem auf englisch so schön salopp scheinenden Wort «Lecture».

Über Performance sagt Wikipedia: «Performance wird eine situationsbezogene, handlungsbetonte und ephemere künstlerische Darbietung eines Performers genannt.» Und: Es kann laut Wikipedia keine allgemeinverbindliche Definition von «Performance» geben. Die Widersprüchlichkeit rivalisierender Deutungen und Bedeutungen ist, wie z.B. beim Wort und Konzept «Demokratie», eines der wesentlichen Bestandteile des Begriffs «Performance». Die der Kunstrichtung Performance innewohnende Überwindung jeglicher Regelästhetik ist demnach folgerichtig. Im Thesaurus Wörterbuch wird «Performance» folgendermassen erklärt: «Display of exaggerated behavior or a process involving a great deal of unnecessary time and effort, a fuss!» Übersetzt: Das Ausstellen/ Zurschaustellen von übertriebenem Verhalten oder ein Vorgang, der verlorene Zeit und unnützen Aufwand bedeutet. Viel Lärm um Nichts.

Also bleibe ich lieber bei einem trockenen Versuch, ein paar Gedanken zu meinem Beruf in Worte zu fassen und auf das für mich Essentielle zu kommen. Ich stehe hier in meiner Funktion als Schauspielerin, und als solche war die Vorbereitung dieses Beitrages mit



Was sonst sollte das sein als eben auch Menschendarstellung?

Während der Schauspieler bei Iffland Souveränität durch Kontrolle (seiner selbst und der Umwelt), Beherrschung und Planung erlangt, erspielen sich zeitgenössische Schauspieler ihre Souveränität im Umgang mit der immanenten Widerständigkeit ihres Körpers, des Textes oder der Institution Theater. Sie setzen sich für uns Situationen aus, setzen sich aufs Spiel, riskieren etwas, provozieren in Aufführungen heikle Situationen, in denen sie auf vielfältige Weise um ihren aufrechten Stand – ihre Souveränität – ringen. Der Menschendarsteller der Zukunft wäre demnach eine im besten Wortsinn eigenartige Persönlichkeit, die mehr zu sagen hat, als ein Drama oder ein Regisseur vorschreiben mag, und die in der Aufführungssituation zwischen Bühne und Publikum jene Geistesgegenwart, Wachheit oder Spontaneität auszeichnet, die Iffland noch mit dem heute etwas in Verruf geratenen Begriff «Witz» bezeichnete.

- 1 Da beide Texte Ifflands über Jahrzehnte nur sehr schwer zugänglich waren, ist es umso erfreulicher, dass Alexander Košenina 2009 unter dem Titel Beiträge zur Schauspielkunst eine Neuauflage herausgebracht hat. Vgl.: August Wilhelm Iffland, Beiträge zur Schauspielkunst, hrsg. und mit einem Nachwort von Alexander Košenina, Hannover 2009.
- 2 Zu Ifflands Darstellung negativer Charaktere siehe auch: Jens Roselt, To feel, or not to feel? Emotionalität im Theater, in: Martin Habsmeier und Sebastian Möckel (Hg.), Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, Frankfurt/M. 2009, S. 318-337.
- 3 Iffland, Briefe über die Schauspielkunst, in: Košenina (Hg.), S. 18.
- 4 Iffland, Fragment über Menschendarstellung, in: Košenina (Hg.), S. 34.
- 5 Iffland, Briefe über die Schauspielkunst, in: Košenina (Hg.), S. 7.
- 6 Ebd., S. 8.
- 7 Ebd., S. 9.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 10.
- 10 Deutsches Theater Berlin 2007.
- 11 Vgl. Jens Roselt, Wissen Sie denn nicht, was ein Punkt bedeutet? – Rhetorik und Schauspielkunst im zeitgenössischen Theater am Beispiel der Ratten-Inszenierung von Michael Thalheimer, in: Wolfgang Neuber und Thomas Rahn (Hg.), Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 27, Theatralische Rhetorik, Tübingen 2008, S. 106-114.

einigem Kopfzerbrechen verbunden. Warum? Weil ich nur äusserst ungerne analytisch in die Niederungen meiner eigenen Arbeit eintauche. Ich möchte meinen «Berufs-Geheimnissen», wenn es denn welche gibt, gar nicht auf die Spur kommen, aus Angst, dass ein unbefangenes Arbeiten dann unmöglich ist und ich meine Arbeit entzaubern und mein eigenes Können als Griff in die Trickkiste entlarven könnte. So habe ich mir auf der Suche nach Inspiration, nach Anregungen zunächst das Programmheft dieser Tagung vorgeknöpft.

Wenn ich die Programmankündigung respektive das Abstract dieser Tagung lese, fällt mir die Vielfalt (und ein bisschen die Beliebigkeit) auf, mit welcher versucht wird, den Beruf des Schauspielers und den Schauspieler selbst zu definieren – oder vielleicht auch nur einzukreisen. Da ist von «Schauspielkunst» die Rede – was ein bisschen wie «Handwerkskunst» klingt. Hingegen sagt man selten «Malerei» oder «Musikkunst» – spricht aber nicht vom «Künstler»; da wird die rhetorische Frage gestellt, was «schauspielerische Darstellung derzeit ausmacht: Körperartistik, Redemechanik der Akteure, ihre Privatsphäre, das sogenannte Authentische, das Ein- und Aussteigen aus der Rolle, die Geste der ironischen Beschreibung» oder «die hemmungslose emotionale Affirmation, die oft ihre sprachlichen Ausdrucksgrenzen hat.»

All diese als Fragen getarnten Antworten klingen wie ein Instrumentarium. Das Instrumentarium derer, die sich des Schauspielers und seiner «Schauspielkunst» bedienen, die auf ihn schauen, ihn beschreiben und beurteilen, ohne zugleich ein Arbeitsverhältnis mit ihm einzugehen. Und diese als Fragen getarnten Antworten, die eigentlich Attribute sind, klingen ein bisschen so, als sei der Schauspieler eine amorphe Masse, die äusserst elastisch und biegsam ist, sich auf Zuruf wunschgemäss verwandelt und bedingungslos zur Verfügung stellt, die man verwenden und gebrauchen kann.

Dann lese ich weiter im Programmheft und stosse auf das Potpourri der Überschriften der einzelnen Beiträge. Die reichen von «Menschendarsteller – was denn sonst?» und «Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb' ich ihm eine Zwiebel» über «Der Schauspieler möchte jemand anderer sein (& keine Maschine)» oder «Zur Utopie des Akteurs. Wie Kleist, Craig und Barthes die Puppe sehen» bis zu «Besser lügen! Über Visionen von künftigen Schauspielern.» Viele Stimmen, die sich in diesen Tagen berufen fühlen, über Schauspieler und ihre Wünsche, ihr Können, ihr Sollen zu sprechen. Fast fühlt es sich an, als sei der Schauspieler ein lebendiges Requisit oder

ein Teil des Bühnenbildes, an beidem kann man noch ein bisschen schrauben und hobeln und manipulieren, damit es passt und gut aussieht.

Ich glaube, dass keiner der oben genannten Begriffe, der Eingrenzungs- und Erklärungsversuche das Wesentliche des Berufes Schauspieler trifft. Die Überschriften im Programmheft und die Attribute im Abstract umkreisen nur die schwer fassbare Spezies Schauspieler, die einem als solche eben oft nicht geheuer ist – die verfügbar scheint, aber nicht berechenbar ist. Man versucht, das eigentlich Unsichtbare und Unerklärbare sichtbar zu machen und in übergeordnete Begriffe und Attribute zu fassen. Und um mit dem Kunsthistoriker und Philosophen Georges Didier-Hubermann zu sprechen: «Der spontane, instrumentelle und unkritische Gebrauch bestimmter (philosophischer) Begriffe verführt (die Kunstgeschichte) nicht etwa zur Herstellung eines Zaubertranks, sondern zur Herstellung magischer Worte. Diese sind zwar begrifflich wenig streng, dafür aber sehr effizient, wenn es darum geht, alles zu lösen, das heisst aufzulösen und die Welt der Fragen aufzugeben zugunsten eines an Tyrannei grenzenden optimistischen Hervorbringens ganzer Bataillone von Antworten.»

Heute wimmelt es überall von Antworten. Es wimmelt von Bildern. Es wimmelt von Theaterstilen und Spielweisen, niemals hat man so viel abgebildet und betrachtet, nie wurde es uns – als Zuschauer – so einfach gemacht, uns zurückzulehnen und zu konsumieren; an jedem Tag der Woche eine andere Theaterform. Marion Tiedtke, der Leiterin der Frankfurter Schauspielschule, hat sieben verschiedenen Spielstile für sieben verschiedene Regiestile ausgemacht: Am Montag psychologisches Theater, das beispielsweise Jossi Wieler oder Andrea Breth vertreten, dienstags Dekonstruktionstheater, für das Frank Castorf und Andreas Kriegenburg stehen. Am Mittwoch episch-dramatisches Theater, für das Johan Simons zeichnet, Donnerstag soziales Interventionstheater, für das Rimini Protokoll stehen, Freitag minimalistisches Theater, das Michael Thalheimer und Laurent Chétouane vertreten, am Samstag Stefan Puchers Poptheater, und am Sonntag Schauspielertheater, für das Luk Perceval zeichnet.

Am Donnerstag hat der Schauspieler frei, weil ihn das soziale Interventionstheater nicht braucht. Aber an diesem freien Tag dreht er vielleicht in einer TV-Serie. Oder er besucht eine Vorstellung von Christoph Marthaler, der immer zitiert wird, aber offensichtlich keinem Regie- und damit verbundenen Spielstil zuzuordnen ist. Und an

jedem anderen Abend ist der «multifunktionale» Schauspieler in der Lage, sich als elastisches Wesen den jeweiligen Stilen anzupassen.

Ich glaube nicht, dass das möglich ist. Um der Beliebigkeit, der Oberflächlichkeit und dem reinen Kunsthandwerk zu entkommen, muss sich ein Schauspieler spezialisieren, sich vom Instrument des Regiekünstlers zum eigenen Sein als Künstler bekennen. Ich zumindest kann nicht alles können und will vielleicht auch nicht alles können. Mache ich mich als Schauspielerin dank meines soliden Handwerks für alle Eventualitäten fit, biete ich mich nur als Musikbox an, die auf Knopfdruck und für ein bisschen Geld jeden Wunsch erfüllt. Aber ich bleibe leblos, und die Regie wird zum Kopisten – weil kein Wechselspiel zwischen ihr und mir ausgelöst wird. Wir bleiben beide auf Distanz und ergehen uns in stilistischen Spielereien, zitieren hier und dort, bedienen uns links und rechts an Bekanntem, Erprobtem, Vertrautem. Damit werden wir den rasenden Anforderungen der Zeit gerecht, bleiben aber unbefriedigt und unerlöst. Alles Plagiat.

«Sich nahe zu kommen bedeutet aber, die Regeln, das Ansehen, das Abwägen der Vernunft, die Hierarchien und das eigene Selbst zu vergessen. Es schliesst das Risiko ein, aus jedem Zusammenhang zu fallen.» Das sagt John Berger in *Das Sichtbare und das Verborgene* über das Verhältnis von Maler zu seinem Modell. Dieser Satz lässt sich meines Erachtens eins zu eins auf das Verhältnis zwischen Regie und Spieler übertragen.

Worauf ich also hinaus will: Es gibt d a s magische, m e i n magisches Moment grösstmöglicher Nähe in Proben – das sich zumeist später in den Vorstellungen wundersam wiederholt, wenn die Arbeit abhebt. Meistens bedarf es ausser der furchtlosen Nähe dazu nicht mehr als eines guten Textes und gewissermassen einer «Stunde Null», soll heissen, einer Stunde, in der das Meer von Wissen, das alle Beteiligten zu Text und Inszenierung bis dahin angehäuft haben, beiseite gelegt wird und man gemeinsam vollkommen unwissend und ausschliesslich in den Text eintaucht. Es geht nicht um Technik, es geht nicht um Spielstil oder Regiestil, nicht um Authentizität oder Persönlichkeit, es geht um ein pures geistiges, fast transzendentes Erfassenwollen des Textes. Ganz praktisch fühlt sich ein solches Moment an, als hätte man die gesamte Welt in einem Atom eingefangen. Man hebt ab und befindet sich gleichsam ausserhalb von Raum und Zeit. Vielleicht einem meditativen Zustand vergleichbar. Und nur in diesen Momenten findet eine adäquate Verwandlung statt, die nicht aufgesetzt oder forciert ist. Der (Rollen-)Text übernimmt den Schauspieler

und verliebt ihn sich ein, und nicht umgekehrt.

Diese Zusammenarbeit, die zu diesen Momenten zwischen Regie und Spielern führt, gründet sich selten auf Harmonie und Wohlwollen, eher auf Begehren, auf Zorn, Furcht oder Sehnsucht, den Text und seine Dimensionen zu erfassen. Wenn diese Zusammenarbeit gelingt, herrscht – zumindest bei mir – reinstes Theaterglück. Zugegeben stellt sich solch ein magischer Glücksmoment leichter ein, wenn es sich um brillante (monologische) Texte handelt, die nicht unbedingt eine Handlung vorantreiben. Mit einem Alan Ayckbourn sind solche Momente schwieriger zu kreieren, mit Euripides, Shakespeare und Goethe hingegen vorzüglich. Ich habe die prägendsten Erfahrungen in dieser Hinsicht vor allem in Kombination mit dem Regisseur François-Michel Pesenti und Texten von Henri Michaux, Maurice Roche und Jean Racine gemacht, mit der Regisseurin Barbara Frey und Texten von Bernard-Marie Koltès, Lukas Bärfuss und Texten von Yasmina Reza und mit dem Regisseur Stephan Müller und Texten von Goethe, Elfriede Jelinek und wiederum Bärfuss. In allen drei Kombinationen waren die raren Momente möglich, in denen ich als Person vollkommen hinter mich zurücktreten kann, Abstand von mir selbst und der Welt habe und – sehr pathetisch – in ein Universum abtauchen kann, das jenseits von Zeit und Raum existiert – für mich die reinste Form der Arbeit.

Ob das dann noch «Schauspielen» genannt werden kann, sei dahin gestellt. Sicher erfinde ich in solchen Momenten nichts, ich kreierte nichts, stelle nichts dar, spiele keine Rolle, sondern empfangenur Worte und lasse sie durch mich hindurch fließen. Wieder aus mir austretend finden sie Gestalt und Form und geben auch mir und meinem Körper Gestalt und Form. Und am Ende bin auch ich eine Andere, auf jeden Fall keine Maschine. Vielleicht bin ich dabei auch Körperartistin und Sprechakrobatin, vielleicht wird die eine oder andere Geste der ironischen Übertreibung sichtbar, manch einer glaubt zu sehen, dass ich ja völlig privat auf der Bühne stehe und es so aussieht, als sei ich aus der Rolle ausgestiegen. Vielleicht weine ich dabei auch eine Träne, aber die rinnt dann allenfalls aus dem Verstand und nicht aus der Emotion, weil ich dennoch Beobachter meiner selbst bleibe. Und der Zuschauer bleibt zurück mit Fragen über Fragen. Wie schön!

Der Wille und die Energie, dabei gesehen und betrachtet zu werden, stehen dazu nicht im Widerspruch. Insofern ist der Vorgang doch, wenn nicht «Schauspiel» im Wortsinn, so doch Darstellung.

Künstlerische Darstellung von Text im Spiel. Allein oder mit anderen.

Noch einmal zitiere ich aus John Bergers Das Sichtbare und das Verborgene: «Es ist die Illusion der Moderne (und die Postmoderne konnte nichts daran ändern), dass der Künstler ein Schöpfer sei. Eher ist er ein Empfänger. Was wie eine Schöpfung wirkt, ist ein Prozess, in dem das vom Künstler Empfangene eine Form findet.» Vielen Dank.

Benutzte Literatur:

John Berger, Das Sichtbare und das Verborgene, Frankfurt/M. 2004.

Krise und Kreation

Diskussion mit Barbara Frey, Susanne-Marie Wrage
und Stephan Müller (Moderation)

«You are invited to create.» Der Satz stammt von John Cage. Und die Frage wäre: Unter welchen Bedingungen funktioniert Kreation? Und wie kommt man über die Krise, die auch ein Teil der Kreation ist, zu einer anderen Form, jenseits von Kreation und Krise?

(zu Frey) Du hast vorhin eine Komponente ins Spiel gebracht. Nämlich, dass es etwas gibt wie diesen seltsamen Moment, in dem etwas glückt. Welches sind die Bedingungen zu diesem beglückenden Moment?

Frey: Das ist sehr schwer zu sagen. Rückwirkend kann man oft nicht mehr genau sagen, woran es lag. Geglückte Momente sind nicht planbar, genauso wenig wie Erfolg oder Liebe. Ich plane nicht: Jetzt verliebe ich mich. Es passiert einfach. Und wenn ich Pech habe, werde ich unglücklich dabei.

Eine Kreation ist ja auch eine Expedition ins Offene oder ins Unbekannte. Und bei Expeditionen gibt es Vorsichtsmassnahmen, die man ergreifen kann. Es gibt Werkzeuge, die man einstecken und nutzbar machen kann. Und so gibt es auch für uns ganz nette Hilfsmittel, oder? Die angelsächsische Regisseurin Katie Mitchell, die auch inzwischen in Deutschland tätig geworden ist, hat klassische Regeln der Regiekunst aufgestellt. Ein wunderbares Gesetz sei zum Beispiel, dass man den Text bei Konflikten immer zum Mediator, also zum Vermittler macht. Findest du, dass diese Regel Sinn macht?

Frey: Die macht absolut Sinn. Besonders, wenn auf einer Probe



Erregungsschauplätze und Gehässigkeiten entstehen, wenn es darum geht, wer hat Recht und wer hat Unrecht. Dann muss man entweder abbrechen oder man muss sagen: «Was ist denn hier wesentlich?» Und wenn man mit Text arbeitet, ist letztlich der Text das Wesentliche. Bei der Musik ist es ähnlich. Wenn da ein Cis und nicht ein A steht, muss ich irgendwie zu dem Cis kommen.

Aber wenn du mit Text arbeitest, wie wir heute gehört haben, ist das ein anderer Text als der musikalische. Der Text ist ja ungeheuer vielfältig. Deswegen glaube ich, das was du sagtest mit dem Cis oder dem A, stimmt nicht ganz. Ein Schauspieler könnte ja ein Cis spielen, obwohl du ein A denkst. Und dann könnte es doch sein, dass du findest: «Tatsächlich, das Cis ist richtig.» Oder nicht?

Frey: Auch in der Musik ist ein A nicht einfach ein A, auch wenn es in der Schwingung immer gleich ist. Aber ein A von Schubert hat an einer bestimmten Stelle nichts zu tun mit einem A von Janáček an einer anderen Stelle. Deswegen verteidige ich hier ein bisschen die exakte Notation. Aber natürlich hast du völlig Recht. Sie (zu Wrage) kann gerne ein F probieren, wenn ich ein C meine.

Wrage: Letztendlich geht es um die grösstmögliche Fragilität in der Disposition, dass man sich öffnet und alle Eitelkeit verwirft. Das sind erfahrungsgemäss die Momente, wo es dann wirklich klappt. Und nicht die, wo man mit einem gewissen Dünkel hinkommt und sagt: «Ich habe mir das aber so vorgestellt. Also von deiner Seite würde ich das so und so machen.» Also dort, wo es wirklich nur den Vermittlertext gibt und wo alles andere keine Rolle spielt. Nicht wie man geschlafen hat, und nicht wie der Kaffee geschmeckt hat.

Frey: Eine letzte Bemerkung zu Cis und A. Wichtig ist, sich als Regisseur oder Regisseurin dahin zu bringen, dass man nicht antizipiert. Dass ich nicht denke: «Susanne Wrage soll mir jetzt so....» Das wäre langweilig.

Wenn du langweilig sagst, ist es das Gegenteil von erregend. Sind wir einverstanden?

Frey: Ungefähr, ja.

Wir suchen eine Erregung, ja? Und wir sind alle gerne erregt. Ist klar. Und wir sind gerne erregende Regisseure und RegisseurInnen. Die Frage ist: Wie wird man in der Kreation ein Erreger? Es gibt sehr viele Studierende, die sehr froh wären, wenn man ihnen das klar machen

könnte.

Frey (auf die Zuschauer hinweisend): Sie sind schon ein bisschen erregt! Die Antwort ist einfach: Begeistert sich jemand für eine Sache, wirkt das ansteckend. Das waren für mich zum Beispiel die tollen Momente bei Peter von Matt, dessen Vorlesungen ich vor 25 Jahren besucht habe. Er war selber so begeistert von der Literatur, die er gelesen hat. Er konnte dann z.B. sagen: «Jetzt, meine Damen und Herren, aufgepasst! Jetzt folgt einer der interessantesten Sätze, die jemals in der deutschen Literatur geschrieben worden sind.» Und 600 Studentinnen und Studenten warteten gebannt auf den Satz. Und er meinte das tatsächlich so. Er fand diesen Satz unglaublich. Und das hat er auch vermittelt.

Ich frage dich (zu Frey) im Moment etwas mehr als dich (zu Wrage).

Frey: Ja, du hast sie völlig vergessen.

Wrage: Nein. Du drehst mir den Rücken zu.

Nein, gar nicht! Ich bleibe noch einen Moment bei dir (zu Frey). Weisst du, mich interessiert diese Frage: Wie fängt man an? Wir machen uns doch jeden Morgen Gedanken, wenn wir um 10 Uhr eine Probe haben, ja? Und ich sage den Studierenden der Regie immer: «Regie ist Zehnkampf. Da gibt es ganz bestimmte Disziplinen und die muss man können. Und wenn man diese Kampfformen oder Disziplinen kennt und auch betreibt, dann kommt man einigermaßen durch.» Und meine Frage ist: Gibt es für dich so etwas wie Disziplinen, die du im Pflichtprogramm hast und abrufst?

Frey: Ich finde es interessant, dass du bei einem Kampfvokabular bist. Ein Regisseur muss sicher kämpfen können und er benötigt Disziplin. Eine undisziplinierte Probe kann man sich an den Hut stecken. Aber ich glaube, es braucht auch eine gewisse Hingabefähigkeit. Den Mut zu haben, sich zu öffnen und dann natürlich auch Fehler zu machen. Da gibt es, glaube ich, eine wechselseitige Hingabe zwischen Regisseur und Schauspieler. Mir geht es oft so, dass ich denke: «Wenn Schauspieler nicht spüren, dass von der Regie nebst Kampf, Disziplin und Forderung auch eine gewisse Hingabe kommt, dann interessiert es mich auch nicht.»

Wrage: Öffnen.

Frey: Sich öffnen und auf offene Schauspieler treffen. Wenn mich ein Schauspieler zuballert mit seiner Virtuosität interessiert mich

das überhaupt nicht. Da werde ich ein kalter Fisch und sitze da und denke: «Na ja, gut.»

Wenn du (zu Frey) «Virtuosität» sagst und wenn du (zu Wrage) das hörst, was ist das? Was ist Virtuosität?

Wrage: Etwa das, was ich vorhin auch benannt habe. Ich glaube, die Treppe hoch- und runterfallen und dabei Shakespeare rückwärts sprechen. Also all jene Dinge, die vorausgesetzt werden, die man heute als Schauspieler können muss. Und wenn eigentlich keine eigene Kreation oder kein eigener Gedanke mehr mit einfließt. Sondern nur noch die Musikbox angestellt wird, die dann letztlich tönt.

Frey: Interessanterweise hat der Begriff der Virtuosität für uns in den letzten Jahren einen zunehmend negativen Touch bekommen, so dass wir in der Virtuosität auch ein «Als ob» sehen. Dabei ist ein Virtuose etwas Grandioses. Ich habe neulich Andrés Schiff Bach spielen sehen. Und natürlich ist es absolut virtuos, was er macht, grandios.

Aber was wäre denn der Gegenbegriff zur Virtuosität? Ist es irgendein geheimer, numinoser Ort im Darsteller? Was wäre der Gegenraum?

Wrage: Ich denke schon, luzide, numinos luzide. Also eine Fähigkeit, nicht zugeballert zu sein und die grösstmögliche Offenheit zu haben.

Frey: «Offenheit» ist auch ein schwieriger Begriff und trotzdem kommt man nicht von ihm los: Eine gewisse Unschuld, die man manchmal spürt bei ganz jungen Schauspielern. Das sehe ich jetzt auch bei uns im Ensemble, das ist ganz verrückt. Wenn junge Frauen und Männer direkt von der Schule kommen, dann hat ihr Spiel oft eine besondere Anmut, ein Noch-Nicht-Verdorben-Sein. Sie wissen vieles noch nicht, sind auf der Suche und hungrig. Dadurch entsteht eine Mischung, die man vielleicht als «Unschuld» bezeichnen könnte.

Heiner Müller bringt den Begriff des Schauspielers als «Verwandlungsmaschinist» ins Spiel. Ein «Verwandlungsmaschinist» sei jemand, der sehr unterschiedliche Frequenzen sendet oder sehr unterschiedliche Formate spielen kann. Und wenn du jetzt zum Beispiel mit Susanne-Marie Wrage oder auch mit Michael Maertens arbeitest, dann stösst du ja eigentlich immer wieder auf eine Art von Schauspieler oder Schauspielerin, der oder die gewisse Mittel hat oder eine gewisse Eigenart oder eine gewisse Persönlichkeit. Ist es für dich interessant,

diese Persönlichkeit als «Verwandlungsmaschinist» an andere Orte zu führen? Oder umgekehrt, dass er oder sie den Regisseur auch woanders hinführt?

Frey: Michi Maertens ist ein gutes Beispiel: Er hat bei mir in Zürich in Was ihr wollt den Malvolio gespielt und davor – das ist lange her – in Wien in der Komödie Arsen und Spitzenhäubchen den Mortimer. In Wien war er wahnsinnig lustig. Bei Malvolio war mir klar, ich suche nach etwas Feinem, nach etwas ganz Eigenartigem, nach einem Malvolio, der mir auch sympathisch ist. Zuerst haben wir sehr handwerklich gearbeitet. Und ich habe gemerkt, dass mir etwas fehlt. Im Verlauf der Proben wurde dieser Malvolio immer feiner und fast sympathisch. Er hat etwas Anrührendes und dieses Anrührende macht ihn komisch.

(zu Wrage) Hast du auch ein Beispiel?

Wrage: Ja. Also, als Schauspieler langweilst du dich sowieso sehr schnell mit dir selbst. Und wenn du nicht permanent dazu aufgefordert wirst, dich auch anders zu finden und zu repräsentieren, wozu es den Regisseur braucht, denn das kannst du ja nicht von alleine, ist da sowieso Interaktion notwendig. Dann geht es nicht so sehr darum, den Regisseur zu verändern. Der Regisseur will etwas anderes sehen und ich will auch etwas anderes von mir sehen. Und dann sind wir schon wieder zusammen.

Kurzenberger (aus dem Publikum): Ich würde gerne etwas zu dem Begriff der furchtlosen Nähe sagen, den Susanne-Marie Wrage in ihrem Vortrag genannt hat. Er leuchtet mir sehr ein, oder wir kennen ihn alle aus der Arbeit. Ist diese furchtlose Nähe eine Folge der Organisation eines Theaters? Kann man sie erlernen als Haltung, die man in die Probe einbringt?

Wrage: Furchtlos heisst eben, keine Angst zu haben. Und Theater ist oft mit Angst besetzt, daran sind wir alle beteiligt. Aber letzten Endes geht es immer darum, sich sozusagen nackt auszuziehen. Alles andere ist Schutz. Aus ihm wird dann Abbild und Kopie, was mich persönlich nicht interessiert. Ich glaube, die grösste Voraussetzung ist wirklich die Überwindung der Angst. Sich hinzustellen und zu sagen: «Ich mach mich nackig.»

Kurzenberger: Das ist ja eine einnehmbare Haltung.

Wrage: Klar, sie ist auch antrainierbar. Ich denke, eine solche Offenheit ist sehr ausbeutbar. Von beiden Seiten, auch von der schauspielerischen Seite. Man macht sich einfach verletzbar. Und im Au-

genblick, wo man da unvorsichtig und respektlos ist – du (zu Müller) hast vorher von Respekt gesprochen – geht man zu wie eine Auster. Ich glaube, es ist notwendig, dass man sich traut, diese Angst zu überwinden. Das ist sicherlich auch an Situationen und Konstellationen gebunden. Es braucht sehr viele verschiedene Komponenten, die es ermöglichen, dass man diese Nähe eingehen kann. Und sie ist fragil. Das ist das Entscheidende.

Das Schöne, was du vorhin beschrieben hast, ist dieses Sich-Nähern in diesem intimen Raum. Das ist fast wie ein Paarungsverfahren. Es ist eine grosse Zuneigungsfahrt, die du beschreibst, die man aufeinander zumacht. Es gibt im Umgang mit Susanne-Marie Wrage tatsächlich Beispiele, wo ich sie von aussen ganz intensiv besetze mit einem Bild. Beispiel Die Wildente. Ich weiss jetzt die Figur nicht mehr.

Frey: Gina.

Gina, danke. Da hatte ich wirklich ein Bild, dass sie erst einmal nicht akzeptiert hat. Vielleicht ist das ein bisschen übertrieben, aber es ist schon so, dass ich versuche, sie so zu besetzen, mit einer Art von Bild, das ich habe von dieser Figur.

Wrage: Wo ich im Vorfeld Widerstände hatte. Das ist richtig.

Im Nachhinein hat diese Art von Differenz, also auch diese Art von Reibung und Friktion zu etwas geführt, was auch wieder Hitze bedeutet. Diese Hitze ist ein Bestandteil von dem, was ich vorhin meinte mit dem Erregen. Es braucht einfach eine gewisse Hitze. Es ist doch interessant, dass man Performances in Hitzegraden einstufen könnte.

Wrage: Aber ist das immer ein Widerstand, der das erzeugt, oder ist das auch ein gemeinsames Tun? Also mit dem Stab gemeinsam rühren, ohne gegeneinander zu gehen?

Ich finde es sehr schön, dass du sagst, es gibt mehrere Formen von Widerstand.

Kurzenberger: Das ist ein sehr gefährliches Spiel. Ich war zwei oder drei Mal in einer Produktion Zeuge eurer Hitzeerzeugung! Und ich hab Susanne immer wahrgenommen als eine, die durchaus mit Offenheit, aber mit grosser Verhaltenheit, um es ganz vorsichtig zu formulieren, gegen die Blickbesetzung von Stephan Widerstand entwickelte. Es war subtil. Vor allem bei Helena in Faust II war das ein grösseres Problem. Aber dort wurde die Hitzeerzeugung meiner

Meinung nach immer dialogisch aufgelöst. Das ist ja ein hin- und her steigender, wechselseitiger Prozess. Es kommt dann plötzlich eine gewisse Annäherung an den anderen oder an das Bild einer Figur, ein sehr sensibler Prozess. Die sozialen Verhältnisse zwischen Schauspielerin und Regisseurin oder Regisseur sind hochfragil. Und mit der Fragilität kann man etwas machen. Aber sie kann natürlich auch schief gehen. Wie macht man sich bewusst, dass diese Fragilitätsmomente eine Notwendigkeit für den kreativen Theaterprozess sind?

Frey: Widerstand ist für mich auf den Proben das absolut Zentrale. Nicht Widerstand im Sinne von: «Ich verweigere mich», sondern Widerstand in der Sache. Durch den Widerstand bekommt man ein Bewusstsein von den Mitteln, die man gerade anwendet. Manchmal schützt sich der Schauspieler, er fährt all seine handwerklichen Mittel auf und dann flutscht es widerstandslos dahin. Dann muss man wahnsinnig dagegen halten und den Widerstand auch im Text finden. Bei den grossen Texten haben die Figuren oftmals gewaltige Widerstände. Wenn ein Schauspieler diese Widerstände auslotet, ist das toll. Also das, was Heiner Müller sagt: «Es muss etwas Drittes geben. Die Anwesenheit von etwas Drittem muss da sein, sonst ist es ohne jedes Geheimnis.» Auch für die Ausbildung finde ich ganz wichtig, dass man nicht zu früh und zu schnell zufrieden ist mit dem, was man zu können meint, sondern sich immer wieder in Frage stellt. Immer wieder, so wie das Musiker ja auch machen. Es nützt ihnen nichts, wenn sie eine Sonate in einer Tonart spielen können. Wenn sie die nächste spielen wollen, dann müssen sie wieder von vorne beginnen. Widerstand ist das absolut wichtigste Arbeitsprinzip, glaube ich.

Konzepte proben – Probenprozesse in postdramatischen Theaterformen

von Annemarie Matzke

Das Theater ein Laboratorium oder eine Versuchsanordnung ist, braucht man heutzutage keinem Schauspieler mehr erklären, das ist gang und gäbe,»¹ erklärt der Regisseur Armin Petras in einem Interview zu seiner Theaterarbeit und erläutert, was er darunter versteht: die Proben als für jede Inszenierung neu zu definierender Prozess mit jeweils eigenen Verfahren. Der Versuch oder das Experiment als ein Ausprobieren von Möglichkeiten und eine Suche im Unbekannten ist in der jüngeren Theatergeschichte ein immer wiederkehrender Topos. Die Annahme ist, dass das Theater im Proben seine eigenen Bedingungen und Möglichkeiten jenseits eines festgelegten Formenkanons erforscht. Vor allem setze jeder Probenprozess am Beginn einen Nullpunkt von dem aus angefangen wird. Für die Schauspieler bedeutet dies, sich auf immer andere Konzepte des Darstellens einzulassen auch jenseits einer dramatischen Figurendarstellung.

Aber ist es wirklich so einfach, wie es Petras hier erklärt, nämlich dass mit dem Auflösen fester Formen und Arbeitsweisen auch die Notwendigkeit zur Erklärung und Legitimation des Ausprobierens verschwindet? Eine Tagung wie diese zu Fragen zeitgenössischer Konzepte schauspielerischer Darstellung zeigt, dass es durchaus den Wunsch und die Notwendigkeit zur Beschreibung und der Suche nach Modellen für andere Formen des schauspielerischen Arbeitens gibt. Denn auch wenn scheinbar keine Erklärungen zu experimentellen Ansätzen mehr nötig sind, bleiben doch offene Fragen: Was be-



deutet es für den Schauspieler, sich in einen solchen Versuchsaufbau zu begeben? Welche Möglichkeiten und Schwierigkeiten beinhaltet es, dass es scheinbar keine Gewissheiten hinsichtlich der Form, der Verfahren des Probenprozesses gibt? Diese Fragen stellen sich in besonderem Masse dort, wo die Inszenierungen auf einen dramatischen Text verzichten, wo in postdramatischen Theaterformen im Probenprozess Szenen und Texte von Schauspielern, Dramaturg und Regisseur gemeinsam entwickelt werden. Wie verändern sich Prozesse des Probens für Schauspieler, wenn weder ein dramatischer Text vorliegt noch eine dramatische Figur darzustellen ist? Oder aber wenn beides zwar als Ausgangspunkt dient, im Konzept der Inszenierung aber an der Auflösung von Figur und Kausalität der Handlung gearbeitet wird? Wie anders wird auf Proben gearbeitet, wenn die Kommunikation mit dem Publikum in den Vordergrund tritt, wenn Raumkonzepte die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufheben, wenn die Darstellung im Moment der Aufführung improvisiert werden soll oder die Parameter der theatralen Darstellung selbst – Zeitlichkeit oder Körperlichkeit der Darsteller – in den Vordergrund treten?

«Es wäre eine eigene Studie wert, wie sich das Anforderungsprofil an Spieler der neuen postdramatischen Theaterformen gegenüber dem dramatischen Theater verändert hat. Im Verlauf dieser Untersuchung kommen zwar eine Reihe der Aspekte dieses Problems zur Sprache, z.B. Technik der Präsentation, Dualität von Verkörperung und Kommunikation, können hier aber nicht weiter verfolgt werden.»² Dies konstatiert der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann in seiner Monografie zum Postdramatischen Theater, die zwar selbst inzwischen weltweit grosse Aufmerksamkeit erfahren hat, die von ihm beklagte wissenschaftliche Leerstelle einer veränderten Perspektive auf das Hervorbringen schauspielerischer Darstellung, wurde aber bisher nicht oder nur in vereinzelten Ansätzen geschlossen. Die Veränderung schauspielerischer Formen im postdramatischen Theater ist innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung bisher vor allem auf der Ebene der Aufführung und aus der Perspektive der Zuschauer diskutiert worden: als Arbeit an einer Veränderung der Wahrnehmung der Zuschauer. An die Stelle einer virtuoson Figurendarstellung treten Aspekte wie die Ausstellung der Körperlichkeit, eine veränderte Zeitwahrnehmung (beispielsweise durch ein stark verlangsamtes Spiel der Schauspieler) oder aber die direkte Kommunikation mit dem Publikum. Der Schauspieler jenseits des Primats

der Menschendarstellung scheint aus dem Fokus des Interesses zu rücken. Ebenso wenig diskutiert werden dabei, welche Verfahren und Techniken des Probens solche veränderten Theaterformen hervorbringen und wie sich die Proben selbst, das Konzipieren, Vorbereiten und Üben der späteren Aufführung damit verändert.

Dies verweist aber auf eine generelle Leerstelle der theaterwissenschaftlichen Forschung, die sich mit Prozessen des Hervorbringens der Aufführung in der Probe kaum beschäftigt. Allein Fragen der Erarbeitung der Figurendarstellung durch den Schauspieler waren bisher von Interesse. Die Probenarbeit als kollektiver kreativer Prozess ist bisher nur vereinzelt untersucht worden. Es fehlen Methoden zur Probenbeobachtung, bisher sind nur wenige Ansätze formuliert worden.

Proben zu beobachten oder Probenbeschreibungen zu analysieren, kann eine veränderte Perspektive auf die schauspielerische Darstellung eröffnen. Nicht mehr die dramatische Figur, keine erlernbaren Techniken stehen hier im Vordergrund, sondern der kollektive Prozess der Erarbeitung. Wenn ich als Theaterwissenschaftlerin auf Probenprozesse schaue, dann geht es mir weniger um Verfahren und Techniken oder Methoden im Sinne einer Bestimmung eindeutiger Werkzeuge, die dann weitergegeben werden können, als vielmehr um die Modelle und Strukturen von Proben und die Frage danach, wie hier die Arbeit des Schauspielers selbst in Szene gesetzt wird.

Das, was wir heute als Schauspieltheorien kennen, ist meist von Theatermachern formuliert worden. Es sind jene Schriften, die die Arbeit des Schauspielers selbst untersuchen: bei Brecht und Meyerhold, bei Stanislawski, bei Brook. Gefragt wird, wie der Schauspieler ein Verhältnis zur Rolle entwickelt oder wie die schauspielerische Darstellung konzipiert werden soll. Entworfen werden Konzepte, wie die schauspielerische Darstellung zu erarbeiten ist, ausgehend vom dramatischen Text. Selten wird dabei aber der Kontext, in dem die schauspielerische Darstellung erarbeitet wird, selbst thematisiert: die Proben in ihrem Wechselverhältnis von Aussenblick und Darstellen, von Regieposition und schauspielerischer Darstellung, von Betrachten und Tun, als kollektiver Prozess der Erarbeitung, Aneignung und Erprobung. Proben sind immer auch Aufführungssituationen, die einen spezifischen Arbeitskontext konstituieren. Dies gilt im Besonderen

für jene Ansätze eines experimentellen Theaters, das seine eigenen Formen sucht, von dem oben die Rede war. Wie also lassen sich hinsichtlich eines veränderten Verständnisses der Proben als Versuchsaufbau, der immer wieder neu seine Verfahren zu suchen hat, die veränderten Anforderungen an den Schauspieler beschreiben? Diese Frage ist vor allem in Probenformen des so genannten «devising theatre»³ von Interesse, jenen Theaterformen, die nicht ausgehend von einem dramatischen Text und dessen vorgegebener Handlungsstruktur arbeiten, sondern im Proben – im konzeptionellen Entwerfen und improvisierenden Hervorbringen – die Dramaturgie der Inszenierung entwickeln. Was das genau heisst möchte ich anhand zweier für jeden Probenprozess besonders wichtiger Proben fragen: der ersten Probe und der ersten Durchlaufprobe. In den Mittelpunkt gerät dabei eine Kategorie, die immer schon für die Arbeit des Schauspielers wichtig war: der Raum. Wenn in der Schauspielgeschichte das Verhältnis von Schauspieler und Figur über räumliche Kategorien (als Dopplung, Spiegelung, im Verhältnis von Innen und Aussen) beschrieben wurde, dann möchte ich fragen, ob und wie sich dieses Modell des Raums verschiebt, wenn es zu Beginn der Probenarbeit keine darzustellende Figur mehr gibt.

Das Material, auf das ich dabei zurückgreife, reflektiert eine weitere Schwierigkeit, welche die Theaterwissenschaft mit der Probe hat: sie ist nicht frei zugänglich, es ist ein langer, in seiner Ganzheit kaum zu beobachtender Prozess. Ich stütze mich deshalb auf Texte, die über Proben geschrieben werden und leider – hier wäre noch länger zu recherchieren – von Dramaturgen und Regisseuren stammen, nicht von Schauspielern, aber dennoch die schauspielerische Arbeit reflektieren.

Demokratisierung des Anfangens

Womit anfangen? Diese Frage stellt sich vor allem angesichts Theaterformen, die auf keinen dramatischen Text zurückgreifen. Wie anfangen, wenn es scheinbar nichts gibt? Keine darzustellenden Figuren, keinen dramatischen Text, keine Handlung oder Szenenabfolge, noch nicht einmal eine Textsammlung? Wie kann dann eine Probe aussehen? Wie konstituiert sich hier die erste Probe? Was ist das gemeinsame Ausgangsmaterial, wenn es nicht das Gegenüber einer dramatischen Figur gibt, keine erste Leseprobe, weil es noch nichts zu lesen gibt?

Die Probenarbeit institutionalisiert einen dynamischen Prozess künstlerischen Handelns: Sie gibt ihm Ort und Zeit. Doch zugleich umfasst dieses Handeln immer auch andere Prozesse jenseits dieser Institutionalisierung: Prozesse des Imaginierens, des Entwerfens – der Einfall kommt, wann es ihm nicht, wann es uns beliebt, Max Weber. So eröffnet die Frage nach dem Anfang ein anderes Feld, das eng mit Konzepten künstlerischer Praxis und der Frage nach kreativen Prozessen verbunden ist: Wie entsteht etwas, das es vorher (so) noch nicht gab? Was liegt vor der Probe?

Die Frage verweist auch auf die Setzung des Probenanfangs, der ja immer bereits geplant und vorbereitet wurde. Beginnt der Probenprozess mit einer gemeinsamen Besprechung, lesend am Tisch oder in einer Diskussion? Wird am Anfang erst einmal ein Lied gesungen, wie von Marthaler-Proben berichtet wird? Jeder dieser Anfänge verweist auf die bereits geleistete Arbeit, auf im Vorfeld getroffene Entscheidungen, und gibt zugleich einen Weg für die zukünftigen Proben vor, fragt nach der Setzung eines möglichen Anfangs des Produzierens, nach der «Beginnlosigkeit» (Botho Strauss) jedes Inszenierens.

Tim Etchells von der englischen Gruppe Forced Entertainment beschreibt, wie die kollektive Gruppe ihre Inszenierungen entwickelt, mit der Aufteilung von Regisseur, Autor und Schauspielern ohne allerdings von einem bereits geschriebenen Text auszugehen – der Text entsteht während des Probenprozesses. Den Beginn der Proben bestimmt er wie folgt: Regisseur wie Schauspieler schauen in den leeren Probenraum. Es beginnt eine gemeinsame Erzählung als Annäherung an die spätere Inszenierung: «Wenn einer seine Idee für ein Stück beschreibt, kann man den anderen dabei zusehen, wie sie fragend auf den leeren Boden gucken. «Könnte das so hier stattfinden?» oder «Käme das gut an, wenn das hier stattfinden würde?», nicht so sehr, ob die Idee in der eigenen Vorstellung gut funktionieren würde, sondern tatsächlich dort im Raum. Schwer zu sagen, aber da wir anfangen, indem wir hinsehen und noch nicht wissen, was wir sehen wollen, scheint es auf eine Art sinnvoll zu sein, einen leeren Raum zu betrachten.»⁴

Gesucht wird nach einer Grundidee, einer Situation, aus der heraus Darstellungsaufgaben formuliert werden. Damit ist allerdings

zu Probenbeginn nicht klar, wer welche Rolle haben wird, wer zum Protagonisten wird. Die Besetzung umfasst nur die Frage, wer auf der Bühne zu sehen sein wird, aber nicht in welcher Funktion/Rolle.

Der leere Raum wird zur Metapher für den Beginn des Probenprozesses und zur konkreten Probenaufgabe: zur Aufgabe, diesen Raum zu füllen. Wie das leere Blatt dem Schriftsteller den Ausgangspunkt bietet, ist es hier der leere Raum – jenseits des dramatischen Textes –, der den Anfangspunkt bietet: Das Kollektiv aus Schauspielern und Regisseur setzt sich bewusst einer Situation des Nicht-Wissens aus. Inszeniert wird eine Situation des gemeinsamen Nicht-Wissens – da ist kein Regisseur, der schon ein Konzept gemacht hat, kein Dramatiker, der bereits eine Vorstellung von den Figuren hat, kein Bühnenbildner, der sein bereits entworfenes Modell vorstellt. Das Resultat ist zugleich Verunsicherung (Was werde ich spielen?) und Offenheit (Was kann ich alles spielen?). Der leere Raum ist Risiko und Potenzial in einem. Der Schauspieler kann sich seiner Position in der späteren Inszenierung nicht sicher sein, muss sich seinen Platz, seinen Auftritt im wahrsten Sinne des Wortes erarbeiten. Etwas, das als Bedrohung wie Freiheit begriffen wird.

Dass diese Offenheit selbst aber wiederum ein Trick ist, zeigt sich schnell. Denn Etchells schränkt gleich ein: Dieser Raum sei niemals leer, dort finden sich (ob real oder in Gedanken) Reste früherer Inszenierungen und Probenprozesse. Jedes Betreten einer Probebühne ist unweigerlich mit dem verbunden, was dort bereits geschehen ist, einem Fundus ehemaliger Inszenierungen, abgelegter Formen, verworfener Ideen. Und wie der leere Raum zum Bild für eine Offenheit des Entwerfens wird, verweisen diese Reste auch als Archiv früherer Inszenierungen auf die Beschränkungen dieses Entwurfs, der immer auch Refiguration, Zitieren und Arrangieren des bereits Vorhandenen bedeutet.

Wenn die Blackbox im Theater oder der Bühnenraum oft als Container aufgefasst wird, der in den Probenprozessen immer wieder neu gefüllt würde – mit dem Entwurf der Szenerie, mit den Bewegungsabläufen der Schauspieler –, dann eröffnet sich hier ein weitaus komplexeres Bild der Proben als Raumentwurf. Der Raumentwurf wird als kollektiver Akt der Verständigung und Vorstellung präsentiert. Wenn das Modell wie oben beschrieben ein Versuch ist, sich den Raum und seine Vorstellungen von ihm gefügig zu machen, dann wird in der

beschriebenen Probe von Forced Entertainment, der Gruppe mit der Etchells arbeitet, eine andere Strategie der Raumanweisung praktiziert: im «Abschreiten» der Bühnenfläche. Vergleichbar mit «Tieren im Käfig» oder «Gefangenen» setzen sich die Schauspieler dem leeren Raum aus.⁵ Die Bewegung auf der Bühne und das Bewegen auf der Bühne werden von Etchells als doppelte Strategie beschrieben: als Sichtbarmachung von Bewegungen im Raum – wie sieht es aus, wenn jemand wirklich da ist – und als Technik, durch die Bewegung einen mentalen Denkprozess zu stimulieren. Es entsteht ein «performativer Raum» – in der Bewegung auf der Bühne, wie auch durch deren Wahrnehmung durch die zuschauenden Performer. Jede theatrale Praxis ist auch ein räumliches Entwerfen, ein Produzieren von Räumen: imaginären wie dem realen Bühnenraum, dem Raum des Schauspielers, des Zuschauers – auf der Probe wie in der Aufführung.

Auf dem Weg durch die Inszenierung: der Schauspieler als Dramaturg

«Heute ist ein besonderer Tag. Den ersten Durchlauf gibt es nur ein einziges Mal. Letzte Woche haben Alain, Gabriela und ich eine Abfolge festgelegt: die mögliche Struktur von Wolf. Auf dem grossen Tisch im Versammlungsraum liegt ein Gerüst aus weissen Kärtchen, darauf die Namen einzelner Szenen und Musikstücke. Die Szenen entstanden auf der Grundlage von Improvisationen und tragen Namen wie Lisi Passage, Posovitos oder Panik. Wir können stundenlang auf diese Struktur aus Karten starren. Mit dieser Struktur ist jetzt die Hauptaktion festgelegt, das oder derjenige, was/ der im Mittelpunkt steht. Vor uns auf dem Tisch liegt eine virtuelle Aufführung, ein Film, der zum jetzigen Zeitpunkt in den Köpfen der Beteiligten anders aussieht. Für die Tänzer kommt es während des ersten Durchlaufs darauf an, sich einen Weg von einer Szene zur nächsten zu bahnen. Die Parcours der einzelnen Beteiligten sind zu einem guten Teil bereits gepflastert, wohingegen sie die Verbindungen und Übergänge erst noch entdecken müssen. Aber so weit sind wir noch nicht. Die Frage bei diesem ersten Durchlauf ist: Erweist sich das Gerüst aus Karten als tragfähig?»⁶

In diesem Tagebuch der Dramaturgin Hildegard de Vuyst zur Inszenierung Wolf (2003) von Alain Platel wird der Übergang vom Probenraum auf die Bühne und die dann erst erfolgende Montage verschiedener auf den Proben entwickelter Szenen als eine besondere

Krisensituation beschrieben. Ohne festen Text entsteht die Inszenierung aus einer Materialsammlung aus Musikstücken und Improvisationen auf den Proben, die übend zu wiederholbaren Sequenzen verdichtet werden, notiert und auf Karteikarten fixiert. Das Zusammensetzen jenes Materials, der Entwurf einer dramaturgischen Struktur und deren Übertragung in den Bühnenraum präsentiert sich als spezifisches Problem des Probens: Wie kann aus der Sammlung des Materials eine dramaturgische Struktur werden? Wie finden die Schauspieler und Tänzer ihren Weg durch diese Struktur?

Im beschriebenen Falle liegt der bisherige Ablauf als Skript vor als «virtuelle Aufführung». Es ist vergleichbar mit einem schriftlichen Modell der späteren Aufführung jenseits der konkreten Ausführung durch die Darsteller. Der erste Durchlauf wird nun zum Test für die entworfene Struktur und zur Überprüfung dessen, was auf dem Papier fixiert wurde. Auffallend an der obigen Beschreibung ist, dass sich die dramaturgische Arbeit an räumlichen Modellen orientiert. Der Ablauf wird für den Schauspieler nach de Vuyst zum «Parcours», zu einer räumlichen Abfolge verschiedener Handlungsaufgaben. Vorgegeben durch eine räumliche Anordnung, die in der dramaturgischen Arbeit am Tisch entsteht – als Arrangieren und Re-Arrangieren, als ein «Verschieben» von Orten. Die Rede ist vom «Aufbau», vom «Gerüst», von der «Architektur der Inszenierung.»⁷

Wird oft nach dem Gedächtnis des Schauspielers in den Schauspieltheorien gefragt, ergibt sich hier in Verbindung mit der Frage nach dem Raum ein neuer Zusammenhang. In ihren Überlegungen zur «Metaphorik der Erinnerung» unterscheidet Aleida Assmann zwei Arten von Gedächtnis und Erinnerung: «Wo das Gedächtnis im Horizont des Raumes konstituiert wird, steht die Persistenz und Kontinuität der Erinnerung im Vordergrund; wo das Gedächtnis im Horizont der Zeit konstituiert wird, stehen Vergessen, Diskontinuität und Verfall im Vordergrund.»⁸

Beide Formen überlagern sich in der Probenarbeit: Auf der einen Seite steht die Metaphorik des Raums, der die Erinnerung als Speicher denkt, auf der anderen Seite, die der Zeit, die Veränderung und Neues provoziert. Im Proben findet sowohl ein Prozess der Archivierung statt, als ein Aufheben, Verwahren und Sammeln von Bewegungsabfolgen, Betonungen oder räumlichen Arrangements, wie

auch eine dramaturgische Gestaltung, die fokussiert, verschiebt und damit verändert.

Mit räumlichen Modellen werden die Prozesse der Erinnerung als Form des Wiederfindens beschrieben. Verbindet sich das Rhizom nach Deleuze/Guattari ein «Kurzzeitgedächtnis», die eine Anordnung des Materials als ein «rhizomatischer Text» der Inszenierung, so liesse sich der Beginn bei Forced Entertainment beschreiben als eine «Karte» im Werden, die in den Proben «konstruiert und produziert werden muss.»⁹

Die oben beschriebene Technik der räumlichen Ordnung der Karteikarten am Tisch setzt an einem anderen Punkt an (nicht mehr das rhizomatische Wurzelwerk, sondern die Struktur der Inszenierung als Aufbau – als Baum, um im Vokabular Deleuze/Guattaris zu bleiben): die Inszenierung wird als Abfolge verschiedener Szenen gedacht, die in einem Parcours abgeschritten werden. Für den Schauspieler bedeutet dies nicht mehr seinen Weg in einem Labyrinth zu suchen, sondern der Ablauf wird zum roten Faden, der ihn leitet – verstanden als systematische räumliche Anordnung des bereits Erarbeiteten. Für den Schauspieler stellt sich dabei eine besondere Darstellungsanforderung. Seine Arbeit besteht in der Übertragung des Entwurfs in den konkreten Bühnenraum: im Finden von Übergängen und im Wiederfinden bereits vollzogener Wege. Nicht als Durchlauf, um eine Form des Timings zu erarbeiten, sondern als ein «Durchgehen» der Szenen werden deshalb oft die ersten Proben auf der Bühne bestimmt. Die Probe wird zu einer Umkehr antiker Erinnerungstechniken: Soll dort der Redner Teile seiner Rede an prägnante Vorstellungen binden, die er an Orte knüpft, beispielsweise ein Haus, die er dann in seiner Rede gedanklich abschreiten kann, wird hier das Abschreiten der Orte auf der Bühne zur Technik, um das einmal Entwickelte wiederzufinden. In diesem Sinne ist auch die Praxis des «russischen Durchlaufs» zu lesen: Sitzend am Tisch wird die Inszenierung durchgesprochen. Dabei geht es nicht allein um eine Arbeit am Text, sondern der Ablauf der Inszenierung wird erinnernd durchgegangen, um ihn sich so einzuprägen und die verschiedenen Orte der Inszenierung in der Erinnerung aufzusuchen.

Die Durchlaufprobe, wie sie von der Dramaturgin beschrieben wird, wird so zum Versuchsaufbau mit offenem Ausgang. Die Schau-

spieler begeben sich in diesen Aufbau hinein. Sie kennen bereits einzelne Teile, wissen aber noch nicht um die Gesamtheit der Aufführung. Ihre Aufgabe ist es, ihren «Weg» durch die Aufführung zu finden und im Abschreiten dieses Weges die Inszenierung mit hervorzubringen. Der Schauspieler bekommt damit auch die Funktionen eines Dramaturgen und Szenografen: Er muss die eigene Szene in Bezug zu den anderen Szenen stellen, für sich und andere Übergänge finden, die Aufführung zugleich entwerfen wie seinen eigenen Weg darin finden. Die Auseinandersetzung findet nicht mit einer im Vorfeld konzipierten Figur und deren Aneignung statt, sondern im Zusammenfügen der verschiedenen Elemente kommt dem Schauspieler in der Interaktion mit dem Regisseur, Dramaturgen, Szenografen oder Musiker eine andere Aufgabe zu: Er muss eine Form der Bühnenpersona aus dem heterogenen Material entwickeln. So ist nicht nur für das Regieteam der erste Durchlauf ein Test seines Dramaturgieentwurfs, sondern in besonderem Masse auch für den Schauspieler.

Inwieweit ist dies aber eine Besonderheit postdramatischer Theaterformen? Auch für den Darsteller einer dramatischen Figur ist die erste Durchlaufprobe eine besondere Testsituation – wie wird das, was in einzelnen Szenen entwickelt wurde, im Rhythmus der Aufführung bestehen? Der Unterschied der Schauspielformen im postdramatischen Theater liegt darin, dass die Logik der Inszenierung hier erst im und mit den Proben hervorgebracht wird, nicht vom Dramatiker gesetzt ist (damit immer Auseinandersetzung) und damit auch immer grundlegend in Frage gestellt werden kann (vom Schauspieler, vom Regieteam etc.).

Doch auch wenn ich mich hier vor allem auf Formen bezogen habe, die im weitesten Sinne als postdramatische zu bezeichnen sind, sind die aufgeworfenen Fragen nicht auf das postdramatische Theater beschränkt. Es geht eher um eine Verschiebung der Modelle schauspielerischer Darstellung, die je spezifische Probenformen und Probenanforderungen hervorbringen. Deutlich wird dies an den zitierten Raummodellen. Bei den beiden beschriebenen Proben wurden spezifische Raummodelle aufgerufen, die in jedem Probenprozess zu finden sind, hier nur in besonderem Masse hervortreten: die Inszenierung wird als Architektur gefasst, die der Schauspieler verstehen, die Inszenierung als ein Raum, der erschlossen und durchwandert werden muss. Diese Räume müssen in Proben immer wieder neu

hervorgebracht werden - vom Regisseur wie vom Schauspieler, vom Bühnenbildner wie vom Dramaturgen.

- 1 Frank Raddatz, Brecht frisst Brecht – Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert, Berlin 2007, S. 188f.
- 2 Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. 1999, S. 243.
- 3 Vgl. Alison Oddey, Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook, Routledge 1997.
- 4 Etchells, Tim, In den stillen Momenten. Ein Text mit vielen Abschweifungen und Fussnoten, darüber, wie man Stücke macht, in: Albrecht Hirche/Kathrin Krumbein (Hg.), Der freie Fall. Positionen von Performern, Essen 2006. S. 57–63, hier: S. 57. Ebd., S. 54.
- 5 Ebd., S. 54.
- 6 Vuyst, Hildegard de (2003), Wolf. Programmbuch Ruhrtriennale 2003, Gelsenkirchen, S. 21.
- 7 Ebd., S. 23f.
- 8 Assmann, Aleida, Zur Metaphorik der Erinnerung, in: Dies./Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Form und Funktion kultureller Erinnerung, Frankfurt/Main 1991, S. 13-35, hier: S. 22.
- 9 Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix, Tausend Plateaus, Berlin 1992, S. 36.

Die echte Träne ist wieder in Mode.

Bernhard Schütz im Gespräch mit Stefan Müller

Müller: Du bist so etwas wie ein Amphibienfahrzeug. Du kannst in der Luft, zu Wasser und zu Lande funktionieren und als Schauspieler wirken. Du bist so etwas wie ein klassischer Zehnkämpfer. Du hast unendlich viel Unterschiedliches gemacht. Film, Funk, Fernsehen, aber auch Tanz bei Johann Kresnik – oder Kunstperformances mit Jonathan Meese. Du hast bei Frank Castorf mitgewirkt. Du hast mit Christoph Schlingensiefel gearbeitet.

Schütz: Soll ich dich anschauen oder in die Kamera?

Du kannst mich anschauen! Das war schon ein klassischer Bruch, den du eben gespielt hast.

Das hat mich die ganze Zeit beschäftigt. Spreche ich das Auditorium oder den Befragenden an?

Du sprichst beide an. Du kannst beide ansprechen.

Also die typische Bühnensituation: Man schaut den Partner an, aber meint das Publikum.

Du hast die Wahl, wie du dich auf der Bühne gibst. Wie gesagt, du hast Unterschiedlichstes gemacht. Ich kenne dich noch aus der Zeit, als du im klassischen Fach tätig warst. Allerdings warst du damals schon kräftig durchtränkt von Grotowskis Theorien und seinen praktischen Vorgaben. Du warst immer ein Körperspieler. Du hast immer eine enorme Hitze entwickelt im Spiel. Man könnte sagen wie ein Hephaistos oder eine Art Maschinist. Wie erklärst du dir überhaupt dein Interesse an so unterschiedlichen Formaten und Spielweisen?

Es hat sicher mit der Ausbildung an der damaligen Hochschule der Künste Berlin zu tun. Sie war nach den 1968ern entstanden, und es gab die verschiedensten Angebote. Nicht wie die Ernst Busch Schule in Berlin oder die Folkwang Schule in Essen, die traditionelles Sprechen und Rollenspiel angeboten haben. Was für mich eine grosse Rettung war, war zum Beispiel Selbsterfahrung. Das war sehr umstritten, aber für mich war das eine Rettung.

Selbsterfahrung? Eine Rettung für deine Psyche?

Ja genau. Für mein emotionales Dasein.

Beschreib' einmal: Was war damals für dich Selbsterfahrung bei Herrn Meier?

Emotionale Blockaden zu entdecken. Zum Beispiel war es die Aufforderung zur Selbstdarstellung. Die existiert ja immer als solche. Aber die Selbstdarstellung zu nutzen, sich selber darzustellen und nicht irgend jemanden. Also das, was man von sich beschreiben will, den anderen zu präsentieren. Zum Beispiel die Übertretung einer Schamgrenze, die sonst tabuisiert ist. Es war natürlich vor allem eine körperliche Selbsterfahrung. Aber man suchte auch eine gedankliche Selbsterfahrung. Das hat einen Grossteil meines Zynismus und meinen Hang zum depressiven Stupor aufgelöst.

Du hast später viel davon einsetzen können, nehme ich an. Du warst immer ein Spieler, der den eigenen prekären Punkt für eine Figur einsetzen wollte. Könnte man das so sagen?

Absolut. Das ist das Interessanteste überhaupt, dass man versucht, mit seinem Spiel oder mit dem Denken, sich selbst in eine Krise zu treiben. Oder wenn man versucht, die Krise, in der man selbst lebt, zu bearbeiten. Das war besonders so bei den letzten Sachen, die ich mit Pollesch gemacht habe. Wenn man sozusagen eine Orientierung sucht, mit der man bestimmte Probleme oder Blindheiten zu bearbeiten und aufzulösen versucht. Oder wenn man sie überhaupt erstmal sichtbar macht. Und diesen prekären Punkt aufzusuchen, ist für mich das Interessanteste auf der Bühne überhaupt. Mich langweilt Virtuosität, wie sie oft verkauft wird, unendlich.

Was verstehst du unter Virtuosität?

Schnell, schön laut und brillant. Brillanz würde ich darunter fassen.

Die Exzellenz des Darstellens?

...die eine Oberfläche poliert, dass man sich darin spiegeln kann.

Und gibt es da Beispiele?

Soll ich Namen nennen?

Nein.

Es gibt aber Beispiele.

Selbstverständlich. Lass' uns einen Schnitt machen und deine proteusartige Verwandlungsgeschichte anschauen. Du hast in Basel, wo du bei Frank Baumbauer dein erstes festes Engagement hattest, Castorf kennengelernt. Castorf war eine Begegnung, die für dich eminent wichtig wurde. Kannst du beschreiben, was du dort als Schauspieler leisten musstest? Was hat dich fasziniert am schauspielerischen Tun bei Castorf?

Dass es eben vollkommen fern war von Psychologie. Reine Musik eigentlich. Das, was auf der Bühne zu sehen war, baute sich aus verschiedenen Elementen, die einfach hintereinanderstanden, zusammen. Natürlich in einer szenischen Reflexion über den Stoff. Zum Beispiel über Wilhelm Tell. Und die Abwesenheit von Schuld oder Druck: «Hoffentlich gelingt es. Hoffentlich wird die Aufführung ganz toll.» Es gab natürlich auch Druck und Leidenschaft und Obsession: dem eigenen Lebensgefühl und der eigenen Position zur Gesellschaft Ausdruck zu geben, um Gegenpositionen zu entwerfen. Aber immer im Spielen mit dem anderen. Eigentlich zwischen Fussball und Rockgruppe! Indem der andere eine Kraft einsetzt, kann man selber weiter spielen. Das ist ganz leicht. Castorf hat auf den Proben immer nur Elemente erfunden. Man findet eine Zeitung und beginnt, mit der Zeitung herumzuspielen. Man wirft sie in die Luft. Das entwickelt sich zu etwas anderem und am Ende landet man aus Erschöpfung wieder unter der Zeitung. Dann kommt Sprache. Es ist also immer ein Crescendo. Und in der Stille, in der Erschöpfung kann man überhaupt erst etwas sagen. Dann kann man auch zuhören.

Also braucht man dazu eine Art Aggregatzustand? Eine Art von Hitze oder Intensität?

Die kann man sich schaffen.

Und erst dann kann Sprache stattfinden?

Ja.

Also, es ist eigentlich eine Art von Nacheinander? Erst ist der Körper da, der sich erhitzt, auflädt und explodiert. Und dann kommt Sprache dazu.

Ja. Es hat natürlich auch mit dem Material und der Bühne zu tun. Das Bühnenbild ist ganz wichtig. Was ist überhaupt zu sehen? Was ist überhaupt da? Es kann auch umgekehrt sein, wie bei Erniedrigte und Beleidigte, dass man erstmal in einer Kiste sitzt. Man quatscht und quatscht und quatscht. Das lädt es auch auf. Es bringt eine gewisse Spannung, wenn man lange redet, sich nur weiter und weiter äussert. Da muss etwas passieren. Es geht gar nicht anders. Aber man weiss nicht, was passieren muss. Auch das Nichtwissen ist sehr wichtig. Man geht so lange in etwas hinein, bis etwas Neues passieren muss. Das ist dann auch real auf der Bühne.

Von der Wirkung her ist es so, dass der Zuschauer auch in eine Art von Prekariat gelangt. Er ist genervt, wird in unheimlich lange Vorgänge hineingezogen. Man ist in etwas geworfen, was nicht so schlank und flott daherkommt. Die Dialoge zwischen Castorf und Castorf-Theater-Zuschauern sind sehr speziell. Kannst du darüber etwas sagen? Ihr wisst, dass ihr den Zuschauer in gewisser Weise behelligt, stört, narrt, irritiert oder auch ankotzt.

Ich finde immer das Umgekehrte belästigend. Wenn mir erzählt wird, was irgendetwas bedeutet, wenn ich immer eine Lesbarkeit habe. Ich werde entlastet durch Darstellungen, die nicht gleich lesbar sind, nicht zu deuten sind, aus denen sich aber durch die Persönlichkeit des Schauspielers oder durch den Gedanken plötzlich eine Schärfe ergibt und es klarer wird, als wenn lesbare Sachen in einem gleichförmigen Zustand aneinandergehängt werden. Ich finde das Moment des Diffusen, des Unscharfen ungeheuer wichtig. Man fängt eine Performance an und weiss nicht, wohin sie geht. Das ist ja das Wesentliche der Performance. Es geht um das Material auf der Bühne, das man vorher vielleicht bei Lidl eingekauft hat oder was nur herumsteht. Und dann sagt man: «Was machen wir jetzt als erstes?» Und dann fängt man einfach an, Sachen von rechts nach links zu tragen.

Und dieses Diffuse, Unexakte, Ungenaue, Zerfranste schätzt du? «Ungenau» würde ich nicht sagen.

Gut. Dann nehmen wir «ungenau» heraus. Warum findest du das wichtig?

Weil man auf der Bühne genau weiss, wo man sich befindet. Da gibt es keine Ungenauigkeiten im Bewusstsein.

Das ist schon klar. Aber in der Wirkung wird Diffusion erzeugt.

Ja.

Warum findest du das wichtig? Das steht gegen die Aufklärung, das steht gegen die Lesbarkeit einer Arbeit.

Ich denke Diffusion nicht absolut. Es ist nur ein Element am Abend, um durchzuatmen und sich auch zu langweilen. Um dann mit etwas mitzugehen, das aus dem Nichts kommt. Es kann nur etwas aus dem Nichts kommen, wenn man tatsächlich nicht weiss, was als Nächstes passieren könnte. Dann ist die Kraft am grössten. Das ist ein einfaches musikalisches Prinzip, das Castorf betreibt.

Wieso nennst du das musikalisch? Musikalisch ist ja feinstofflich. Hier aber ist eine Stofflichkeit, die man nicht so klar benennen kann. Sie rührt in uns an etwas, das man vielleicht «Empfindung», «Intuition» oder «Atmung» nennen könnte.

Man muss etwas dazwischen kleistern, zwischen die Arie, damit sie richtig wirkt. Zumindest beim frühen Castorf war es auch das Arienprinzip. Die Arie kann sich nur aus einer Fläche oder aus etwas Allgemeinerem, Breiterem nach oben schrauben. Man braucht den Kontrast.

Verstehe. Und danach warst du bei Schlingensief. Was hast du da angetroffen? Es hat dich sehr interessiert, was er fabrizierte, herstellte, hinstellte, eröffnete. Was war es? Wozu wurdest du eingeladen oder aufgefordert?

Kennengelernt habe ich ihn bei Rocky Dutschke '68. Da kam man auf die Proben und konnte tun und lassen, was man wollte. Man konnte bestimmte Dinge nachspielen. Aber das Grundprinzip war, dass man sich ungeheuer gefreut hat an dem anderen. Darüber, was der für einen Quatsch fabrizierte. So hat es angefangen. Das Entscheidende von allen Prinzipien war eigentlich, etwas nachzuspielen, um es zu begreifen. Zum Beispiel diese Rudi Dutschke-Figur und 1968. Unsere Ikonen, unsere Jugend durchzuspielen, um sie zu begreifen. «Wir machen jetzt eine Demo an der Volksbühne, um auch diesen

Raum aufzureissen.» Wir haben erst einmal die Stühle herausgenommen. So zogen wir diesen 1968er-Gedanken sinnlich in den Raum hinein.

Das Sit in?

Das Sit in, das Aufteilen der Leute: «Ihr marschier jetzt alle hier rüber!» Man konnte sich bewegen. Man war nicht nur dieser Stuhlbesitzer, der Abonnent. «Das ist meine Bildung, das ist mein Raum!» All das wurde ein bisschen aufgelöst. Eigentlich ging es Christoph aber immer ums Nachspielen. Um sich möglichst viel Wirklichkeit reinzuholen und sich damit zu vermischen.

Aber wie wird nachgespielt? Das ist ja ein ganz spezielles Verfahren. Wie nimmt man eine Wirklichkeit und verarbeitet sie im Nachspielen?

Zum Beispiel beginnt Rocky Dutschke so, dass man die Erschiesung, dieses Attentat auf Dutschke nachspielt. Man weiss davon. Das Fahrrad lag schräg auf dem Bordstein und Sophie Rois rief immer: «Ich will zum Frisör. Ich will zum Frisör.» Dann kam ein Demozug und es wurde gerufen: «Hier liegt er. Da ist Rudi Dutschke. Da sieht man noch das Fahrrad, wie es rollt.» Man sah, wie die Geschichte entstanden war und wie sich die Geschichte erzählte. Das wurde nachgespielt. Und Sophie Rois kam mit ihren Haaren: «Ich muss zum Frisör, ich muss zum Frisör.» Das war also eine Vermischung der Ebenen. Als Zuschauer wurde man aufgefordert, seine eigene Geschichte und sein eigenes Bild zu machen.

Bei Christoph hatte das immer einen filmischen Aspekt. Es endete gross auf der Leinwand, als Hanns Martin Schleyer zu sehen war. Sophie Rois stand unten und sagte: «Das sind die Bilder. Das sind die Bilder. Sowas können wir nicht mehr produzieren. Das sind die Bilder. Das sind die Bilder.» Das war ein ungeheuer pathetischer Moment. Oder Achim von Paczenski, der leider verstorben ist. Er spielte Heiner Müller, nachdem Christoph Schlingensiefel ihn interviewt hatte. Der sagte: «Heiner Müller. Ihr letztes Buch Schwarze Hand blutet nicht mehr spielt ja in einer Pizzeria. Was hat das zu bedeuten?» Achim von Paczenski: «Ja. Weiss nicht.» Oder so. Ganz kurz und knapp. Es gab keinen grösseren Heiner Müller-Darsteller als Achim von Paczenski in seiner Stummheit. Es war zum Beispiel auch ein Teil der Wirklichkeit von Schlingensiefels Inszenierungen, dass behinderte Menschen irgendwo rauchend vor dem Aschenbecher sassen, ins Licht kamen

und sich entwickelt haben. Die haben sich wirklich entwickelt. Das ist eine Wahrheit.

Gut. Gehen wir jetzt einen Schritt weiter. Das war ja alles an der Volksbühne, also mit Castorf, Schlingensiefel, Kresnik. Dann kam René Pollesch. Das ist ja wieder eine ganz andere Sprache. Das ist ein ganz anderes Verfahren, Theater herzustellen. Auch für einen Schauspieler ist es eine andere Aufgabe und eine andere Wirkungsmechanik, die man dann betreiben muss. Kannst du beschreiben, was das ist, das Format Pollesch? Von dir aus gesehen als Spieler?

Ein grosser Unterschied zu Schlingensiefel ist der Versuch der Nichtabgrenzung. In seinen frühen Stücken wie Heidi Hoh oder Stadt als Beute begann er zum Beispiel einen Gedanken zu denken. Und auf der Bühne dachte man ihn als Kollege mit. Wenn der eine zu Ende gedacht hatte, sagte man: «Ja, genau. Und das und das und das. Und das auch noch und das auch noch.» Und dann sagt der andere: «Ja, genau.» Dass man sozusagen hineingeht in den Gedanken des anderen und ihn bestärkt, weiterführt und auffächert usw.. Und zwar nicht in der Abgrenzung: «Ich mache es noch toller als der andere.» Sondern nur in der weiteren Auffächerung, in der Leidenschaft, sich über den Gedanken zu orientieren. Er entwickelte seine Stücke nur aus der Gedanklichkeit, aus dem, was er sagen wollte, und natürlich aus Themen. Damals bei Stadt als Beute ging es um das Thema Stadtentwicklung und in Magie der Verzweiflung ging es um Videoproduktion in Nigeria. Ausserdem um bestimmte Bücher und ihre Theorien. Gegen Ende waren die Proben etwas raumgreifender geworden, aber am Anfang fanden die Proben nur am Tisch statt. Man installierte irgendwas, wo man sass und wo man rüberging. Aber letztlich war es immer gleichgültig, ob man nur sass oder stand. Es gab nur das Verfahren, etwas theatralisch zu vermitteln. Und zur Entspannung dazwischen diese Clips. Also diese Cliptechnik, dass man einfach zwischendurch einen Song abspielte und irgendwas tat, was einem den grössten Spass machte und einen erleichterte und dann erholte, um dann wieder in das Gedankliche einzusteigen.

Aber es ist ja nicht nur das Gedankliche, sondern auch die Emotion. Es ist bei ihm eigentlich immer eine Art übersteuertes, hochengagiertes Wesen, das da spricht. Es ist auch immer eine Verzweiflung, etwas Manisches. Das heisst, da ist immer ein Mangel. Man will etwas anpeilen, ansteuern, erobern. Etwas, was aber noch nicht da ist. Das

ist die Beschleunigungsbasis bei Pollesch. Wie kommen denn Gefühle oder Affekte hinzu? Kommen die über den Gedanken? Oder ist da nochmals ein Sonderstromkreis?

Nein. Das kommt über den Gedanken. Man ist selber kein Philosoph, der das in Eigenkompetenz in seinem Hirn ablaufen lässt. Sondern man muss als Laie, als Lehrling versuchen, in die Gedanken anderer hineinzukommen. Man begreift aber genauso wie der Philosoph, dass es etwas ganz Wichtiges und Existentielles ist. Deswegen hat man auch das Recht, zu versuchen, die Gedanken zu begreifen und zu vermitteln. Am Anfang ist es formaler instrumentiert mit Schreien, mit «Scheisse»-Sagen oder mit dem Lautwerden. Das fällt aber weg mit der wachsenden Souveränität des Schauspielers, indem er nur noch versucht, aus der Radikalität Gedanken zu entwickeln. Wobei man natürlich andere Dinge zu Hilfe nimmt wie Boulevard und solche Techniken. Das Ganze ist für mich ambivalent. Die Frage stellt sich für mich: Kann man am Theater das Drama tatsächlich nur aus dem Gedanken entwickeln?

Ist das die Fragestellung oder ist es die These?

Das ist die Fragestellung. Was bei Schlingensiefel und bei mir immer wichtig war: Du überprüfst nicht den Raum, sondern der Raum überprüft dich. Das heisst, du musst wissen, wo du dich befindest. Du musst wissen, dass du in einem Theaterraum bist, wo vieles schon gedacht wurde, wo vieles getan wurde, wo ganz viele Mechaniken und Systeme daran arbeiten, dass du endlich die Bananenschale rausholst.

Also du hast gesagt, der Raum...

...überprüft dich und nicht du den Raum. Du musst nicht denken, dass du irgendwo hinkommst und sagen kannst: «Jetzt mache ich eine ganz tolle Inszenierung.» Sondern du hast dich zu dem zu verhalten, was der Raum bereits als Geist und als Energie gespeichert hat.

Ist das eine Art Geisterlehre, die du jetzt ausbreitest?

Oder energetische Lehre kann man es auch nennen, ja.

Das würde heissen, unterschiedliche Orte haben unterschiedliche Geister oder unterschiedliche Intensitäten oder Geschichten oder Energien. Oder?

Ja.

Du hast mindestens zehn Jahre an der Volksbühne Ost gearbeitet, oder?

Ja.

Und dort sind selbstverständlich gut lesbar andere Geister tätig als hier, wo wir uns jetzt befinden, am Schauspielhaus Zürich.

Ja.

Was sind es denn für Geister, die du dort an der Volksbühne antriffst? Die den Raum ausmachen oder die den Raum besetzt halten?

Das fängt bei der Entstehung der Volksbühne an. Das heisst, ein Arbeiterverein hat dieses Theater erspart und dann gebaut. Es hatte schon von vornherein einen ganz anderen Gestus als das bürgerliche Theater von Max Reinhardt oder das dokumentarische Theater von Erwin Piscator in den 1920er-Jahren, das war einer der grossen ästhetischen Urväter. Bis kurz vor die Premiere hat er probiert, multimedial gearbeitet mit Filmeinspielung und Sounds und so weiter.

Ist Castorf also eine Reinkarnation von Piscator?

Ja. Das ist natürlich eine lange Kette, die in diesem Haus steckt. Das spürt man. Und gleichzeitig wirkt dieser Raum von der Architektur her depressiv. Er ist so gross und hat einen depressiven dunklen Sound, auf den man sich einerseits setzen kann, aber den man auch erstmal überwinden muss. Die Drehbühne ist so gebaut, dass man ein komplettes Bühnenbild von der Seitenbühne in den Raum drehen könnte, wenn man wollte. Und der Marmor des Führerbunkers liegt oben im Sternfoyer. Er ist von den Russen herausgerissen und da eingebaut worden. Es gibt Dinge, die sind da passiert und die sind wahr, auf die hat man sich zu beziehen. Man kann nicht mit einer Konditor-Inszenierung an der Volksbühne antreten. Die kann man am Thalia Theater machen.

Du hast den Titel unseres Dialoges vorgeschlagen.

«Die echte Träne ist wieder in Mode.»

Gut. Das ist eine grosse Polemik gegen eine gewisse Art von Theater. Es geht hier vor allem um einen grosse Regisseur, der, obwohl er tot ist, Konjunktur hat: Jürgen Gosch. Was verstehst du unter diesem Titel?

Was greift der Titel an?

Ein Theater, das ein vermeintliches Leben vorspielt. Es geht um Leute, die ihre Fähigkeiten abrufen und so tun, als ob sie das spontan in diesem Moment erleben würden. Um bis zur Ikone der Rührung, bis zur Träne zu kommen und sie dann wirklich zu verdrücken und alle zu berühren. «Rührung» und «Toleranz» sind zwei Begriffe, die Pollesch immer wieder problematisiert oder als Machtinstrument reflektiert hat. Was steckt also hinter Toleranz zum Beispiel? Toleranz heisst Abgrenzung. Das heisst: Ich bin an einem Punkt, wo ich einen anderen vielleicht heranlasse oder hereinlasse, aber es obliegt mir, ob ich das tue oder nicht. Man verdrängt und macht damit das System unsichtbar, das hinter diesem Begriff steckt.

Und wäre die Rührung auch eine Art von Falschspielerei? Oder ein Vorgeben von etwas, was gar nicht ist? Es ist ja immer Spiel. Es ist ja nicht Sein, sondern immer Zeichentheater.

Und es ist eben anti-aufklärerisch, wenn man sich einem Gefühl hingibt, das angeblich auf der Bühne stattfindet. Was aber wirklich stattfindet, was da passiert, wird übersehen. Alles wird auf die gemeinsame Rührung und das gemeinsame Leben reduziert. Mich interessiert aber, das sichtbar zu machen, was da wirklich passiert.

Du hast auch in Rührstücken mitgespielt. Du hast zweimal in Tennessee Williams' Endstation Sehnsucht, also Endstation Amerika gespielt. Und Trauer muss Elektra tragen. Wie geht ihr mit den sogenannten amerikanischen Sentimentalitäten oder mit den amerikanischen Gefühls- und Affektverhältnissen um? Mit diesen Wirklichkeiten? Wenn du dir den Film Endstation Sehnsucht anschaust, ist er ein sehr rührender Film, insofern als man die Tragödie von vier Subjekten sehr beglaubigt erleben kann. Dagegen ist eure Inszenierung ein bisschen anders, nicht?

Film ist eine völlig andere Maschine. Film ist eine Suggestion, die sagt, «das ist Wirklichkeit», auch wenn ich die Schauspieler noch immer sehe. Grundsätzlich geht es auf der Bühne immer um Abstraktion. Das fängt mit dem Bühnenbild an, so dass man die Geschichte von Kowalski als polnischem Auswanderer ernst nimmt und sie mit eigenen Erfahrungen verbindet. Natürlich verbindet Castorf das mit einer Sicht auf Kleinbürgerlichkeit. Was passiert also im Plattenbau Frankfurt, wo jeder jeden fickt und keiner weiss, wo die Kinder herkommen und die auch mal entsorgt werden? Das ist eine Art von

Gewalttätigkeit, die man aber nicht zu denunzieren versucht. Diese Art von Terror, die Castorf damals als Regisseur auslebte, ist bei ihm immer schwer zu verstehen. Diese Art, die Leute irgendwo hinzutreiben. Er hat es als wirkliches Gefühl empfunden, wenn sich jemand den Hals wund schrie, weil er nicht weiter kann.

Das Grossartige bei ihm ist ja, dass es immer eine Eskalation gibt. Es gibt immer eine Entfesselung von Affekten. Die ist immer begründet. Ich verstehe immer, warum jemand nicht mehr kann, warum jemand total am Abgrund ist, warum jemand verzweifelt ist oder um sich schlägt. Insofern ist er eigentlich noch immer ein situativer Regisseur.

Absolut, ja. Es ist die Erfindung. Sie war immer auf die Situation und auf den Stoff bezogen. Er hatte ja auch eine Phase wie bei Caligula. Da hat er versucht, sich woanders reinzuführen. Er ist aber zu Dostojewski zurückgekehrt, also zur Geschichte. Er geht den Geschichten wahnsinnig ordentlich nach.

Also gibt es bei Castorf keine Tränen mehr, dafür aber sehr viel Schweiss?

Mehr Sport. Das ist eine alte Devise. Sie stimmt nach wie vor. Also der Körper ist erstmal einer der wenigen Orte, wo es keine Lügen gibt. Ist der Körper auf der Bühne, ist er erstmal wahr. Das ist ja das, was mich bei anderen Theatern wahnsinnig macht. Da sehe ich Leute, die ihren Körper verstecken wollen. Sie spielen einen Politiker oder Antigone und tun so, als wären der Knopf an ihrem Anzug oder irgendeine Körperhaltung wahnsinnig wichtig. Damit versuchen sie immer, ihre Biografie, die ja ihr Körper ist, zu verschleiern. Ich sehe aber immer ihre Biografie. Zum Beispiel ein Schulterleiden. Oder der Bauch wird ein bisschen eingezogen. Die Frauen sollen immer noch – auch wenn sie 50 Jahre alt sind – geil oder sexy sein. Ihre Biografie oder was ihnen alles widerfahren ist, soll man aber nicht sehen. Ich sehe aber die ganze Zeit nur sie. Dieses repräsentative Getue macht mich wahnsinnig. Es wird an die Texte delegiert. «Im Text ist schon alles drin. Den muss man nur sagen.» Das ist eines der grössten Missverständnisse, die ich kenne.

Glaubst du an Präsenz? Nur an Präsenz und nicht an Repräsentation?

An Arbeit. An gedankliche Arbeit. Also an Aufklärung.

Aber es gibt Theater wie zum Beispiel Onkel Wanja von Jürgen Gosch. Dort entsteht Rührung.

Es geht ja nicht um das Weinen an sich, sondern darum, wie ich weine. Was also soll das Weinen bezwecken und wie wird geweint?

Bei Castorf wird auch geweint. Das Weinen bei Castorf ist aber immer eine Demonstration. Es hat etwas Ostentatives. Das Weinen wird quasi als Aufforderung an andere Figuren eingesetzt.

So ist der Mensch. Das andere ist nicht der Mensch. Das Andere ist unmenschlich.

Welches Andere?

Zu sagen: «Empfinde im Moment die Trauer und die Träne.» Ich würde behaupten, es gibt im Leben der Menschen wenige Momente, wo etwas wirklich Überwältigendes passiert. Das Leben der Menschen ist immer ambivalent und mit anderen Sachen durchschossen. Mit einer Absicht. Mit etwas, was man sich erzählen soll, was man selber sein soll. Man erzählt sich seine eigene Geschichte immer wieder und erfindet sich dabei. Ich würde sagen, der grösste Teil unseres Lebens besteht in Demonstration. Selbstdemonstration oder gegenseitige Demonstration. Ich finde das tragisch. Wenn man versucht, diese Zustände zu bearbeiten, dann hat das Theater für mich etwas Tröstendes.

Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb' ich ihm eine Zwiebel.

Die Arbeit des Schauspielers an der Form

von Heiner Goebbels

Es gibt einen Augenblick in der Musiktheaterarbeit Eraritjaritjaka, in dem wir den französischen Schauspieler André Wilms eine Zeile aus den Aufzeichnungen Canettis sagen hören, und wir sind tief bewegt, weil sich der Schauspieler dabei zu ersterbender Musik eines Streichquartetts eine Träne aus den Augen wischt: «So sprechen, als wäre es der letzte Satz, der einem erlaubt wäre.»¹ Wir sind bewegt, obwohl er den Satz nicht mit viel Innerlichkeit hervorbringt – denn gleichzeitig ist er damit beschäftigt, ein Rührei vorzubereiten: Er würzt die bereits schaumig geschlagenen Eier mit Pfeffer und Salz, schneidet mit der Schere etwas Schnittlauch in die Glasschüssel, lässt in der Pfanne die Butter schmelzen und schält nun eine Zwiebel. Ist sie es, die ihm die Tränen in die Augen treibt? Ist es das Rührei, das uns rührt?

Aber mit der Zwiebel ist es längst nicht getan: Es ist der Rhythmus des Streichquartetts, in dem der Schauspieler die Zwiebel klein schneidet; alle Bewegungen und Vorgänge und Texte dieser ca. 35 Minuten langen Sequenz sind durch die Musik definiert (wie auch alle Kameraeinstellungen, die diese Bilder live einfangen und auf die Bühnenrückwand projizieren). Wann er die Ärmel der Strickjacke hochstreift, wie er den Brieföffner zur Musik ansetzt, die Eier aufschlägt, die Zeitung liest, die Socken sortiert etc. – all das folgt, Takt für Takt, genau der Partitur des Streichquartetts von Maurice Ravel, das gleichzeitig auf der Bühne gespielt wird.



Ich umstelle den Schauspieler mit rein äusserlichen Aufgaben, die aber im Kontext der Inszenierung, als Zusammenspiel der Texte mit der Musik, dem Raum, dem Licht und dem Spiel nicht äusserlich bleiben, sondern alle Sinne des Zuschauers erreichen – man riecht auch das Rührei – zum Nachdenken anregen und sehr wohl berühren können. Die vielbeschworene ›Innerlichkeit‹ findet sehr wohl statt, aber da, wo sie hingehört – im Publikum.

Ich möchte beschreiben, wie sich in meinen Arbeiten das Drama verlagert von der Repräsentation eines dramatischen Konflikts, der auf der Bühne gespielt wird (als in der Regel psychologisch ausgetragene Konfrontation von Protagonisten), zu einem Drama der Wahrnehmung, das sich für den Zuschauer ereignet: aus dem, was man sieht und hört, was im Zuschauen ausgelöst und erfahren wird, was man aus dem Gesehenen und Gehörten macht.

Die erste Frage des Schauspielers, der mit mir arbeitet, ist demnach nicht, «Woher komme ich?» oder «Wer bin ich?», sondern: «Was muss sich auf der Bühne ereignen, damit die Fragen, die man an einen Text, an ein Stück, an eine Arbeit hat, auch dort, wo sie mit Interesse aufgenommen und vielleicht beantwortet werden können – nämlich bei den Zuschauern – auch ankommen?»

Das ist keine Degradierung des Schauspielers, ganz im Gegenteil. Es bedeutet, ihn zum Komplizen, zum Koregisseur zu machen, von dem man denselben Überblick über die zu verarbeitenden Mittel auf der Bühne (von denen er eines ist) erwarten kann, wie vom Regisseur.

Ich stelle die höchsten Anforderungen an Schauspieler und kann auch – nicht ohne Stolz – sagen, dass ich das Glück hatte und immer noch habe, mit einigen der hervorragendsten der Zunft gearbeitet zu haben oder immer noch arbeiten zu dürfen. Und ich gehe grundsätzlich davon aus, dass ein Schauspieler sehr wohl über grosse Virtuosität verfügt und damit zu spielen weiss, aber dabei nicht notwendigerweise etwas vorzugeben hat oder ›sich verstellen‹, d. h. in eine dramatische Figur verwandeln muss. Und dass dies im Kontext meiner Arrangements nicht vonnöten ist – kurz: dass wir nicht einmal darüber sprechen. Wir sprechen nicht über Figuren, sondern über Aufgaben.

Skepsis und Misstrauen in die Repräsentation begleiten mich grundsätzlich. Skepsis nicht nur gegen Schauspieler, sondern grundsätzlich gegen das Theater: gegen ein Bühnenbild, das illustriert, gegen ein lediglich funktionales Licht, gegen kommentierende Kostüme und gegen Texte, die vor allem Mitteilungen machen wollen und kei-

ne eigene künstlerische Realität behaupten.

Mein Misstrauen gegenüber der Repräsentationsfähigkeit des Schauspielers ist also weder persönlich gemeint noch gegen den Berufsstand gerichtet: im Gegenteil, ich glaube einfach, der Schauspieler kann weit mehr. Nur steht er – der uns Zuschauern und damit dem ›richtigen Leben‹ so ähnlich scheint – am ehesten im Verdacht eines ›Als ob‹, denn für ihn mag es besonders schwierig sein, dem Spiel eine ›eigene künstlerische Realität‹ zu verleihen, die nicht nur eine Kopie einer anderen Realität ist. Eine Hauswand auf der Bühne kann riesengross sein oder winzig klein – und damit Abstraktes evozieren. Ein Schauspieler ist zunächst immer einer von uns, ein Mensch.

Szenische Formen – chorisch rhythmische Texte wie bei Einar Schleef oder entschleunigte, stilisierte Körper und ihre Trennung von der Sprache wie bei Robert Wilson – helfen ihm (und den Zuschauern), dabei das Stanislawskische ›Als ob‹ gar nicht erst aufkommen zu lassen. Oder eben Aufgaben. Das kann – in der Tradition der choreografischen und performativen Experimente der 1960er Jahre bis heute, von Yvonne Rainer bis Mathilde Monnier – als ›task performance‹ oder ›score‹ bezeichnet werden: Wenn ich möchte, dass der Schauspieler verzweifelt ist, gebe ich ihm viel zu tun. Wenn ich möchte, dass er seine Erschöpfung zeigt, gebe ich ihm – wie in der Musiktheaterarbeit Max Black – nach einem atemberaubenden Marathon einen Stuhl.²

Aber formuliert nicht jeder Regisseur Aufgaben? Er beschreibt bei den Proben die Emotion der Figur während der Szene und nennt das ›Subtext‹. Die Idee ist charmant, setzt aber voraus, dass man den Subtext kennt. Und dass es entweder nur einen gibt oder man davon ausgeht, dass der Subtext, den der Regisseur als solchen definiert, der allein selig machende ist. Das Problem ist nur: d e n Subtext gibt es nicht. Jeder gute literarische Text hat viele Bedeutungsschichten, Sinn-Ebenen, Lesarten. Und sie werden leicht vom Subtext verdeckt, zugeschüttet, eingeschnürt, indem quasi eine einzige Interpretation, ein ›privates Gefühl‹ zur dominanten Verständigungsebene gemacht wird – statt sie zu öffnen und aufzuschliessen für die vielen Augen und Ohren und Köpfe des Publikums, die schlauer sind als ein kleines Regieteam.

Der Aberglaube einer Regie, das ›Verstehen‹ eines Textes lasse sich damit sicherstellen und eins zu eins auf die Bühne bringen und plausibel nachvollziehen, ist fahrlässig. Im Gegenteil: Das Ausstellen von ›Plausibilität‹ und ›verstanden zu haben‹ durch einen souverän

wirkenden Schauspieler, der den Text beherrscht (statt unter ihm, hinter ihm zu stehen und ihn nur «anzubieten»), kann sogar unsere Erfahrung eines Textes schmälern. Die Folge sind Inszenierungen, bei denen schon in der ersten Szene klar ist, wie das Stück nach drei Stunden ausgehen wird ... «Verstehen» wird meist verwechselt mit einer Reduktion auf das bereits Bekannte. Klischierte Bilder und Gesten illustrieren den Gedanken und am Ende sagt das Publikum, es habe das Stück (oder die Interpretation) «verstanden». Aber ist das nicht das Gegenteil von künstlerischer Erfahrung, die doch immer auch die Erfahrung des Fremden, Unbekannten meint? Ich möchte mit «Verständnis» eher auf die vielstimmige Offenheit von Sprache anspielen, die einen Text nicht festzurrt.

Verstehen muss immer individuell realisiert werden, es kann sich nur in Kopf und Körper des Zuschauers ereignen. Und man kann es nicht «vormachen». Man kann es umstellen und Techniken bereitstellen, die es möglich machen. Dafür benutze ich persönlich im Übrigen weniger den Begriff der «task» oder des «score», sondern den des «Widerstands» und der «Form». Was nicht ausschliesst, dass auch der Schauspieler die Arbeit an Widerständen und mit formalen Konfrontationen als produktive Herausforderung geniessen kann.

Auf der Probephöhne des Giessener Instituts hörte ich einmal durch die offene Tür einen Lehrbeauftragten zu den Studierenden sagen: «Man darf einem Schauspieler nie sagen: lauter oder leiser, langsamer oder schneller, sondern muss das immer über die Figur, die Psychologie begründen.» Ich habe darauf die Tür zur Probephöhne sofort wieder geschlossen, weil ich nämlich genau so arbeite: nach rein musikalischen, akustischen, formalen Kriterien. Ich habe mich auch immer geweigert, die frappierende Technik von Ruth Berghaus anzuwenden, die darin bestand, einerseits formal und ästhetisch zu denken, dies aber in Sekundenschnelle für den Schauspieler überzeugend in Psychologie zu übersetzen. Wenn ich ihr z. B. bei unserer Zusammenarbeit an Dantons Tod aus musikalischen Gründen geraten habe, eine Passage langsamer sprechen zu lassen, dolmetschte sie diesen Vorschlag quasi simultan für den Schauspieler mit Hinweis auf die Figur: «Mensch, denk doch mal darüber nach, was der Robespierre gerade durchgemacht hat!» – nicht ohne mir dabei mit dem anderen Auge verschwörerisch zuzublinzeln.

Der Rhythmus zum Beispiel ist ein solcher möglicher Widerstand: D. h. die Komposition einer Form für Text oder Bewegung, die den Schauspieler und seine Sprache quasi als Instrumentalist in

den Zustand versetzt, der dem Hörenden beim Aufschliessen der Texte hilft. Denn auch unsere Wahrnehmung operiert in Rhythmen, in Seh-Rhythmen ebenso wie in der körperlich rhythmischen Erfahrung des Hörens von Sprache, Musik, Klang, Geräusch. Dabei kann das Aufschliessen der Texte durchaus im Wortsinn gemeint sein: als akustisch hörbare Instrumentierung der Interpunktion, zum Beispiel. Die Syntax zu hören, d. h. wo das Komma sitzt oder das Zeilenende die Semantik bricht, kann der entscheidende Impuls sein, einen Satz jenseits eingefahrener Bedeutungsebenen neu zu verstehen.

Die Blockierung eines offenen «Verständnisses» findet genau dadurch statt, dass der Regiebegriff vom «Subtext» und der «Emotion» quasi stellvertretend für das Publikum an das Innerste heran will und damit (für den Zuschauer) das eigentliche emotionale Zentrum (mit dem Schauspieler) besetzt. D. h. das Wichtigste dabei ist, den Grund des Spiels nicht aus der Innerlichkeit zu holen, sondern aus der Realität dessen, was der Schauspieler tatsächlich auf der Bühne tut. Es geht also darum, nicht die Selbstbezüglichkeit, das Sich-in-der-Rolle-Wohlfühlen, In-ihr-Aufgehen, die Textsicherheit und Souveränität des Schauspielens ins Zentrum zu stellen. Wir brauchen diese Widerstände, wenn Theater nicht zu den Medien gehören soll, die «alle Beziehungen zwischen den Menschen als spontan, improvisatorisch, unmittelbar menschlich erscheinen lassen»³ – wie Adorno/Eisler es einmal über schlechte Filmmusik formuliert haben.

Ich versuche den Schauspielern, Performern, Musikern eine Instanz zur Seite bzw. in den Weg zu stellen, mit der sie sich auseinandersetzen, an der sie sich reiben können, und die den Eindruck dieser improvisatorischen Spontaneität gar nicht aufkommen lässt – Aufgaben eben.

Welche Rolle spielt die Arbeit an äusserlichen Formen in der derzeitigen Schauspielerausbildung? Wird dabei ein Bewusstsein über die ideologischen Komponenten des Handwerks vermittelt – als institutionalisierte Ästhetik einer theatralen Konvention, die gut hundert Jahre alt ist? Der Verdacht drängt sich auf, dass das nahezu ausschliessliche Reden über «Stoffe» und «Inhalte» und die Vermeidung formaler Studien uns doch nur nahelegen wollen, die darstellerischen Konventionen als «natürlich» zu begreifen und sie nicht zu hinterfragen; ein quasi organisches Spiel zu verabsolutieren, um uns unreflektiert der Wirkung dieser quasi «natürlichen» Formen auszuliefern.

Wie die Arbeit an der Form zu heftigen Konflikten führen kann, beschreibt der norwegische Regisseur und Theaterwissenschaftler

Tore Vagn Lid aus eigener Erfahrung bei Musiktheaterarbeiten mit Schauspielern: «Stanislawskis Programm des psychologischen Realismus rückt den Schauspieler ins Zentrum des Theaters, nicht als äusserer Realismus, sondern eben in des Schauspielers innerer Vorstellung von der einheitlichen, realistischen und glaubwürdigen Situation. In der Arbeit des Schauspielers, bei Stanislawski gleichbedeutend mit der Verinnerlichung des dramatischen Textes, wird also der Kernbegriff der Motivation an die Definition und Klärung einer organischen Situation geknüpft [...] Wenn die Bausteine der Theaterarbeit klar definierte (analysierte) Situationen, unterteilt in eine organische Kette von Handlungen und Reaktionen, sind, und diese wiederum auf dem individuellen und relationalen Verständnis und der Auffassung des Schauspielers von Rhythmus und Struktur beruhen, werden mit Notwendigkeit Prämissen für die übrigen dramaturgischen und musikdramaturgischen Parameter des Theaterraums gesetzt.»⁴

So liegt zum Beispiel im Aufhalten dessen, was vom Schauspieler als eine organisch prozesshafte Situation aufgefasst wird, um so Raum für einen musikalischen Kommentar zu schaffen, der Keim zu einem Konflikt. Ein Konflikt mit der Identifikation, der «Einheit» zwischen Schauspieler und Rolle.

Das alles verstärkt diese identifikationsleitende Schwerkraft («die Arbeit des Schauspielers an sich selbst/die Arbeit des Schauspielers an der Rolle»), verstärkt ein subjektives und expressives Verhalten zum Szenischen und zum musikalischen Material.»⁵

Es geht also um eine Vermeidung dieser vorgeblich organischen Plausibilität, um eine Spannung und Aufspaltung zwischen Ausübendem und Material. Gerade in der szenischen Arbeit mit Musikern kann man beobachten, wie konstruktiv ihr instrumentelles Verhältnis zum eigenen Körper sein kann. Trotz geringer Probenzeiten und hochkomplexer szenischer Aufgaben war es mir zum Beispiel möglich, mit den Musikern des Ensemble Modern innerhalb weniger Wochen eine Oper zu inszenieren (Landschaft mit entfernten Verwandten), in deren Verlauf die Musiker nicht nur virtuos ihre Instrumente gespielt haben, sondern auch singen, tanzen, sprechen und nebenbei noch ca. 300 Kostüme wechseln konnten. Stimmt der Eindruck, beim Schauspieler müsse im Gegensatz zum Musiker immer alles durch den Körper und das Körpergedächtnis? Wird ein derart instrumentelles Verhältnis in der Schauspielerausbildung vielleicht blockiert?

Die Arbeit an der Form ist keine Reduktion der Fähigkeiten eines Schauspielers; man muss als Schauspieler trotzdem bzw. gerade be-

sonders gut sein. Und in die Auseinandersetzung mit den Aufgaben gehen spielerische Potentiale ein, die nicht aus dem Abgrund der Psyche motiviert sind, sondern eben ihre Kraft aus dem Widerstand gegen die Aufgaben beziehen. Es geht um ein doppeltes Drama der Elemente: für den Schauspieler (mit bzw. gegen die anderen Theatermittel) wie für den Zuschauer (als Drama der Sinne, der Wahrnehmung). Hier fliesst die von André Eiermann explizierte These ein, dass künstlerische Erfahrung in der Aufführung nicht ausschliesslich einer direkten Begegnung, Spiegelung, Identifikation entspringen muss, sondern ebenso als trianguläre, indirekte, nicht unmittelbare Beziehung mit einem medialisierten Dritten zu denken ist.⁶ Für den Schauspieler wie für den Zuschauer bedeutet das: keine Einfühlung in das Spiegelbild, sondern die Bereitschaft, Interesse für das Unbekannte aufzubringen, es anzuerkennen und sich mit dem auseinanderzusetzen, was uns möglicherweise fremd bleibt.⁷

- 1 Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942 – 1972*, Frankfurt/M. 1976, S. 222.
- 2 Vgl. Gerald Siegmund, *Die Aufgabe des Schauspielers – Task Performance als Choreographie*, in: Wolfgang Sandner (Hg.), *Komposition als Inszenierung*, Berlin 2002, S. 127 – 131.
- 3 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Hamburg 1996 (München 1969), S. 41.
- 4 Vgl. Tore Vagn Lid, «Gegenseitige Verfremdungen» – Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik, 2010.
- 5 Vgl. André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009.
- 6 Vgl. ebenda.
- 7 Der Text wurde für die Tagung «Wirkungsmaschine Schauspieler» am IPF der Zürcher Hochschule der Künste hergestellt und ist erschienen in: Bernd Stegemann, *Lektionen 3: Schauspielern Theorie, Theater der Zeit Berlin 2010*.

«Ich bin ein Betrüger»

Von Menschendarstellern,
Monsterdarstellern und Möbeldarstellern

Von Herbert Fritsch

Ofit kommt es im Theater vor, dass der Schauspieler den Raum als Widerstand erlebt. Beispielsweise bei Frank Castorfs *Clockwork Orange* war die Bühne voll mit Blut, das Blut lief literweise runter, und es war so «schön», dass man darauf ausrutschen konnte, auf die Fresse fallen konnte – für die Zuschauer. Für uns Schauspieler war das eine Herausforderung. Es gibt ja Schauspieler, die in einer solchen Situation denken, nein, das kann ich nicht machen, sonst verletze ich mich! Die permanente Selbstbeobachtung des Schauspielers erhält dann etwas Hypochondrisches. Wenn ich einen Schauspieler in Knieschonern sehe, dann weiss ich genau, der wird sich verletzen! Ich bewundere solche Schauspieler wie Alexander Scheer, der springt mit voller Wucht gegen eine Wand, es passiert ihm aber nichts. Er hat etwas Unverletzbares.

Das beste Beispiel hierfür ist die Geschichte von Helmut Lohner und Fritz Kortner. Lohner war ein grosser Bayern-München-Fan. Eines Tages sagte Kortner, der von Fussball überhaupt keine Ahnung hatte: «Ich will mal mitgehen ins Stadion. Es interessiert mich, was du so machst.» Gut, die beiden sassen zusammen auf der Tribüne und verfolgten das Spiel. Kortner fragt: «Wer ist denn der Spieler da mit der Nummer xy?» - Lohner antwortet: «Das ist der Franz Beckenbauer.» - «Der ist begabt», meint Kortner, «er hat ein unglaubliches Raumgefühl.» Und Beckenbauer war bekannt dafür, dass er so gut wie nie verletzt war.



Wenn man das Gefühl hat, dass einen der Bühnengott annimmt, dann kann man mit dem Kopf senkrecht durch die Wand springen.

Wenn ich Regie führe, mache ich auch die Bühnenbilder selbst, weil ich nicht will, dass der Raum den Schauspieler behindert. Ich mag den Raum möglichst leer. Keine Requisiten, keine Bühnenelemente. Damit der leere Raum Widerstand bietet.

Dass da nichts ist auf der Bühne, das fordert das schauspielerische Tun heraus. Das verlangt vom Schauspieler das Eigentliche: Das, was er macht mit seinem Körper. Dass man sich auf den Schauspieler verlässt und er etwas macht mit sich. Die Souveränität des Schauspielers besteht darin, dass der Schauspieler Lust hat, sich selbst Widerstände zu schaffen.

Stanislawski beschreibt eine Unterrichtsstunde: Da sitzen alle jungen Schauspieler in einer Reihe und Stanislawski sagt: «Ich möchte, dass jetzt jeder von euch einzeln über die Bühne geht und alle anderen schauen zu.» Die Schauspieler beginnen zu experimentieren, herumzuhüpfen. Stanislawski meint: «Das will ich nicht. Ziel dieser Übung soll sein, dass ihr irgendwann ganz normal über diese Bühne geht.» Das finde ich nicht gut. Vielmehr sollte man sich überlegen, warum man auf diese oder jene Art und Weise über die Bühne geht. Man sollte die Bühne als anderen Ort begreifen.

Ich habe Theater als grausamen Ort erfahren. Von hinten und von vorne wird geschossen. So habe ich es immer erlebt, auch an der Volksbühne war das so. Das ist ein irrer Sport, sich gegenseitig immer Fussangeln zu legen. Stichwort Ensembletheater. Ich erinnere mich, dass ich vorne an der Rampe stand und einen Monolog gehalten habe und hinter mir die Kollegen murrten: «Herbert, hör' auf! Lass es...ganz beschissen, was du da machst... Merkst du, es lacht keiner? Affe!» Dann will man natürlich erst recht, dass es funktioniert. Das ist ziemlich brutal.

Bei Castorf hab ich mir den Raum immer freigeschaufelt bis nach vorne an die Rampe. Das ist wie beim Fussball: Da vorne ist das Tor. Dort vorne musst du hin spielen.

Als wir die Nibelungen gemacht haben – ich habe den Hagen gespielt –, hat Castorf etwas Böses zu mir gesagt: «Herbert, ich krieg

dich in die Gruppe!» - Ich: «Kriegst du nicht!» Ich hatte mir als Hagen selbst so ein Röckchen gebastelt, dazu trug ich Strumpfhosen und lange Haare. Am Ende wollte der Bühnenbildner, dass wir alle als Rocker auf der Bühne stehen, mit Bluejeans und T-Shirts. Ich weigerte mich und wollte mein Röckchen tragen: «Nö. Ich bin der Hagen und bleib der Hagen.» Am nächsten Morgen lagen in meiner Garderobe schön zusammengefaltet ein Paar Bluejeans mit T-Shirt dazu. Dann habe ich etwas ganz Böses gemacht – die Kostüm- und Bühnenbildner würden mich hassen, wenn sie das wüssten: Ich habe Bluejeans und T-Shirt zusammengeknüllt und bin zum Fenster gegangen, wo ein tiefer Schacht hinunterging, und hab es hinuntergeworfen. Ich zog mein Röckchen wieder an, ging hinaus, fing an zu spielen. Sagt der Bühnenbildner: «Sag mal Herbert, ich hab dir doch da...äh...so ne Bluejeans reingelegt.» - Ich stellte mich blöd: «Hab keine Bluejeans gesehen.» Er geht in die Garderobe und sieht nach. Keine Bluejeans. Am nächsten Tag komme ich wieder in meine Garderobe und wieder liegt da eine Bluejeans mit T-Shirt, ordentlich zusammengefaltet. So hab ich genau dasselbe gemacht: zusammengeknüllt und wieder in den Schacht geworfen. Der Bühnenbildner meinte: «Sag mal Herbert, da war doch jetzt ne Bluejeans!» - Ich: «Keine Bluejeans gesehen.» Und so kam es, dass ich mit meinem Röckchen bis zum Schluss gespielt habe. Castorf hat einmal zu mir gesagt: «Herbert, du bist der Schauspieler, der am meisten Hass ertragen kann.»

Wenn Schauspieler immer den Gestus der Ehrlichkeit haben, drehe ich durch. Das halte ich nicht aus. Ich bin ein Betrüger. Ich betrüge die Leute. Mach denen was vor. Verscheisser sie. Das macht mir Spass. Wenn sie sich darüber amüsieren können finde ich es wunderbar.

Die Souveränität des Schauspielers? Dass die Schauspielkunst als eigenständige Kunst begriffen wird, ist mir ein grosses Anliegen. Schon mit dem Begriff des Schauspielers sind wir in die kulturhistorische Zwickmühle geraten. Das Wort «Schauspieler» beinhaltet so etwas Moralisches. «Actor» oder «Komödiant», das ist etwas anderes. Aber wir kommen von dem Begriff des «Schauspielers» im deutschen Sprachraum nicht weg. «Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielemacher» – da kommen wir nicht raus aus der Sache. Schon der Begriff «Menschendarsteller»...Was ist denn «menschlich»? Ich find es ganz menschlich, wenn

die Leute sich gegenseitig abschlachten. Das ist auch menschlich. Ich wäre vielleicht lieber ein Monsterdarsteller... oder ein Möbeldarsteller, ja? So als Schrank auf die Bühne zu kommen...

Multiperspektivität des Darstellens.

Zum Paradigmenwechsel des Schauspiels

von Hajo Kurzenberger

Die Zürcher Hochschule der Künste hat für ihre «Infotage 09 Bachelor und Master of Arts» mit einem Plakat geworben, das auch für diese Tagung mit dem Titel «Wirkungsmaschine Schauspieler» getaucht hätte. Zu sehen ist auf ihm ein Maschinenmensch der besonderen theatralen Art: Weitgehend nackt hat er ein Reglerimplantat in der Brust, vier Reglerschienen, vier An- und Ausschaltknöpfe zwischen den beiden Brustwarzen. Das spärliche Outfit, Schwimmerkappe, Chlorschutzbrille und Badehose, weisen ihn als sportives Wesen aus. Die expressive Funktion, geöffneter Mund und Lautstärke des Sprechens, wird von ihm eigenhändig mit links geregelt. Erfinder und Visualisierer dieses Schauspielerbildes sind zwei Absolventen der ZHdK, Markus Roos und Roland Hausheer. Ihr Blick auf das Theater ist klar und ambig zugleich: Sie definieren den theatralen Triathleten der Gegenwart multifunktional. Und sie lassen seinen Anblick schwanken zwischen einer um Hilfe rufenden Kreatur und einem sportiven Körperversprechen.



Schauspielerische Darstellung sei eine Funktion, wenngleich eine variable und vielfältig verwendbare, behauptet der Titel eines Theorie-Praxis-Moduls, das Stephan Müller und ich im vergangenen November hier mit Studierenden der Masterplattform erprobt haben. «Schauspielen heute. Vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spieler. Der Schauspieler als Rollenspieler, Performer, Selbstdarsteller, Entertainer, Körperartist, Kameraobjekt, Musiker, Redemaschine, Choreut, Feldforscher, Experte des Alltags.» Der ausufernde

Titel ist Provokation und Hilflosigkeit zugleich. Er löst den von Iffland erfundenen Menschendarsteller, der sich zweihundert Jahre als Deckblatt unterschiedlichster Menschenbilder, sprich Figuren, und verschiedener Darstellungsweisen, sprich Schauspielstile, bewährt hat, auf und behauptet stattdessen den Spielermacher in den verschiedensten Funktionen und mit unterschiedlichen Darstellungsverfahren. Diese spiegeln wider, was in den letzten zwanzig Jahren innovative Theaterrealität war oder noch auf den Gegenwartsbühnen, schon etwas konventionalisiert, zu sehen ist. Die Vielfalt der Verfahren und Darstellungskompetenzen zeigt freilich auch, dass schauspielerische Darstellung heute noch schwerer zu erfassen, zu begründen und zu systematisieren ist als ehemals. Und sie ist nicht nur einem einzigen Darstellungsziel zuzuordnen, auch wenn bei all den aufgezählten Funktionen selbstverständlich der Mensch als Darsteller und Darstellender gegenwärtig bleibt. Ob auch der Mensch als Dargestellter, als erkennbares, homogenes oder dissoziiertes Bild vom Menschen, im Fokus des Interesses und des Theaters bleibt, ist eine andere Frage. Ebenso jene, ob die Vielfalt der hervorgehobenen, meist vom Spieler ausgestellten Darstellungsfunktionen Verlust oder Gewinn für das Theater bedeuten.

Das Zürcher Modul Schauspielen heute hat diese Fragen an aktuellen Theorietexten erörtert und an einer alten Rollenfixierung erprobt. Hamlets Monologe waren das Spielmaterial. Und die Aufgabenstellung bzw. die Einteilung der forschenden Praxisgruppen lautete:

- I Rollendarstellung (klassisch?)
- II Redemaschine Hamlet
- III Hamlet: The camera and I
- IV Selbstbefragung: Die Leiden des Jung-Darstellers.

«Hamlets Hobby» sei, wie der Übersetzer Frank Günther pointiert hat, die Schauspielererei.¹ Der Dänenprinz spielt für und vor sich selbst und gern auch vor anderen. Er sucht mit theatralen Mitteln nach Wahrheit und nach seinem eigenen Kern. Er wechselt fortwährend seine Sprachmasken und seine Rollen, ändert von Vers zu Vers seine Haltungen und von Monolog zu Monolog seine Einstellungen zur Welt. Einmal ist er öffentlicher Possenreisser, das andere Mal will er sich in einer seiner angenommenen Rollen verkriechen. Er präsen-

tiert seinen Wahnsinn als «Klamottenkomik», variiert unvermittelt zwischen Rollendistanz, Rollenbehauptung und Rollenaufhebung.² Er inszeniert sich und seine Umgebung, figuriert und moduliert sein sich dabei aufblühendes Ego als Philosoph und Entertainer, als Besserwisser oder Aufklärer. Er tut all dies in so schneller Abfolge und so widersprüchlich virtuos, dass er die eigene Figur und Rolle an die Grenze ihrer Kohärenz führt. Hamlet ist ein «Ungeheuer der Diskontinuität», wie John Dover Wilson formuliert hat.³ Dass dieses Ungeheuer ein gefundenes Fressen für einen heutigen Schauspieler ist, der über all die genannten Darstellungsfunktionen und Möglichkeiten verfügt, hat Joachim Meyerhoff vor kurzem hier in Jan Bosses Zürcher Hamlet-Inszenierung gezeigt.

«Wir sind alle nur Stückwerk und von so loser und unterschiedlicher Gestalt, dass jedes Teil von uns, jeden Moment, sein eigenes Spiel spielt.» Dieses Montaigne-Zitat, das auf dem Programmflyer dieser Tagung nicht zufällig ganz oben platziert ist, charakterisiert treffend Shakespeares Rollen- und Figurenentwurf Hamlet, der aus vielen verschiedenen Rollenversatzstücken besteht. Und dieser Entwurf ist, bei allen trennenden historischen Unterschieden von 500 Jahren, besonders anschlussfähig an das Gegenwartstheater, er ist ausleg- und spielbar in jener Weise, die eine heutige Erfahrung und ein postmodernes Bild vom Menschen für das Theater einfordert: «Diskontinuität», «Stückwerk», «lose Gestalt», welche die Rollenkontur diffus werden lassen oder gar auflösen.

Damit sind wir im Zentrum heutiger Darstellung und Schauspielerei. Und zugleich wieder am Ausgangspunkt der Moderne, der Renaissance. Shakespeare und das Elisabethanische Theater entwickelten hier eine subversive Mimesis, mit der sie die Repräsentationen der Gesellschaft und der politisch Mächtigen unterminierten. Subversive Mimesis ist, wie Robert Weimann formuliert, «Tätigkeit, Performanz und Aneignung innerhalb des Repräsentationsvorgangs», also innerhalb der Rollendarstellung selbst.⁴ Sie ist spielerisch und unberechenbar, sie stellt zwar eine Figur her, aber untergräbt sie gleichzeitig im Vorgang des Darstellens.

Von dieser Shakespeareschen Methode, die «Mimesis der Macht durch die Macht der Mimesis»⁵ zu irritieren oder gar in Frage zu stellen, bleibt im Gegenwartstheater oft nur die ludensische Seite, der

Spieltrieb übrig, der zum Beispiel Shakespeares reiches Rollenangebot sowohl innerhalb einer Rolle als auch im Rollenspektrum eines Stückes wirkungsmässig bis zum letzten ausreizt. Der Schauspieler als potenziertes Rollenspieler, die Welt als Theater im Theater, das ist zum Beispiel Barbara Freys Ansatz, Shakespeares Sturm an der Wiener Burg theatrale Windstärke zu verschaffen. Zwei Schauspieler, Maria Happel und Joachim Meyerhoff, sind zuständig für das ganze Personal des Stückes, das um die Zentralachse Prospero (Johann Adam Oest) kreist. Das alte Zauberkunststück, Figuren aus dem Nichts zu schaffen, der Mythos vom Schauspieler als Magier, der Menschenherstellung betreibt, der sich in Figuren proteusartig verwandeln kann, lebt in dieser Inszenierung in einer unterhaltsamen Variante fort.

Mit demselben Darstellungskonzept, in einem «Rollenwechselreigen», ist aber auch ein Gegenwartsautor wie Roland Schimmelpfennig mit seinem jüngsten Stück *Der goldene Drache* erfolgreich.⁶ Bei beiden Wiener Aufführungen triumphiert das Theater des «Als ob» mittels einer lustvollen, eher spielverliebten als subversiven Mimesis. Beide Aufführungen sind allerdings genauso wenig wie das Shakespearetheater illusionistisches Theater. Sie spielen offen mit der physischen Nichtidentität zwischen Schauspieler und Rolle. Sie spielen mit der Differenz zwischen Körper, Geschlecht und im Text fixierter Rollenerwartung, wenn zum Beispiel in Schimmelpfennigs Inszenierung alte Männer junge Stewardessen mimen oder alte und junge SchauspielerInnen eine Ameise, die eine Grille zu Tode plagt. Der Rollenwechsel, dieses alte Vorführ- und Virtuosenverfahren einer unendlichen schauspielerischen Verwandlungstätigkeit, wird von Schimmelpfennig benutzt, um die gesellschaftlichen Orts- und Rollenwechsel der Jetztzeit vor Augen zu führen. Die Unvereinbarkeit des Rollenebeneinanders und Durcheinanders seiner Hausetagedramaturgie wird zur Grotteske einer globalisierten Gesellschaft, in der fast jede Rollenübernahme möglich erscheint.

Die Dekonstruktion der Rolle, ihre Zerlegung und Anreicherung um eigene personale Anteile war und ist das Markenzeichen der Berliner Volksbühnenschauspieler. Ihr ehemaliger Dramaturg Matthias Lilienthal sprach von der «Polemik gegen das Verstellungstheater», das die Volksbühne betreibe, unter anderem mittels des reinen «Da-Seins von Schauspielern auf der Bühne», das der Verwandlung des Darstellers in andere Figuren diametral entgegengesetzt sei.⁷ Sind die

«Performer» der Berliner Volksbühne das Gegenmodell zum «Rollen- spieler»? Sind sie die Experten ihrer eigenen Wirklichkeit, also sich selbst darstellende Schauspieler, und keine Verwandlungsartisten? Diese Fragen sind schwer zu beantworten, nicht erst seit Sophie Rois kürzlich darauf insistierte, sie sei niemals privat auf der Bühne. Der Theaterwissenschaftler Ole Hruschka hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Schauspieler der Volksbühne «sich – unabhängig vom jeweiligen Figurentext – ein relativ konstantes Darsteller-Image zugelegt» haben, mit dem sie spielen. Herbert Fritsch mimt nicht selten «den zu allem entschlossenen Exhibitionisten.» Bernhard Schütz gibt meist den körperbetonten «Existenzialisten», der sich so «kamikazehaft» in die Szene stürzt, «als wäre es seine letzte».⁸ Die Unterscheidung der verschiedenen Darstellungsfunktionen im Zürcher Modul «Schauspielen heute» erweisen sich spätestens jetzt als vorläufig und brüchig. Ein Begriffsantagonismus wie «Rollen spieler» versus «Selbstdarsteller» wird zur Schimäre, wenn Frank Castorf zum Beispiel feststellt, es gelte den Schauspieler in seiner Konkretheit wahrzunehmen und das heisse «sein natürliches Exhibitionsbedürfnis, sein Bedürfnis geliebt zu werden, sein Spielbedürfnis» zu aktivieren und zu steigern.⁹ Dazu sind diesem Regisseur alle Mittel Recht: Die Schauspieler in ihren Ausdrucksmöglichkeiten zu überfordern, ihnen ihre eigenen «Macken» abzuverlangen, sie mit Rollenversatzstücken zu füttern, ihre Körper an den Rand der Erschöpfung zu treiben oder sie «gnadenlos live» oder medial auszustellen. Die vielfältige Dynamisierung der Darstellung im Probenprozess und in der Aufführung erschliessen den Schauspielern dabei ganz unterschiedliche Selbsterfahrungen, Wirkungsaspekte und Perspektiven auf die darzustellende Wirklichkeit. Für Corinna Harfouch befördert sie eine «elementare körperliche Situation des Ausser-Sich-Seins», für Henry Hübchen führt sie zu einer «brüchigen, eklektischen Spielweise», für Sophie Rois schafft sie die Möglichkeit «sein Bühnen-Selbst als «Kunstprodukt» neu zu entwerfen».¹⁰

Die Multiperspektivität des Darstellungsvorgangs und der schauspielerischen Selbstwahrnehmung wird von Castorf und seinen Schauspielern aber gegengewichtet, durch die alles Disparate eindampfende Formel von der Authentizität der Darstellung. Dies verwundert umso mehr, als es im Volksbühnentheater doch nicht um die Echtheit von Gefühlen oder um Rollenbeglaubigungen geht, sondern um das schonungslose Offenlegen der theatralen Konstruk-

tion: «Wir werden zwischen Konstruktion und Authentischem hin und her pendeln, und das macht den Reiz aus», sagt Castorf über den zu erzielenden Authentizitätseffekt.¹¹ Er wird von ihm vor allem mit der Körperlichkeit der Schauspieler begründet, die bei ihrer «tatsächlichen Erschöpfung unfähig» seien zu lügen.¹² Wird hier über einen physischen Zustand und eine theoretische Leerformel zusammengebracht, was nicht zusammengehört?

«Ein Mensch setzt sich aus ganz verschiedenen Figurenteilen zusammen», konstatiert Corinna Harfouch.¹³ Dies hat Konsequenzen nicht nur für die Methoden der Herstellung einer Figur und ihre Spielweise. Dies bestimmt auch ihre analytische und politische Wirksamkeit. Aus dem Brechtschen Erbe, das die Volksbühne wie kein anderes Theater weitergedacht und fortentwickelt hat, aus dem Erbe von «zweierlei Ichs» der Figur, wie Brecht sagt, ist ein multiples Darsteller- und Figuren-Ich geworden.¹⁴ Aus der Doppelperspektive, mit der der Schauspieler im epischen Theater seine Figur vorzuführen und ihr gesellschaftliches Verhalten auffällig machen soll, wird eine Vielperspektivität des Darstellens und einer Figur, die jenseits der traditionellen Kriterien von Ganzheit oder Widersprüchlichkeit anzusiedeln ist. Der Brechtsche Auftrag, der Figur bei ihrer Untersuchung und Darstellung zu widersprechen, ist aber obsolet, wo ihr der feste Boden, die klare gesellschaftskritische Positionsbestimmung unter den Füßen weggezogen ist. Die politisch sozialen Prozesse seien von ihrer Komplexität kaum mehr zu überschauen, und auch nicht abbildbar, meint Castorf.¹⁵ Die Antwort darauf ist die Anarchie der Darstellung. Sie schafft Bewegung, Unbestimmtheit und Orientierungslosigkeit. Und sie führt zu Selbsteinschätzungen, die zwischen forscher Polemik und eigener Verunsicherung schwanken: «Von mir ist überhaupt nichts. Ich selbst bin schon nicht von mir, also scheiss' drauf! Ich habe keinen Originalitätsanspruch,» sagte unlängst in einem Interview Sophie Rois. Aber im Unterschied zu jenen, die glaubten, sie wüssten, was sie reden, und nur geredet werden, gelte für sie «ich werde auch geredet, aber ich habe wenigstens ein Bewusstsein davon.»¹⁶

Formuliert sich hier die letzte Rückzugsposition kritischer Aufklärung und die endgültige Verabschiedung des darstellenden Subjekts als sich selbst und seine Darstellung bestimmende Grösse? Wohl kaum, wenn man das Phantasievolumen und die darstellerische Potenz und Vielfalt der Volksbühnen-Schauspieler dagegen rechnet.

Wollte man den Wandel und Paradigmenwechsel des Schauspielens in den letzten dreissig Jahren historisch genau und differenziert erfassen, müsste man auf sehr viele ganz unterschiedliche Theatermacher und ihre Darstellungsverfahren eingehen und dürfte sich dabei auch nicht nur auf die deutschsprachige Szene begrenzen. Zu sprechen wäre vom «(Hyper-) Realismus der Zadekschen Schauspieler,»¹⁸ von «Anti-Schauspielern» wie Wildgruber oder Bierbichler,¹⁸ von der Körpermechanik und den Rhythmisierungen der Wilsonschen Darsteller, von Lepages filmischer Weise, Figuren zu zerlegen und zu erzählen, zudem von vielen postdramatischen Experimenten etwa der amerikanischen Szene, die den Status der Figur und die Wirklichkeitskonstruktionen des Theater szenisch befragen und reflektieren.

Wenn ich mich abschliessend auf Elfriede Jelinek konzentriere, hat das drei Gründe. Ihre unspielbaren Texte, «Killerkommandos», wie Stemann sagt,¹⁹ haben das deutschsprachige Gegenwartstheater in den letzten zwanzig Jahren zu einer vielfältigen innovativen Formensprache inspiriert: Sie reicht von den energetisch aufgeladenen Schleefschens Chorkörpern bis zu den mild lächelnden Botenberichten Jossi Wielers. Zweitens hat diese Autorin die Multiperspektivität des Darstellens wie keine andere befördert: Der Perspektivwechsel ist ihr literarisches und szenisches Verfahren. Und zum Dritten: Jelinek hat sich seit den 90er Jahren vehement um eine Neubestimmung des Schauspielens bemüht, unter so schönen Titeln wie: Sinn egal. Körper zwecklos oder Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Elfriede Jelinek ist also nicht nur die Spezialistin des Geredetwerdens, sondern auch eine produktive Zumutung für die Darsteller: «Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.»²⁰

Was auf den ersten Blick als pure Reduktion und szenische Einschränkung erscheint, erweist sich als theatral anregende Mehrstimmigkeit. Jelinek lädt die Schauspieler «mit der Herausforderung meiner Sprache auf», dem Sprechen einer «Doppel-, eine(r) Mehrgängerin», wie sie sagt.²¹ «Der ständige Wechsel der Ich-Position» verbietet jede falsche Einheit. Die Schauspieler «konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind.» «Sie haben kein Ich»²² und sie sollen auch «nicht sich hervorholen.»²³ «Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht

Leben. Sie sollen Arbeit zeigen. Sie sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne.»²⁴

Jelinek plädiert hier offensiv für die Offenlegung des Darstellungsvorgangs, für die Möglichkeiten einer Theaterkunst, die nicht mit dem Leben verwechselt werden soll, aber über dieses etwas zu sagen hat. Sie rechnet daher zuallererst und heftig mit dem Schauspieler der Innerlichkeit ab, wie ihn Roland Barthes genannt hat, der seine emotionalen und physischen Muskeln spielen lässt, um dem Zuschauer voyeuristische Einblicke in sein Innenleben zu geben.²⁵

Das, «was sonst kein Mensch sagt», ist allerdings bei Jelinek oft das, was alle sagen – allerdings kunstvoll aufbereitet und sarkastisch verschärft durch die Dichterin. Sie arbeitet dabei fleissig und kalauernd an der Dezentrierung von Sinn und Sprechersubjekt, ganz im Sinne Derridas und Bachtins. Nicht nur ihre Figuren sprechen sich in «einen Vor-Ich oder ‹Post-Ich›-Zustand», sondern auch die Autorin selbst.²⁶ Auch sie begibt sich in ein Zwischen, das den mäandernden Bewusstseinsstrom steuert und sich ihm hingibt. Eine solche Selbst- und Wirklichkeitserfahrung ist nicht kompatibel mit einem Theater der «Entitäten», Einheiten und Ganzheiten, einem sich angeblich selbst bestimmenden und in seinen Wirkungen kontrollierenden theatralen Subjekt.²⁷ Deshalb verbietet die Autorin den Schauspielern, «sich (selbst) zu begegnen», sollen sie «nicht sich hervorholen», sondern allein das Sprechen sein.²⁸

Versuchen wir ein kurzes und unvollständiges Fazit und eine vorläufige Gegenwartsbestimmung. Machen die skizzierten Darstellungskonzepte eine Schauspielkunst obsolet, die Bilder vom Menschen verkörpert? Ist ein Theater passé, das Figuren nachvollziehbar macht, als seien sie Menschen aus Fleisch und Blut, aus Emotionen und Psychologie, aus Interessen und moralischen Eigenschaften? Meine Antwort lautet ja und nein. Weitgehend verabschiedet ist ein illusionistisches Theater. Tätigkeiten und Verfahren des Darstellens werden nicht mehr homogenisiert und zum Verschwinden gebracht hinter Masken der Wahrscheinlichkeit, durch behauptete und simulierte Identität zwischen Darsteller und Figur. Darstellen hat im Gegenwartstheater Eigengewicht und Eigenwert, ist spielerisches Als ob, Präsentation des Körpers, stimmliches Ereignis, mediale Transforma-

tion und noch vieles mehr. Es ist performativ und reflexiv, kann von Darstellungsebene zu Darstellungsebene switchen, wird vorgezeigt, ausgestellt, auf die Spitze getrieben, zum Beispiel als Rollenspiel, als Hervorbringung der scheinbar Unvereinbaren, als widersprüchlicher Redestrom. Multiperspektivität ist dabei Mittel der Darstellung, zugleich aber auch Indikator eines Auflösungsprozesses. Es fehlen die definitiven Sichtweisen. Abhanden gekommen ist selbst die Perspektive einer negativen Utopie. Der theatrale Formprozess zeigt auch die Verfassung der gegenwärtigen Gesellschaft, ihrer Werte und Zielsetzungen.

- 1 Vgl. Frank Günther, Aus der Übersetzerwerkstatt: Hamlets Hobby oder Lasst ihn dem Löwen auch noch spielen, in: Ders. (Hg.), Hamlet, zweisprachige Ausgabe, München 1999, S. 309–318.
- 2 Ebd., S.
- 3 John Dover Wilson, Hamlets Make up, in: The road of Elsinore. Ein Leseheft zu Hamlet, Schaubühne am Lehninger Platz Berlin 1983, S. 23.
- 4 Robert Weimann, Shakespeare und die Macht der Mimesis, Berlin/ Weimar 1988, S. 12.
- 5 Ebd., S. 16.
- 6 Franz Wille, Himmel und Hölle, in: Theater heute, 11/2009, S. 8.
- 7 Matthias Lilienthal, Die Chance des Scheiterns der Betonarbeiterbrigade, in: Hans-Dieter Schütt u. Kirsten Hehmeyer (Hg.), Castorfs Volksbühne, Berlin 1999, S. 38.
- 8 Ole Hruschka, Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst, Hildesheim 2005, S. 152.
- 9 Ebd., S. 148 ff.
- 10 Ebd., S. 148 ff., 152.
- 11 Frank Castorf/ Jürgen Balitzki, Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter, Berlin 1995, S. 232.
- 12 Frank Castorf, Es gibt Anarchisten. Frank Castorf im Gespräch mit Cornelia Niedermeier und Klaus Phillip, in: Theater der Zeit, Heft 9/2001, S. 26.
- 13 Michael Skasa, Der Löwe schläft nicht, wenn der Dschungel ruft. Die Schauspielerin Corinna Harfouch – ein Portrait, in: Theater Heute Jahresheft 1997, S. 43 ff.
- 14 Bertolt Brecht, Über den Beruf des Schauspielers, Rollenstudium, Frankfurt a.M. 1980, S. 14.
- 15 Ole Hruschka, Magie und Handwerk, a.a.O., S. 154.
- 16 Irene Bazinger, Im Gespräch: Sophie Rois. Warum ist klauen in Ordnung, Frau Rois?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.1.2010.
- 17 Ivan Nagel, Kortner Zadek Stein, München/Wien 1989, S. 47 ff.
- 18 Ole Hruschka, Magie und Handwerk, a.a.O., S. 97.
- 19 Nicolas Stemmann, Das ist mir so was von egal! Wie kann man sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren, in: Brigitte Landes (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek, Theater der Zeit Arbeitsbuch 2006, S. 62–68, hier: S. 62.

- 20 Elfriede Jelinek, Sinn egal. Körper zwecklos, in: Elfriede Jelinek, Stecken, Stab und Stange. Raststätte. Wolken. Heim: Neue Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 1997, S.9.
- 21 Ebd., S. 9 u. 12.
- 22 Elfriede Jelinek, Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater, in: Anke Roeder (Hg.): Autorinnen: Herausforderungen an das Theater, Frankfurt a.M. 1989, S. 143 u. 151.
- 23 Elfriede Jelinek, Sinn egal. Körper zwecklos, a.a.O., S. 13.
- 24 Elfriede Jelinek, Ich möchte seicht sein, in: Christa Gürtler (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt/M. 1990, S. 157f.
- 25 Vgl. Roland Barthes, Die drei Schriften, in: Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, Frankfurt a. M. 1981, S. 67ff.
- 26 Elfriede Jelinek, Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater, a.a.O., S. 152.
- 27 Ebd., S. 151.
- 28 Vgl. Elfriede Jelinek, Sinn egal. Körper zwecklos, a.a.O..

Alle Toten fliegen hoch – Teil sechs

Ach diese Lücke, diese entsetzliche Lücke!

von Joachim Meyerhoff

Ich habe nie zu den Schauspielern gehört, die auf der Bühne weinen können. Schon auf der Schauspielschule hat uns diese Fähigkeit knallhart in zwei Klassen eingeteilt: in die schauspielerische Oberschicht, den Adel, wenn nicht sogar den hochtalentierten, heulenden Hochadel, die, denen echte Tränen über die Wangen rinnen, und in die Anderen: das Fussvolk, das theatrale Proletariat, die untalentierte Unterschicht – die, die sich die Hände vors Gesicht schlagen und vom Publikum abgewandt mit staubtrockenen Augen Schluchzen spielen.

In fast jedem Stück gibt es diesen alles entscheidenden Authentizitätsmoment, diesen Wahrhaftigkeitsnachweis: Mensch oder Hochstapler. Es gibt Tricks, Techniken, die einem die Tränen in die Augen treiben sollen: Japanisches Heilpflanzenöl auf Daumen und Zeigefinger, bei einer als Nachdenken kaschierten Geste in die Augenwinkel einmassiert, oder Zauberworte wie «Mönchengladbach» oder «Schanghai», die den Rachen weiten und somit zu einem Augen befeuchtenden Gähnen führen. Mit Schanghai hatte ich einigen Erfolg. Mehrere Rollen habe ich durch «Schanghai-Flüstern und -Denken» als empfindsame, zerstörte Figuren ins Ziel retten können. Das Knacken in den Gehörgängen war stets ein gutes Vorzeichen, dass sich das Schleusentor heute gnädig öffnen würde. So habe ich als Danton geweint, und meine ergriffene Schauspielerehrerin reichte mir ein Taschentuch, nickte nur und ihr Blick sagte: «Wir zwei wissen, was es heisst, bald den Kopf abgeschlagen zu bekommen. Du und ich, wir wissen, wie tief die Seele des Menschen sein kann.» Meine grosse Hoffnung war es, in der Simulation



dem wahren Weinen zu begegnen. Weinen zu spielen, um weinen zu lernen. Die Tränen herauszupressen und dann durch das Gefühl auf den Wangen daran erinnert zu werden, wie es ist, tatsächlich zu weinen. Aber es war so anstrengend, Schwerstarbeit. Ich vergass meine Stichworte und auch meinen eigenen Text.

Ich kam mir vor wie ein Gewichtheber, der heimlich eine unsichtbare, Zentner schwere Hantel stemmt, von der niemand etwas ahnt, während er klassische Verse spricht. Bühnentränen wurden meine grösste Sehnsucht.

Während Nina aus der Möwe in ihrem zu grossen Mantel Möwenschreie aussties, sass ich als Kostja gebrochen am Schreibtisch und flüsterte: «Mönchengladbach». Tief über meine Manuskripte gebeugt gähnte ich, bis mir der Hals wehtat. Ich spürte, wie sich ein wenig Feuchtigkeit an meinen unteren Augenlidern sammelte. Jetzt bloss nicht blinzeln. Bloss nicht das kostbare Nass durch einen Wimpernschlag verteilen, verwischen. Schanghai! Schanghai!! Die Zeit lief mir davon. Nina hatte längst aufgehört zu kreischen, hatte längst aufgehört, ihre langen Möwenärmchen von sich zu strecken. Gleich würde sie durch die Tür für immer davon gehen. Das war der Moment, auf den ich hingähnte und arbeitete. Sie würde, wie verabredet, in der Tür stehen bleiben und sich noch ein Mal, ein allerletztes Mal umdrehen und mich ansehen. Ich mochte die Schauspielerin, die die Nina spielte, sehr. Wir hatten uns die Szene selbst ausgesucht, uns selbst um einen Schauspieler der Münchner Kammerspiele als Lehrer bemüht und Erfolg gehabt. Nina war schon in der Tür. Beistimmt zwanzig Mal hatten wir die Szene geprobt. Und jedes Mal waren, während dieses Abschiedsmoments, aus Ninas dunkelgrünen Augen, endgültig schwer die Tränen getropft. Der Schauspielerehrer hatte immer wieder gesagt, in diesem Moment müsse die Zeit stehen bleiben oder, und das wurde dann endgültig meine Obsession, es müsse so sein, als ob ein Engel durch den Raum ginge. Mein Gott, wie ich auf diesen Engel gewartet habe. Jedes Mal nach der Szene, ach was, schon während der Szene, musste ich ununterbrochen an diesen Engel denken. Kommt er heute, oder kommt er nicht. Würde er mir heute die Ehre erweisen, würde er während wir uns ansahen, endlich durch den Raum gehen? Und wie würde es sich anfühlen, dabei zu sein, wenn ein Engel durch den Raum geht? Doch ohne Tränen würde er sich wohl kaum herablassen, uns zu besuchen. Da war ich mir sicher: Engel gehen nur da durch Räume, wo herzerweichend und authentisch geweint wird. Die Währung, in der Engel bezahlt werden, sind Tränen. Ich sah von mei-

nen Blättern auf, sah Nina in die Augen, die mühelos tränenumflort schimmerten, bereit waren, sich für dramatische Grosstaten zu fluten. Mein Ideal wäre es gewesen, wenn mir genau im Moment des Aufblickens eine Träne über die Wange rinnen würde. Ach, wäre das grossartig: eine durch die Kopfdrehung zum Kullern verführte, perfekt getimte Träne. Sie würde auch, da war ich mir sicher, endlich den anspruchsvollen Engel aus seinem Versteck hervorlocken und feierlich durch den Raum schreiten lassen. Ich sah auf. Doch ehe sich das mühsam ergähnte Salzwasser über die Klippen meiner Lider stürzen konnte, versickerte es in den unergründlichen Niederungen meiner Untalentierteit. Mir tat der Rachen weh, der Nacken, mir brannten die vom unermüdlichen Pressen geschwollenen Augen. Über Ninas Kinn glitten Rinnsale, Tränen sammelten sich, fielen funkelnd durch das grelle Scheinwerferlicht auf die Bretter der winzigen Studiobühne. Und dass ich hören konnte, tatsächlich hören konnte, wie sie aufschlugen, erfüllte mich erst mit Bewunderung und dann mit Neid. Mit gelbem, galligem Neid. Ich wollte Nina lieben, aber ich verachtete sie in diesem Moment für ihr ewiges selbstgefälliges Geflenne. Ich wollte mit ihr die einfühlsamste, zartbesaitete Tschechow-Szene spielen, die sich je in diesem Studio ereignet hatte, aber ich sass nur da wie ein kalter Klotz und wäre am liebsten aufgestanden, aufgesprungen, um ihr mit der Faust ins nasse Gesicht zu schlagen. Ich hielt ihrem Blick nicht stand, diesem Qualitätsblick, wandte mich ab und beugte mich über mein Manuskript. Hinter mir warf die Nina-Darstellerin ärgerlich die Tür zu. Eigentlich war geprobt, dass sie die Tür leise schliessen sollte, ja, im leisen Türschliessen sollte sich noch ein letztes Mal der geballte, angestaute Schmerz offenbaren. Das hatte der Schauspiellehrer mehrmals ohne einen Anflug von Ironie wiederholt: «Lege deinen ganzen Schmerz in die Klinke, in das Schliessen dieser Tür. Mit dem Schliessen dieser Tür endet deine Hoffnung auf ein besseres, ein anderes Leben.» Ich sollte erstarrt auf die Tür sehen, lange, dann erst sollte das Licht ausgehen. Kurz nachdem Nina die Tür missmutig, ja geradezu genervt zugeknallt hatte, ging sie auch schon wieder auf: «Warum guckst du mich nicht an, bis ich aus der Tür bin? Wenn du wegguckst, dann komm» ich mir total bescheuert vor, wenn ich die Tür leise zu mache. Das sieht doch dann so aus, als würde ich dich nicht bei der Arbeit stören wollen. Ich bin doch nicht deine Hausangestellte!» Ich entschuldigte mich, sagte, ich hätte das Gefühl gehabt, dass der Blick nicht so lange tragen würde. «Und warum trägt er nicht?», mischte sich der Lehrer ein, «Weil du dir nicht klar darüber

bist, was dieser Moment für euch beide bedeutet. Joachim, weil du dich nicht auf die Situation einlässt.» Wie ich diese schon zigmal geführten Gespräche hasste. Wie ich diese ganze Sprache, mein eigenes Sprechen hasste: «Der Blick trägt nicht!», «...dich nicht auf die Situation einlässt.» Das war qualvoll.

Immer wieder wies er mich darauf hin, dass ich Tschechows wundervolle Regieanweisungen nicht ernst nehmen würde: «Ich sehe bei dir keinerlei Unterschied zwischen einer ‹Pause› und einer ‹kurzen Pause›, zwischen einer ‹langen Pause› und, das benutzt Tschechow äusserst sparsam: ‹Stille›. Du spielst genau dasselbe an der Stelle, wo ‹Stille› steht, wie da, wo ‹lange Pause› steht.» Ich wusste nicht, was ich sagen sollte, doch genau darüber wäre ich fast verzweifelt. Pause? Stille? Was war der Unterschied? Das Einzige, was mir einfiel, war immer da, wo «Pause» stand, leicht zu wippen oder mich zu kratzen, und da, wo «Stille» stand, eben nicht.

Da stand der Schauspiellehrer auf, der, das war ja das Besondere an ihm, in erster Linie gar kein Lehrer, sondern ein Schauspieler, ein von mir bewunderter Schauspieler war, da stand der Lehrer auf, und schon in seinem entschlossenen Aufstehen sah ich, dass er nicht als Lehrer, sondern als Schauspieler aufgestanden war. Und er betrat auch nicht als Lehrer, sondern als Schauspieler die Bühne. Alle Pädagogik war verschwunden. Mein klägliches Spiel hatte den Lehrer in ihm kapitulieren lassen und den Ehrgeiz, vielleicht sogar das Ehrgefühl des Schauspielers geweckt. Er stellte sich neben meinen Stuhl und sah auf die Tür. Mit dem Handrücken drückte er, ohne mich anzusehen, gegen meinen Oberarm. Über diesen Druck auf meinen Oberarm habe ich oft nachgedacht. Dass gerade in den kleinen Gesten, Berührungen, ja auch Kommentaren, so eine Verachtung, so ein Beleidigungspotential steckt, hat mich stets erstaunt. Gegen die grossen eindeutigen Angriffe kann man sich wenigstens wehren. Aber gegen so eine flüchtige Beiläufigkeit ist man machtlos. Zur Rede gestellt, kann der Täter sich überrascht hinter eben dieser Beiläufigkeit verstecken und man wird zum hypersensiblen Paranoiker abgestempelt. Ich stand auf und verliess die Bühne.

«Du darfst sie nicht aus den Augen lassen, Joachim», sagte der Schauspieler, «du musst mit deinen Augen in sie hinein kriechen. Es ist kalt draussen. Sie hat vom Wind gesprochen. Sie hat wie eine Möwe geschrien.» Die Nina-Darstellerin erwiderte seinen Blick. Er setzte sich auf meinen Stuhl, und sie sahen sich an. Er lächelte. «Warum lächelt er?», dachte ich. Nie hätte ich mich getraut, sie an-

zulächeln. Nina lächelte zurück. Ihre Augen füllten sich mit Tränen. Der neue Kostja sah sie einfach nur an. Dann stiegen sie in den Text ein. Plötzlich passten all die Begriffe, die mir so verhasst waren. Der Blick trug und trug. Kostjas Blick ruhte gelassen, unendlich traurig auf meiner Nina. Warum steigerte seine Gelassenheit die Ausweglosigkeit? Warum war es so ergreifend, obwohl er nicht weinte, es nicht einmal versuchte? Ich begriff nicht, was ich sah. Er sprach, machte eine Pause. Oh, was für eine grossartige Pause war das. Sie hatte einen Anfang und ein Ende und dazwischen war alles ganz klar, gläsern und offen. Eine konzentrierte Zäsur voller Fragen. Nina öffnete die Tür. Ihre Tränen liefen und liefen. Ihr ganzes Leben schien verloren. Mit einer Hand griff sie sich an den Kragen des Mantels, das hatte sie noch nie gemacht, und eine Vorahnung der Kälte, die sie draussen erwarten würde, wehte mich an. Kein Blinzeln mehr. Beider Atem flach, unter bleierner Last verlangsamt. Ich sah gebannt zu. Wieder sprach er einen Satz. Und dann Stille. Stille. Da war sie. Wie hatte ich je glauben können, es gäbe keinen Unterschied zwischen Stille und Pause. Diese Stille war ausweglos, absolut endgültig. Das war es: Eine Pause stellt Fragen, eine Stille gibt Antworten. Und da kam er: Die Luft, das Licht, die Zeit standen still, und er kam und ging durch den Raum. Der Engel, auf den ich so lange gewartet hatte, den ich beschworen hatte, zwingen wollte, da war er. Besuchte den Lehrer und Nina. Erfüllte die Stille mit Würde und Anmut. Nina öffnete die Tür zügig und schloss sie hinter sich. Die Tür war zu, doch die Klinke noch immer nach unten gedrückt. Kostja starrte die gedrückte Klinke an. Ein Zittern, ein mysteriöses Zucken huschte über seine Stirn. Und dann, mit der traurigsten Geräuschlosigkeit, die ich je erlebt hatte, hob sich Millimeter für Millimeter die Klinke. Kostjas Kieferknochen spannten sich. Ich sah, was er dachte. Auch das hatte der Lehrer immer wieder von mir verlangt: «Joachim, ich will sehen, was du denkst!» Ich hatte das stets für eine unmögliche Forderung gehalten. Aber ich sah tatsächlich, was er dachte: «Nein», dachte er, «bitte lass diese Klinke nicht los. Bleibe bei mir. Ah, jetzt schleicht sie sich gleich auf Zehenspitzen davon in die Nacht. Ist dein Mantel denn warm genug? Jetzt kommt sie nie mehr wieder. Aber ich lasse sie gehen, denn ich habe es nicht anders verdient.» Lange starrte der Lehrer auf die Tür und liess mich ihm beim Denken zusehen. Plötzlich sprang er auf, fuhr sich energisch mit beiden Händen durch die Haare, mit den Fingerspitzen über die Kopfhaut, die Schläfen. Nina kam aus der Tür. Glückliche, aufgeregte, mit vom Erfolg geröteten Wangen. Der Schauspiellehrer

öffnete die mit schwarzem Samt bespannten Fenster, mied meinen Blick: «Wir schauen uns das nächste Woche noch mal an. Ihr müsst einfach miteinander spielen. Das ist so eine tolle Szene. Bis dann!»

Drei Wochen nach dieser feindlichen Übernahme, mussten wir unsere Möwen-Szenen vor der kompletten Lehrer- und Schülerschaft vorspielen. Während der gesamten Schauspielschulzeit verfolgte mich diese Szene. Und dann kam zum Nicht-Weinen-können, auch noch das Nicht-Lachen-können dazu. Bei der Abschluss-Inszenierung meiner Schauspielschulklasse war ich der einzige, der mit dem Rücken zum Publikum lachen musste. Die Regisseurin hatte zu mir nach der Generalprobe gesagt, vor allen: «Dein Lachen klingt so unecht, so gekünstelt, bitte dreh dich doch um!» Bei was für einer Gefühlsregung durfte ich denn überhaupt noch nach vorne gucken? Die Aufführung war Victor oder die Kinder an der Macht. Die Regisseurin hatte auch Probleme mit meiner Grösse: «Du hast dich nicht wirklich unter Kontrolle!» Da hatte sie vollkommen recht. Oft sah ich, während ich spielte, meine Hände wie aufgeschreckte fleischfarbene Vögel um mich herumflattern, und meine Füsse schienen verzerrt in vielen Metern Tiefe ein klobiges Eigenleben zu führen. Und so wurde ich als General in einen Rollstuhl gesetzt. Ein General im Rollstuhl, der zum Lachen und zum Weinen in die Ecke geschoben wird. Erbärmlich!

Nach dem Tod meines Vaters – mir war vollkommen klar wie geschmacklos, ja, vielleicht sogar ekelhaft das war –, entwickelte ich die Hoffnung, meinen unendlichen Kummer auf die Bühne hinüberretten zu können. Auch ich wollte einmal Rotz und Wasser heulen und in die Oberschicht der wahren Bühnenhelden aufsteigen. Es gelang mir nicht. Hatte ich noch kurz vor dem Auftritt beim Anblick eines Vater-Fotos geweint, versiegten, sobald ich die Bühne betrat, meine Tränen. Wochen später gelang es dann doch noch. Aber gegen meinen Willen in einem völlig unpassenden Stück. Ich spielte Baghira im Dschungelbuch. Und während ich, auf einem riesigen Styroporfelsen kauern, in meinem schwarzen Samtanzug panthergleich meine schwarzen Samthandschuhe leckte, traf mich die Erinnerung an meinen Vater. Wie er mir einst gesagt hatte, dass alle von Rudyard Kipling immer nur das Dschungelbuch kennen würden, dabei wäre das ein wirklich grosser Autor gewesen. Nobelpreisträger! Und er wusste zig Titel. Und während ich als Baghira vom Felsen hätte springen sollen, sah ich plötzlich meinen Vater deutlich vor mir in seinem Sessel sitzen. Mit übereinandergeschlagenen Beinen, wippender Fussspitze, lesend, leibhaftig. Mogli sah irritiert zu mir herauf und Balu improvisierte

sierte und rief: «Hee, alles klar bei dir da oben?» Ich konnte vor Tränen nicht antworten. Achthundert Kinder wurden eigenartig still. Was war mit Baghira los? Ich legte mich auf den Rücken, über mir die Theatermaschine, die Züge, in denen schon die Dekorationsteile für die Abendvorstellung hingen. Balu kam zum Felsen und zog an meinem langen Samtschwanz: «Hee Baghira, wir müssen jetzt mal los, oder?» Er half mir vom Felsen und brachte den schluchzenden, schwarzen Panther auf die Seitenbühne. Die Orang-Utans wurden einggerufen. Ich weinte und weinte, kippte seitwärts in einen Moltonvorhanghaufen, und auf der Bühne sangen Mogli und Balu: «Probier's mal mit Gemütlichkeit, mit Ruhe und Gemütlichkeit, dann wirfst du deine Sorgen über Bord.»

Sein oder Nichtsein – ist das die Frage?

Über ein Verhältnis von Schauspieler und Regisseur
Diskussion mit Jan Bosse, Joachim Meyerhoff und
Anton Rey (Moderation)

Bosse: Die ersten Texte, die für Alle Toten fliegen hoch entstanden sind und die Joachim geschrieben hat, hat er in Hamburg auf der Probenbühne schon einmal ausprobiert – öffentlich, aber für ein ganz kleines Publikum. Und es war allen klar, schon im Voraus, dass es was ganz Tolles und Besonderes ist. Weil es auch diese Grenze zwischen Autobiografie und autobiografischem Erzählen, über sich selber sprechen und Geschichten über das Leben, aber auch über den Beruf des Schauspielers erzählen. So haben wir überlegt, dass man daraus einen Abend oder eine Reihe machen muss. Dann ist im Gespräch der Titel Alle Toten fliegen hoch entstanden, meine ich mich zu erinnern. Und dann haben wir versucht, dich (zu Meyerhoff) zu überreden, daraus ein kleines Projekt zu machen. Und dann hat er auf einmal angerufen und gesagt, er möchte das nicht. Er möchte keine Verträge machen und eine Klausel raushandeln, wer wie viel Geld verdient. So wie man es halt müsste, wenn man gemeinsam ein Projekt lanciert.

Meyerhoff: Das wäre sofort wieder beschränkend gewesen. Der Sinn davon ist ja, dass die Geschichte immer weiter expandiert. Das ist ein Ziel, dass sie sich immer weiter ausbreitet.

Bosse: Aber es hat auch zu tun mit: Braucht man überhaupt einen Regisseur? Gibt es eine Lücke zwischen Regie und Schauspieler? Sicher hast du Mitarbeiter, die darauf schauen, oder eine Assistentin und eine Maske und ein kleines Bühnenbild. Und es bleibt eine Erzählung.



Meyerhoff: Der Sinn ist, dass man einen Ort und dass man diese Texte hat. Dass es die Form hat und eine Farbgebung. Dass es ein Abend ist. Aber dass es immer ins Erzählerische abweichen kann. Ich versuche, den Text im Grunde auf drei verschiedenen Ebenen laufen zu lassen. Es gibt eine Art Spielebenen, auf denen man tatsächlich Dinge anspielt, aber nur ganz zeichenhaft. Dann habe ich den Text. Das schafft Vertrauen und für mich Freiheit, weil es ihn gibt. Das ist die Basis. Aber die vielen Ergänzungen und Abweichungen haben für mich mit einem grossen Spass und mit grosser Lust zu tun. Diese Abende entwickeln sich immer so schön verschieden.

Bosse: Bei Joachim würde ich es so charakterisieren, dass wir immer wieder gerne zusammenarbeiten. Ich glaube, es gibt ein grosses Vertrauen, aber nicht blindes Vertrauen. Das hat damit zu tun, dass man sich kennt. Das Urvertrauen ist die Basis unserer Proben.

Rey: Wie Joachim vorher erzählt hat, macht es ihm gerade bei eigenen Texten eine grosse Freude, auf drei Ebenen gleichzeitig zu spielen und wahrzunehmen, dass er switchen kann von der einen Bedeutungsebene zur anderen, um so ins Geschichtliche oder ins biografische Eigene zu gehen. Bei der Probenarbeit, wenn von den zehn Angeboten sieben oder acht durchgespielt werden, wie sehr ist es eine reine Vertrauensfrage? Du delegierst ja einen Teil deines Wissens oder deines Erfahrungsschatzes an eine externe Instanz, eine Vertrauensperson.

Meyerhoff: Wenn es gut ist, dann kann man gar nicht mehr so genau trennen, was von wem kommt. Das fliesst ja immer zusammen. Aber, und das ist echt ein Unterschied, ich will einfach nichts spielen, was mir jemand sagt, was ich spielen soll. Da werde ich sauer. Das ist wie eine Demütigung. Ich will nicht, dass mir einer sagt, dass ich etwas Bestimmtes machen soll. Und wenn er das macht, soll er es geschickt oder schön oder mit Zauber und Liebe machen. Dann probiere ich das. Ein guter Regisseur, das habe ich so erlebt, gibt mir sogar das Gefühl, ich hätte das selber erfunden. Wenn mir jemand sagt: «Komm mal da durch!» (Er deutet nach links.) Dann will ich, auch wenn es keinen Sinn macht, von rechts kommen. Das ist wie die Grundfreiheit, die ich versuche, in diesem Beruf zu bewahren. Ich will verstehen, warum ich von dort kommen muss. Jan sagt von vornherein: «Komm von dort!», weil er will, dass ich von der entgegengesetzten Seite komme. Und dann mache ich das. So macht man seine Spielchen. Und das geht dann zusammen. Dass man aber der Postbote der Regie ist, das ist nicht einfach. Es hat aber überhaupt

nichts damit zu tun, dass ich in Frage stelle, dass das Ordnende gut ist.

Das Brutale ist ja, dass man Fragen, die man miteinander gelöst hat, am Ende eh alleine verantworten muss. Und deswegen gilt auch, dass man den Weg für sich alleine finden muss. Es geht so viel gleichzeitig. Das unterschätzt man. Man kann sich gleichzeitig so freuen, wenn man etwas spielt und gleichzeitig auch denken: «Oh Mann, was soll das denn?» Aber in unserer Arbeit ist das nicht so. Was dagegen hilft, ist, dass man das von Anfang an gemeinsam macht.

Bosse: Mit dem sogenannten «Regietheater» will ich gar nichts zu tun haben. Das ist natürlich schon eine Setzung. Man muss ja mit einer Gruppe arbeiten. Deshalb muss man versuchen, eine Kontinuität zu schaffen. Man weiss Dinge aus der ersten Arbeit. Wenn sich zwei kennen, kann ich das natürlich in der zweiten Arbeit viel weiter treiben. Und in der dritten und vierten noch weiter, und in der fünften noch weiter. Eigentlich ist es doch Wirkungsmechanik, das Ganze. Mir ist so scheissegal, ob jemand bei der Probe von links oder rechts kommt. Bei der Aufführung gibt es dann plötzlich ein System, wo es nicht scheissegal ist.

Stephan Müller (zu Meyerhoff): Du hast dich als Spezialist der Gleichzeitigkeit geoutet oder beschrieben. Und es ist interessant. Das wird bei dir ja immer angepeilt während dem Spiel. Bei Shakespeare funktionierte das sehr gut, finde ich, diese feinen Kommentare. Wenn ich dich beobachte bei den psychologisch-realistischen Stücken, habe ich ein Problem. Weil ich sehe, dass du dich eigentlich zusammenreissen musst, keine Kommentare zu dieser Spielweise zu machen. Und die Wirkung passt nicht zu diesen. Beispielsweise Der Gott des Gemetzels von Yasmina Reza, das du am Wiener Burgtheater gespielt hast. Wie geht's dir denn da?

Meyerhoff: Da mache ich innerlich noch ganz andere Sachen. Weil das so langweilig ist. Ich spiele das total gerne. Ich spiele das echt gerne. Aber es ist so langsam. Dass da immer geredet wird. Dann denke ich halt über andere Sachen nach. Das ist aber ein Stück, wo alle sehr gleichberechtigt sind. Es ist ja auch einfach nicht schön, wenn man anfängt, sich gegenseitig kaputtzuhauen. Bei Gott des Gemetzels hingegen braucht man als Haltung eine grosse Achtung für das, was die anderen in dieser repräsentativen Welt machen. Es geht nicht darum, das zu beschädigen. Das ist Unsinn. Vor allen Dingen ist das Stück langsam. Das ist ein Problem. Wenn ich Andrea Breth sehe, kann ich gar nicht so langsam sprechen und dem so viel Bedeutung geben wie sie in ihren Inszenierungen. Das macht mich wahnsinnig, weil ich

nicht wüsste, wie ich mit dieser entstehenden Kahlheit, dieser Dunkelheit, dieser Langsamkeit umgehen sollte. Das ist auch sicher eine Flucht. Aber ich sehe das und denke: «Ah, was denken die denn? Was machen die denn?» Das strengt mich wahnsinnig an.

Aber das ist auch toll. Ich habe gerade Key West von Andrea Breth gesehen. Bernard-Marie Koltès, der so ein toller Autor ist. Da ist eine Düsternis und es ist gleichzeitig so heutig, dass du dann schon weisst: «Das kann echt nur sie!» Wenn Sven-Eric Bechtolf einen Block spricht und du spürst, der ist so strukturiert. Das finde ich toll. Ich bezweifle nur, ob ich das könnte.

Student: Sie haben vorhin erzählt, wie Sie sich eigentlich von dem, was in der Schauspielschule verlangt worden ist, ein Stück weit entfernt haben, also eine Art Freiraum geschaffen haben, wodurch Sie zu einem anderen Spielen gekommen sind. Glauben Sie, dass es Sinn macht, so etwas vorher auf der Schule zu ermöglichen? Oder glauben Sie, dass es sich jeder singulär erkämpfen muss?

Meyerhoff: Das hängt natürlich von jedem Einzelnen ab. Aber ich glaube, es ist den Schulen schon zu wünschen, dass es neben dem, was man im klassischen Bereich lernt, eine grosse Ermutigung bräuchte zum total selbstverantwortlichen Handeln und auch zur selbstverantwortlichen Liebe zu den Themen. Es passiert schnell, dass man viel mehr über sich nachdenkt – leider – als über die Themen. Und das Thema ist natürlich etwas Grosses und Befreiendes. Wenn sich auf einmal ein Thema vor alles schiebt und es überhaupt nicht mehr darum geht, wie man was spielt, sondern wenn es nur noch um das Thematische geht, dann ist es natürlich am Schönsten. Das vermisse ich immer sehr, dass ein gesellschaftliches Problem so virulent, so vital ist, dass man darüber gar nicht mehr zu reden bräuchte. Ich finde, es wäre gut für die Schauspielschulen, wenn sich jeder wirklich eine Rolle aussucht und selber macht. Das kann nicht schaden. Mir hat es immer und von Anfang an gut getan, neben den Projekten jedes Jahr ein eigenes Projekt zu machen. Man kann in diesem Beruf so viel delegieren, an das Stück, an die Rolle, die du bekommst, an das Kostüm, was du anbekommst, an die Bühne, an deine Kollegen, an die Anfangsuhrzeit. Du kannst die ganze Zeit delegieren und Verantwortung abgeben. Und ab und zu für alles selbstverantwortlich zu sein – da sieht man, was man möchte oder wo man steht. Und dann sieht man auch auf einmal, dass es den Regisseur braucht.

Publikum: Herr Bosse, Sie haben vorhin von Freiheit gesprochen. Wie setzt man dies als Regisseur konzeptionell um? Können Sie ein

Beispiel nennen aus Ihrer Erfahrung, um es genauer zu erklären?

Bosse: Du brauchst eine Konzeption, die zugleich totale Freiheit ermöglicht. Dann kannst du mit Leuten arbeiten, die selber viel beisteuern und die sich dann vielleicht sogar noch freuen, dass sie sich nicht auch noch darüber wundern müssen, ob das eine Wand ist oder nicht. Wenn sie aber die Wand hassen, werden sie wahrscheinlich darüber reden, dass man sie auch weglassen könnte oder diese einfach eintreten. Aber es ist auch eine Frage des Menschenbildes. Ich denke auch an meine Regiekollegen. Ich finde, viele Regisseure haben ein total tristes und negatives Menschenbild. Das inszenieren die auch. «Menschen sind so, es sind alles Arschlöcher.» Ich werde da wahnsinnig. Ich finde immer toll, dass Menschen keine Arschlöcher sein wollen. Wir sind es alle, aber es will doch keiner eines sein. Ich probiere die ganze Zeit, kein Arschloch zu sein. Und mache die ganze Zeit nur Scheisse. Aber man versucht die ganze Zeit, gut zu sein oder glücklich zu sein oder das zu verbinden. Dieser vitale Kampf gegen etwas kann auch für die Rolle wichtig sein. Man kann sich Gegner zu Nutzen machen, damit da eine Kraft entsteht. Das empfinde ich manchmal mit Schauspielern. Es gibt sehr selbstbewusste Zappelphilipps, die immer noch was anderes machen, die ständig etwas anderes machen. So die ADS-Version von mir. Ich gelte eher als der Ruhige, Verschwiegene, Freundliche. Ich drehe innerlich fast durch, aber das sieht man nicht. Man braucht schon Nerven wie Drahtseile. Man muss oft so tun, als ob man alles wüsste. Man muss das oft. Das finde ich total irritierend. Dann ist die Probe zu Ende und man sagt: «Gut. Es ist alles nur Scheisse. Aber es geht so.» Dann geht man nach Hause und hat viel Zeit, um nachzudenken. Das ist schon Hochstaplerei. Das macht aber nichts. Schauspieler erzählen einem ja Gott sei Dank auch nicht ständig, was sie fühlen und gerade denken.

Publikum: Ich hätte eine Frage zu der Ausbildung: Inwiefern hat Ihre Schule Sie beeinflusst? Was würden Sie jungen Studenten oder Absolventen, die hier anwesend sind, mit auf den Weg geben?

Bosse: Ich komme ja aus der Ernst Busch Hochschule Berlin. Ich bin da wahnsinnig kritisch herausgegangen, habe jahrelang keinen Fuss mehr reingesetzt. Ich hatte total viele Fächer und fand das wahnsinnig langweilig, den ganzen theaterwissenschaftlichen Bereich – ich hatte davor schon an der Uni Erlangen Theaterwissenschaft studiert. Aber da hat sich inzwischen viel getan. Ich kam als Stuttgarter Schnösel nach Berlin und dachte: «Ich guck nicht richtig. Der und der soll ein Meister sein?» Das Einzige, was ich daran gut finde: Man kann

nehmen, was man kriegt, und dann muss man sich sowieso davon befreien. Letztendlich muss man in der Schule alles nehmen, was man kriegt, alles fordern, was man kann. Und am Schluss alles hinter sich lassen und darauf scheissen.

Publikum: Aus eigener Erfahrung möchte ich fragen: Ist es gut, wenn Regisseure im ersten Semester mit Schauspielern zusammen sind, also auch Schauspielen lernen?

Bosse: Ich fand es ganz schlimm, dass ich spielen musste. Aber es war superwichtig. Ich fand alle Erfahrungen wichtig. Ich wollte nie Schauspieler werden. Ich könnte auch nicht. Das Schlimmste war, als ich spielen musste, weil Samuel Weiss nicht da war. Er hatte die Vorstellung vergessen. Ich war zufällig im Theater und sie haben mich überredet, weil sie meinten, es sei das einzig Charmante, wenn ein Regisseur die Vorstellung rettet. Und da bin ich in diesem schrecklichen Kostüm über die Bühne gestolpert, mit einem Textbuch in der Hand und habe diese Texte gesprochen. Vor 1200 Leuten, völlig ungebildet. Das war schlimm. Aber es war natürlich eine radikale Erkenntnis von dem, was man als Regisseur diesen Menschen antut, die in diesen Bildern herumstehen. Ein Schock. Einfach herumstehen und ein Bild erfüllen. Man denkt: «Ich bin Teil eines Bildes.» Es ist so eine Leere, die sich da auftut, wenn da 1200 Leute zuschauen. Man könnte ja auch denken, man dreht durch. Nein, man ist einfach nur leer und steht da.

Rey: Es schliesst den Rahmen. Gestern habe ich mit Apelles angefangen, der sich hinter seinem Bild versteckte bis die Kritik so gross wurde, dass er heraustrat und gesagt hat: «Dann male ich halt die Öse nach.» Der erste Maler, von dem bekannt ist, dass er ein Selbstportrait erstellt hat. Und das schliesst auch wieder den Bogen zu Joachim, der sich selber beim Spielen beobachtet hat und da auch wieder heraustraten kann und will – dieses Hin- und Herspielen. (Zu Meyerhoff) Du bist nicht nur als Schauspieler unterwegs, sondern auch als Regisseur und Autor und schreibst wunderbare Texte. Ich habe mich gefragt, ob die ein anderer Schauspieler spielen dürfte? Um zu schauen, was für ein autobiografisches Format dabei entsteht, bei einer anderen Figur, die diese Texte spricht.

Meyerhoff: Ich glaube, das kann man niemandem zumuten. Wenn jemand nicht selber schreiben möchte, dann wird es schon qualvoll. «Schreibe deinen eigenen Monolog.» Nee. Bei uns auf der Schauspielerschule war – der lebt leider nicht mehr – Jörg Huber. Ein ganz toller bayerischer Kabarettist. Sehr selbstbestimmt und ein wilder Mann.

Er war jemand, der seine eigenen Texte und seine eigenen Sachen schrieb. Der hat uns schon ganz früh sehr ermutigt. Der hat ganz früh gesagt: «Schreib deine eigene Szenen!» Und dann haben wir das gemacht. Und das war auch gut.

Rey: «Ich habe den Eindruck, dass selbst bei den präzisesten Worten, die wir benutzen, immer etwas jenseits der Worte liegt.»¹ Peter Brook, den wir gestern auch schon zitiert haben. Ich nehme das jetzt als Abschluss. Aber nicht für die Diskussion, die wir mit der Tagung eröffnet haben. Sondern nur für jetzt, für diesen Moment. Vielen Dank.

1 Andreas Schäfer, Die Angst ist das Stärkste, Theatermagier Peter Brook über Beckett, die Frauen und das Geheimnis der Leere, in: Berliner Tagesspiegel, 26. Mai 2006.

Ausbildungsprofile



Drei Formen des Schauspielens

von Bernd Stegemann

Die darstellenden Künste sind in der Moderne zusehends von den Strömungen der Avantgarden, von ästhetischen Programmen, wissenschaftlichen Paradigmenwechseln und weltanschaulichen Behauptungen beeinflusst worden. So wie in den Geisteswissenschaften alle Jahrzehnte ein neues Paradigma gefunden wird, mit dem die Artefakte analysiert und interpretiert werden sollen, so stehen das Theater und die darin sich versammelnden Künste seit spätestens den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts unter demselben Innovationsdruck. Speiste sich der evolutionäre Prozess der Künste bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aus dem Wechselspiel des einzelnen Künstlers mit seiner Kunstgattung, so beeinflussen seitdem die Wissenschaften massgeblich diesen Prozess.

Die Inspirationen zur Entwicklung der darstellenden Künste gingen in der langen Geschichte des Theaters vorrangig von den unterschiedlichen dramatischen Texten aus, die eine bestimmte Aufführungspraxis erforderten. Und umgekehrt schrieben die Dramendichter für eine bestehende Aufführungspraxis. So wird die Erfindung des bürgerlichen Theaters im 18. Jahrhundert von einer neuen Dramengattung, dem bürgerlichen Trauerspiel, in Frankreich und Deutschland provoziert. Nun sollten Menschen auf der Bühne erscheinen, die nicht nur ebenso gewandt waren wie die Zuschauer im Parkett, sie sollten auch über die gleichen emotionalen und moralischen Normen verfügen und in ihrem Ausdruck derselben glaubwürdig und realistisch erscheinen. Die Erfindung der Vierten Wand wird ebenso erforderlich wie die neue Spielweise des bürgerlichen Schauspielers. Ihren Höhepunkt erfährt diese realistische Menschen-darstellung im System Stanislawskis, der in methodischen Schritten eine Spielweise lehrt, an welcher der Anteil des artistischen und darum erkennbaren Schauspielens verschwindet. Der Schauspieler soll agieren, als gäbe es kein Publikum. Er soll sich seine Gefühle anmerken lassen, ohne sie künstlich zu vergrössern. Sein Dasein auf

der Bühne soll innerhalb der vorgestellten Realität des Dramas und des Theaters von einer glaubwürdigen Realität sein. Der Anteil an performativen, also das Spielen selbst thematisierenden Elementen, soll klein, der Anteil an repräsentativen, also die Eigenschaften der gespielten Figur zeigenden Mitteln, soll gross sein.

Der letzte Paradigmenwechsel, den die Theaterwissenschaft propagiert hat, setzt genau an dieser Unterscheidung von performativen und repräsentativen Eigenschaften der darstellenden Künste an. Die «performative Wende»¹ des Theaters behauptet, dass der künstlerische Wert des Theaters vom Anteil der Elemente abhängt, die den Charakter ihres Spielens nicht verbergen, sondern ganz im Gegenteil selbst zum Thema machen. Der Schauspieler, der bei seinem Auftritt zuerst einmal blinzelt, weil ihn das helle Schweinwerferlicht blendet, zeigt hierdurch, dass er sich in der selben Realität wie die Zuschauenden befindet und er über die gleichen menschlichen Sinneswahrnehmungen verfügt. Er thematisiert durch das Blinzeln seine reale Anwesenheit auf der Bühne und signalisiert, nicht in einer anderen Realität zu sein, in der er den Zuschauenden nun etwas vormachen will. Die «Ehrlichkeit» des Blinzeln ist das Emblem des performativen Theaters, und der Einwand, dass dieser Auftritt doch auch geprobt und damit das Blinzeln ebenso die Wiederholung eines schon häufiger geübten Auftretens ist, trifft nicht. Der performative Charakter bleibt erhalten, egal ob der Auftritt geübt worden ist oder nicht. Denn dieser besteht in der Thematisierung der gleichen Realität von Performer und Zuschauer. Daraus folgen ein gleiches Zeitmass und das Bewusstsein der gegenseitigen Anwesenheit. Der so spielende Performer verkauft die ihn Anschauenden nicht für dumm, indem er durch sein Spiel die Behauptung aufstellt, es gäbe die Theatersituation nicht oder er selbst würde in einer Realität agieren, die gänzlich anders ist. Sein Spiel tut nicht so «als ob» es etwas darstellen würde, es ist, was es ist. Und wenn innerhalb dieses Spiels etwas dargestellt wird, dann ist diese Darstellung immer gerahmt durch die Realität des Performers.

Die historische Verbindung zwischen diesem Spielen und dem realistischen Schauspielen liegt im epischen Spiel, wie es von Bertolt Brecht entwickelt wurde. Auch hier hat der Spieler ein Bewusstsein von der Anwesenheit der Zuschauenden und er vollzieht sein Spielen für diese. Doch zugleich zeigt er in diesem Spielen eine Figur, die in der durch dieses Spiel hergestellten zweiten Realität realistisch agiert.

Der Spieler ist real, die Figur, die er durch sein Spielen zeigt, existiert in der sekundären Realität des Schauspiels.

In diesem Dreieck aus realistischem Schauspielen, epischem Spiel und performativem Spiel muss sich eine gegenwärtige Schauspielerausbildung bewegen.² Geht man davon aus, dass jeder Mensch eine Fertigkeit, die er erlernen möchte, ernst nehmen muss, und setzt man voraus, dass es einige Übung benötigt, bis jemand sich eine Fertigkeit zu eigen gemacht hat, so besteht die Herausforderung der Ausbildung darin, innerhalb der Gleichzeitigkeit der drei Spielmöglichkeiten, Einschränkungen und Konzentrationen vorzunehmen. Der Unterricht muss sich einzelne Fertigkeiten herausgreifen, um diese zu erfahrbaren und lernbaren Techniken werden zu lassen. Die Dominanz der realistischen Spielweise kann hierbei beklagt werden, doch zeigt die Ausbildungspraxis, dass es sich hierbei um die am schwierigsten zu erlernende Kunst handelt. Sein Handeln und Erleben auf der Bühne so zu trainieren, dass sie unter dem doppelten Stress des Angeschautwerdens und den Herausforderungen der dramatischen Situationen wach und präsent agieren können, ist eine grosse menschliche und künstlerische Herausforderung.³

Das Grundlagenseminar an der Hochschule für Schauspielkunst «Ernst Busch» widmet sich am Beginn der Ausbildung für ein Semester der Entwicklung dieser Spielfähigkeit. Ausgehend von einfachen Improvisationsübungen wird das reagierende Spiel auf der Bühne erfahren und trainiert. Am Ende dieses ersten Semesters sollen sowohl die Erarbeitung einer komplexen Figur als auch erste Schritte im Umgang mit komplizierteren Situationen stehen. Denn im Unterschied zum performativen Spielen liegt der Motor des realistischen Spielens in den dramatischen Situationen. Eine dramatische Situation zeichnet sich nicht dadurch aus, dass es sich um besonders «dramatische» Probleme handelt. Das Wesen der dramatischen Situation besteht in einer dialektischen Verbindung der an ihr Beteiligten: sie sind innerhalb der Situation aneinander gebunden und zugleich durch einen Konflikt voneinander getrennt. Die Dialektik der Situation besteht darin, dass die Bindung wächst, je grösser der Konflikt ist, und die Bindung den Konflikt überhaupt erst provoziert. Durch die Situationen werden die an ihnen Beteiligten zwangsläufig in einen Prozess von Agieren und Reagieren verwickelt, in dem ihre Motive, Eigenarten und Gefühle schrittweise präsent werden. Es handelt sich bei

der dramatischen Situation um eine besondere Art der Darstellung des Menschen. Der Mensch erscheint im dramatischen Theater immer als Mitmensch, d.h. als Teil eines sozialen Gefüges. Nur wenn der Mensch sich in einer Situation befindet, kann ein Beobachter etwas über ihn als soziales Wesen erfahren.

Im epischen Spiel kommt zu dieser Art der Situation eine zweite hinzu, die Situation der Vorführung, die zwischen dem Spielenden und den Zuschauenden entsteht. Der Spieler etabliert ein Verhältnis zu den Zuschauern und zugleich hat die von ihm gezeigte Figur ein situatives Verhältnis innerhalb der Handlung.⁴

In der performativen Spielweise schliesslich gibt es nur noch die eine Situation, die zwischen den Performern und den Zuschauenden entsteht. Hierdurch rückt die Rolle des Zuschauers mehr in den Fokus der theatralischen Situation. Wie wird er in das Spiel involviert, was beobachtet er bei den Performern, und vor allem, welche Selbstwahrnehmung wird durch die Vorstellung in ihm provoziert? Diese Fragen beschäftigen die Inszenierung und die an ihr beteiligten Spieler.

Der dramatische Schauspieler spielt eine Figur vor Zuschauern, die sich fragen, ob diese Figur glaubwürdig ist, ob der Schauspieler diese Figur gut spielt und welche Erlebnisse und Handlungen die Figur macht. Im epischen Spiel stellt sich dem Zuschauer die Frage, wie das Verhalten der vorgeführten Figur zu bewerten ist. Sucht der dramatische Schauspieler seine Figur zu verteidigen, so meint er damit immer eine doppelte Anstrengung. Zum einen soll die Figur möglichst plausibel und darum verständlich erscheinen, zum anderen will er sie vor dem Eigenwert seiner darstellerischen Mittel schützen. Diese Verteidigung der Figur war entstanden aus dem Reflex auf das Virtuosenpiel im 19. Jahrhundert, bei dem die Wirkungen des Schauspielvirtuosen jede Figurenlogik ausser Kraft setzen konnte. Für das realistische Schauspiel wird die glaubwürdige Figurendarstellung innerhalb der dramatischen Situation zur künstlerischen Aufgabe. Das Spiel des Schauspielers soll kein Selbstzweck sein, der zu seinem eigenen Ruhm oder zur blossen Unterhaltung der Menge dient. Das Ziel einer die Figur verteidigenden Darstellung ist, eine einführende Zuschauerhaltung zu erzeugen. Der Zuschauer wird hierbei nicht wie in performativen Spielanordnungen zum Autor des Kunstvorgangs, sondern er wird

zu einem das Geschehen emotional und gedanklich nachvollziehenden Betrachter.

Das performative Spiel unterscheidet sich dementsprechend grundsätzlich vom darstellenden Schauspiel. Es meint nichts über sich selbst hinausweisendes mehr, es tut nicht so «als ob» etwas anderes vorgespielt würde. Es ist vorrangig mit der Etablierung einer Spielsituation beschäftigt, in der der Zuschauer eine Erfahrung mit sich selbst machen kann.

Zusammengefasst kann man diese Entwicklung des Schauspiels so beschreiben, dass die Aufgabe des Schauspielers sich von der Repräsentation einer Figur zu einer Präsentation seiner selbst entwickelt hat.

Für die Ausbildung des Schauspielers hat diese Entwicklung weitreichende Auswirkungen. Dass es sich beim Schauspielen um einen professionellen Beruf handelt, der gewisse Fertigkeiten verlangt und insofern auch eine Ausbildung benötigt, ist in der Geschichte des Theaters eine sehr neue Gedanke. Er kam erstmalig auf, als das Theater sich aufgrund des bürgerlichen Trauerspiels und der damit verbundenen neuen, realistischen Spielweise komplett verändern musste. Die Empathie weckende Darstellung von Figuren, die zur gleichen Welt gehören wie die Menschen im Zuschauerraum, verlangte eine andere Spielweise, als sie zuvor beim Volkstheater oder den allegorischen Spielen des Barocktheaters notwendig war. Kurz gesagt, ging es nun weniger um die expressive Darstellung von Gefühlen und Sprache als rhetorisches Mittel, sondern um den Gebrauch der Sprache als Mittel der Konversation und die Darstellung der Gefühle als Erlebnisse der Figur. Gefühle werden nicht mehr theatralisch behauptet, sondern müssen vom Spieler gefühlt werden und dieses Fühlen soll ihm angemerkt werden.⁵ Was im einzelnen Fall darunter verstanden wird, ein Gefühl tatsächlich zu fühlen, darüber gingen und gehen die Meinungen sehr auseinander. In jedem Fall beginnt hier die Entwicklung des Berufes «Schauspieler», der als professioneller Mensch in der Lage ist, innerhalb der Fiktion des Dramas und der Bühne realistisch fühlen und handeln zu können. Professionell ist der Mensch «Schauspieler», weil er emotionale, stimmliche, körperliche und mimische Bewegungen innerhalb einer nur vorgestellten Situation entstehen lassen kann. Dabei ist sein Ausdrucksvermögen

glaubwürdig und ermöglicht dennoch überraschende und den Alltag übersteigende Lebensäußerungen. Das Drama provoziert mit seinen Situationen den spielerischen Prozess, der die Figur schrittweise in den Wendungen des Dialogs vor den Zuschauenden entblättert. Folgt man dieser Form der darstellenden Kunst, so sind die Anforderungen an das darstellerische und spielerische Vermögen ebenso wie an die Vorstellungskraft und Komplexität der menschlichen Möglichkeiten hoch. Eine Ausbildung, die diesem Bild des Schauspielers folgt, wird den grössten Teil ihres Unterrichts auf die Entwicklung der hierfür erforderlichen Fähigkeiten legen.

Die epische Spielweise basiert auf diesem Vermögen der realistischen Verkörperung und fügt ihm die Eigenschaft des zeigenden Spiels hinzu. Die Wahrheit des «inneren Erlebens», die für die Darstellung der realistischen Figur zentral ist, wird nun ersetzt durch den Vorgang des Zeigens vor Zuschauern. Mit diesem «Vorgang» ist zuerst einmal der elementare Gang vor die Zuschauer gemeint, um ihnen etwas zeigen zu wollen. In diesem Vorgehen verkörpert sich der Gestus des epischen Spielers. Und die Art und Weise, wie er den Vorgang spielt, stellt seine Interpretation des Geschehens und der handelnden Figuren dar. Er benötigt also die Fähigkeit, die Realität einer nur vorgestellten Situation entstehen lassen zu können und zugleich diese sekundäre Realität dem Publikum im Spiel auszuhändigen. Er stellt damit die gezeigte Realität zur Diskussion. Das Bonmot, das die West-Schulen von «innen nach aussen» und die Ost-Schulen von «ausen nach innen» gehen, liegt in dieser Entwicklung vom psychologisch-realistischen Schauspielen zum episch-vorführenden Spiel begründet. Eine gegenwärtige Ausbildung wird immer beide Wege für gleichberechtigt halten.

Im performativen Spiel sind die Fähigkeiten des verkörpernden oder darstellenden Spiels nebensächlich. An ihre Stelle treten die durch das Spiel und im Spiel erzeugten Verknüpfungen, intelligenten Bezüge, Irritationen über den Charakter des Spieles und seinen Realitätsgehalt. Das Spielen hat hier nicht mehr den Charakter einer Darstellung und Erzeugung einer fremden Wirklichkeit, die im «Als ob» des Spielens hergestellt wird. Es dient nunmehr der Erzeugung von Spielsituationen, in denen der performative Spieler sich selbst darstellt, seine Situation vor Zuschauern problematisiert und die Frage nach dem Realitätsgehalt der sich hier ereignenden Spiele themati-

siert. Die Fähigkeit zur Verkörperung muss hierbei wenig ausgebildet sein, da an ihre Stelle die intellektuelle Kompetenz getreten ist, Spiele zu erfinden, die vor Zuschauern so gespielt werden können, dass sie die Situation des Vorführens thematisieren und darin eine unterhaltende, provozierende oder irritierende Realität erschaffen. Alle individuellen Eigenarten des Spielers, seine stimmliche, körperliche und mimische Begrenztheit, sind keine Einschränkungen seiner schauspielerischen Kompetenz mehr. Entsprechend muss an ihrer Entwicklung in einer Ausbildung nicht mehr gearbeitet werden. Reicht die Stimme nicht aus, um einen grossen Saal zu füllen, nimmt man ein Mikrophon, ist das darstellerische Vermögen begrenzt, macht man genau diese Besonderheit zum Thema. Da die Spiele im direkten Kontakt mit den Zuschauenden stattfinden, ist die ständige Kommentierung des gerade sich Ereignenden wesentlicher Bestandteil des Spielens. Die geschlossene Behauptung einer sich vollziehenden dramatischen Handlung und die dafür notwendige Perfektion in der glaubwürdigen Erzeugung dieser Welt sind in diesem Rahmen obsolet.⁶

Heute bestehen alle drei Formen des Schauspielens nebeneinander, teilweise in konstruktiver gegenseitiger Befruchtung, teilweise in ästhetischen Debatten feindlich gegeneinander. Eine Diskussion jenseits der Vorlieben einzelner Schulen und Künstler über die historische Gewordenheit der jeweiligen Ausdrucksformen und ihrer Funktionsmöglichkeiten innerhalb der gegenwärtigen Gesellschaft wird selten geführt. Ob eine Schauspielschule diese Aufgabe übernehmen kann, ob sie neben dem umfangreichen Programm, das die Ausbildung der jeweiligen technischen Fertigkeiten erfordert, Zeit und Kraft dafür findet, ist fraglich. Ausserdem gilt für das Erlernen einer künstlerischen Fertigkeit im gesteigerten Masse, was für das Lernen überhaupt gilt. Es braucht ein gewisses Mass an Überzeugung und Glauben an den Lehrinhalt und die eigenen Fähigkeiten, diese erlernen zu können. Eine gute Schule wird diesen Glauben in ihren Schülern fördern und durch interessante und irritierende Erlebnisse entwickeln. Inwieweit sie dabei ihr eigenes Schulprogramm ideologisieren muss, um die notwendige Energie für eine komplexe Ausbildung freizusetzen, muss die Praxis erweisen. Der sinnvolle Wechsel zwischen der Einengung der Möglichkeiten aufgrund von hypothetischen Wahrheiten und der Thematisierung des Gelernten im Kontext anderer Möglichkeiten zeichnet in jedem Fall eine zeit-

gemässe Ausbildung aus. Um diese bemühen sich die Lehrer an der Hochschule für Schauspielkunst «Ernst Busch» in Berlin innerhalb des Rahmens ihrer Fächer. Die theoretischen Kurse – Theatergeschichte, Dramaturgie und Kultursoziologie – übernehmen bei der Erweiterung des Horizontes und der Entwicklung des ästhetischen Empfindens eine zentrale Rolle. Da in diesem Unterricht die Frage nach dem Funktionieren der Gesellschaft, in der wir leben, zentral ist, bereiten sie zugleich den Boden für die Erarbeitung von Figuren und Situationen aus der dramatischen Weltliteratur. Denn Schauspielen bleibt in jeder ästhetischen Neuerfindung zuerst einmal ein Spielen vor Zuschauern, die durch dieses Spielen in eine andere als ihre eigene Realität entführt werden. Die historisch komplexeste Ausformulierung dieses Spielens begann mit der Erfindung des realistischen Schauspielens von Situationen. Die Ausbildung an der HfS «Ernst Busch» in Berlin will dieses Spielvermögen möglichst breit und der menschlichen Komplexität entsprechend entwickeln.

- 1 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.
- 2 Siehe hierzu sehr viel ausführlicher Bernd Stegemann, *Lektionen 3 Schauspielen Theorie und Lektionen 4 Schauspielen Ausbildung Berlin* 2010.
- 3 Das «System» von Stanislawski ist für das Erlernen einer «Wahrheit des inneren Erlebens» und die Glaubwürdigkeit der «physischen Handlungen» noch immer von zentraler Bedeutung.
- 4 Auf die interessanten und komplizierten Unterschiede, die zwischen der dramatischen Situation und der episodischen Situation liegen, kann hier nicht eingegangen werden. Siehe hierzu ausführlich Bernd Stegemann, *Lektionen 1 Dramaturgie Berlin* 2009.
- 5 Die gesamte Diskussion, die im 18. Jahrhundert um den heissen oder kalten Schauspieler entbrennt, dreht sich im wesentlichen um die Frage, wie ein Gefühl auf der Bühne glaubwürdig und wirkungsvoll zugleich erzeugt werden kann.
- 6 **Fussnote fehlt**

Ausweitung der Spielzonen:

Der Schauspieler möchte jemand Anderes sein
(& keine Maschine)

von Michael Börgerding

Der Filmkritiker Michael Althen war in diesem Jahr Juror der Berliner Auto-rentheatertage. Ich möchte beginnen mit einer Beobachtung von ihm zu dem Thema Verwandlung (ein Anderer, eine Andere sein zu wollen oder zu können): «Wenn ich im Kino sitze, gibt es immer diesen Sog der Verwandlung, der mich im Dunkeln aus mir heraustreten lässt. Im Theater scheint das genau umgekehrt zu sein. Es sind die Schauspieler, die von der Sehnsucht nach Verwandlung getrieben sind, die es für uns übernehmen, aus sich herauszutreten. Das Theater ist ja schliesslich auch eine viel bürgerlichere Kunstform, und als solche eher dazu geneigt, den Exzess zu veräusserlichen. Es ist nicht so, dass die Männer auf der Bühne nicht auch Identifikationsangebote machten und die Frauen nicht auch zu erotischen Phantasien verlockten, aber wer sich aufrichtig prüft, wird feststellen, dass man sich als Zuschauer im Theater weniger gemeint fühlt. Weniger involviert. Weniger über den Tisch gezogen. Das Theater will mehr gelobt werden für die Arbeit, die es bedeutet, auf die Bühne hinauszugehen und vor Leuten eine wie auch immer geartete Maske aufzusetzen.»

Der Wunsch des Schauspielers, ein Anderer, eine Andere zu sein oder das, was Althen als Sehnsucht nach Verwandlung bzw. als stellvertretendes Aus-sich-Heraustreten beschrieben hat, bleibt in den theaterwissenschaftlichen Veröffentlichungen der angewandten wie nicht anwendenden theaterwissenschaftlichen Institute aus Giessen,



Hildesheim, Frankfurt, Berlin oder Mainz, zumindest in denen, die ich kenne, eine merkwürdige Leerstelle. Das ist ganz sicher nicht der Grund, warum das Verhältnis Theatertheorie und Schauspielausbildung, wie mir scheint, geprägt ist durch Empfindlichkeit, Kränkung, Ignoranz oder Abwehr: Schauspielschulen und Schauspielschullehrer beschäftigen sich in aller Regel nicht mit postdramatischen Paradigmen, einer Ästhetik des Performativen oder nur einer Semiotik des Theaters. Gleichwohl nehmen Schauspielschulen und Schauspiellehrer wahr, dass ästhetisch vieles sich einschneidend verändert hat in den Stadt- und Staatstheatern. Auch aufrechte Vertreter des psychologisch-realistischen Theaters lassen ihre Studierenden wie in Berlin mit Andreas Kriegenburg Hamlet spielen (nicht wirklich darstellen oder verkörpern) oder schicken sie wie meine Kollegen in Hamburg im Diplom auf eine projekthafte Reise in ein Land vor ihrer Zeit, lassen sie chorisch sprechen in Dimitir Gotscheffs Ödipus. Und ganz offenbar erfahren, erleben und lernen Schauspielstudierende in diesen Spiel- und Probesituationen Herausforderungen und Möglichkeiten, entdecken sie Spielzonen, die ihnen ihre Schule nicht bietet, vielleicht nicht bieten kann und manchmal noch nicht bieten will.

Das Merkwürdige und Bedauerliche an diesen beiden Tendenzen in der Schauspielausbildung – Ignoranz der theaterwissenschaftlichen Theorie und Zuwendung zum ästhetisch avancierten Theater – ist, dass die oft sich postdramatisch verstehende Theorie zwischen Frankfurt und Berlin diejenigen Entwicklungen im deutschsprachigen Theater beschreibt und auf Begriffe bringt, die von den Studierenden eben dort gesucht werden. Die Schauspielschulen könnten also etwas lernen, wenn sie sich nicht gleich immer so angegriffen fühlten – so wie die Theaterwissenschaften etwas lernen könnten von den Spezialisten von Verkörperung, Verwandlung und Figurendarstellung.

Was wir gegenwärtig im Theater sehen und erleben können, sind alle möglichen Mischungen und Zwischenformen von Figurenspiel und «Bühnenselbste», wir beobachten vielfältige Situationen zwischen Kommunikation und Nichtkommunikation, die uns vor neue Herausforderungen stellen – in der Analyse des Spielens zwischen präserter Performance und repräsentierender Darstellung, oder andersrum, doppelt gemoppelt: performativer Präsenz und dargestellter Repräsentanz, genau wie in der Ausbildung von Schauspielern, die sich den Herausforderungen einer veränderten Berufswirklichkeit stellen wollen. Techniken der Rollenverkörperung werden weiter zentral sein in

der Schauspielausbildung – aber sie werden andere Wege und Herangehensweisen neben sich dulden, mit ihnen ins Gespräch kommen müssen. Mir scheint das im Augenblick das Wichtigste zu sein: die Ausweitung von Beschreibungskompetenzen über Spielweisen. Und dass man sie nicht den Theaterwissenschaftlern und den Schauspiellehrern alleine überlässt, sondern, meine erste Behauptung, sie gemeinsam mit den Studierenden sucht.

Selbstverständlich muss sich die klassische Menschendarstellung dabei ein paar unangenehme Fragen stellen lassen. Das System Stanislawski, in all seinen Spezifizierungen und methodischen Fortführungen, geht von einem organischen oder natürlichen Zusammenhang zwischen dem inneren Erleben und dem physischen Ausdruck aus. Voraussetzung dieses Denkens ist der Glaube an eine kausale, naturgesetzliche Verbindung zwischen Erleben und Verkörpern: Die Kunst des Erlebens ermöglicht die Kunst der physischen Handlung und die bewusste Herbeiführung des Unbewussten ermöglicht den psychologischen Realismus. Ganz offenbar gibt es in unserem Sehen und Denken ein unhinterfragtes «dramatisches Dispositiv», etwas, von dem aus wir offenbar nur denken können. Es gibt ein Verlangen nach dem mimetischen Spiel und es gibt ein Verlangen nach Drama, d.h. eine aristotelische Ordnungsstruktur verbindet sich mit dem Wunsch, in eine andere Psyche vorzudringen. Es gibt ganz offensichtlich eine Sehnsucht nach Ordnung, Verortung, Behemung, Harmonie, Schönheit und Sicherheit. Dazu gehört oder dahinter versteckt sich, kann sich verstecken, der Wunsch nach Beherrschung - Beherrschung des Kontingenten (der Figur wie des Spielers). Ziel der Idee der Menschendarstellung ist die Identifikation. Der Schauspieler identifiziert sich mit der repräsentierten Figur. Aber womit identifiziert sich der Zuschauer? Tatsächlich mit der verkörperten Figur? Hat sich das nicht seit langem fundamental verändert? Ist man nicht als Zuschauer «weniger gemeint», «weniger involviert» als dieses dramatische Dispositiv meint? Ist es statt Identifikation nicht Anerkennung und Bewunderung – wie Althen meint – für die Kompetenz des Schauspielers, der Schauspielerin: er oder sie «kann» und «darf» verkörpern, sich stellvertretend verwandeln, aus sich heraustreten, er oder sie kann ganz offenbar auf der Bühne jemand Anderes sein. Und was bedeutet das für die Schauspieler – macht es sie womöglich nicht auch ein wenig freier, unverantwortlicher, tollkühner im Umgang mit der Figur?

Die Natürlichkeit des Spiels – von Lessing bis Strasberg – war und

ist eine künstliche Art des Erzeugens von Natürlichkeit, eine bewusste – gelenkte, angeleitete – Technik des Unbewussten, die als Prozess im Produkt nicht mehr wahrnehmbar sein darf. Je besser sie lügen, umso wahrhaftiger sind sie. Führt eine solche Identifikation des Schauspielers mit der Figur nicht zu einer systematischen Selbstverkenning? Ist die ästhetische Erfahrung des Schauspielens wie des Schauspielsehens nur scheinbar eine Reise in eine mir fremde Welt? Und dient dies alles vielleicht nur dem einen: der Bannung des Fremden (des Kunstwerkes)? Lauter Fragen – aber Fragen, die auf der Tagesordnung bzw. im Stundenplan einer Schauspielausbildung stehen müssten.

Erika Fischer-Lichte spricht von den zwei Körpern des Schauspielers: dem phänomenale Leib und dem semiotische Körper, also der präsente Körper des Spielers und der repräsentierte Körper der Figur – und (das ist der entscheidende Punkt) dass diese Körper sich durchmischen, mann (und frau) sie nicht auseinanderhalten können. Man kann diesen Gedanken ausbauen und trifft damit auch eine Alltagserfahrung von uns im Widerspruch und Durchleben von Empfangen und Senden, Selbst und Rolle, Ausdruck und Kommunikation. Natürlich sind das irgendwie «natürliche» Interaktionen und Verhandlungen, die mein Körper oder meine Körper in mir und mit mir veranstalten. Ob sie allerdings in einem organischen oder gar kausalen Zusammenhang von Erleben und Ausdruck beschrieben werden können: da zumindest sind Zweifel erlaubt.

Vielleicht hilft es, einen kleinen Umweg zu machen, will man den Moment der Verwandlung beschreiben, einen Umweg über die Hirnforschung: Durch die Milliarden von Hirnzellen, die ein Organismus in wenigen Jahren aufbaut, bahnen sich elektrische Impulse ihre Wege. Wenn es dabei eine Gesetzmässigkeit gibt, dann das der Trägheit. Alle Impulse gehen den Weg des geringsten Widerstands. Aber wo ein Weg gebahnt ist, bahnt es sich das nächste Mal schon leichter. Die Hirnforschung hat es mit unvorstellbar grossen Zahlen und unvorstellbaren kleinen Räumen zu tun: der synaptische Spalt ist ein winziger Raum von einigen Millionstel Millimetern, der die prä- und postsynaptische Seite voneinander trennt. Der synaptische Spalt ist nicht nur klein, er ist: leerer Raum. Peter Brook müsste das gefallen. Es gibt eine Kluft, die überwunden werden muss von den abzuleitenden Reizen von aussen. Überspringen müssen den synaptischen Spalt im Gehirn die Transmittermoleküle, auf der Probe die Schauspieler und ihr Regisseur, in der Ausbildung der Schauspiellehrer und seine Schüler.

Natura non facit saltus, die Natur macht keine Sprünge, hiess es einmal. Natura facit saltus, beweist die Neurophysiologie. Und gibt dem jungen Brecht Recht, der ebendieses, den Sprung in die Verwandlung, mit dieser Formulierung für sein neues episches Theater reklamierte. An jedem synaptischen Spalt, auf jeder Probe, in jedem Rollenunterricht findet eine Übersprungshandlung statt.

An dieser entscheidenden Stelle fällt es schwer, den Sprung zu identifizieren, den Weg zu beschreiben oder eine Methode zu behaupten. Gehirntätigkeit und Probenarbeit sind immer beides zugleich: das Bahnen neuer Wege (Reizflucht, Einflussangst, Originalitätszwang, Improvisation) und das, was sich beim Bahnen im Fundus des Schauspielers niederschlägt, sich variiert in den ein Mal gefundenen Bahnen (Erfahrung, Verhaltensrepertoire, Spielmuster, Körpergedächtnis). Bahnen, die mit ihren Öffnungsbereitschaften warten auf Modifizierung und Manifestierung. Aber auch auf ständige Verfestigung – und die Tendenz, dass eingefahrene Bahnen zur zweiten Natur werden, potenziert sich mit zunehmenden Alter und zunehmender Spielerfahrung.

Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen, Verkörperung und Verwandlung sind gefestigte Reizfluchtbahnen – geschärft und differenziert durch Wiederholung. Vielleicht ist es nicht ganz abwegig, zu spekulieren über den Schauspieler als einen sozialen und lernenden Organismus, der reagiert auf die Reize und Signale, die ein Text oder eine Situation auf die Reise schickt. Ob die Transmitter dabei sich ganz neue Wege bahnen, die alten Bahnen wiederfinden, sie modifizieren und erneuern oder weiter verfestigen, hängt von vielem ab, von der Neuartigkeit der Reize, von der Dichte und Intensität der Impulse, ob die postsynaptische Zellmembran auf der Probe sich für Millisekunden öffnet, die Impulse einlässt und die Zelle zu einem Kanal macht, der sie weiter leitet. Und wo sich einmal eine Zellmembran geöffnet hat, öffnet sie sich das nächste Mal leichter – ganz am Ende braucht man beim Sprung über den leeren Raum einfach auch das Glück des Zufalls (und des Fleissigen). Ob die neue Situation, der neue Kanal als eine dramatische, eine postdramatische oder eine nach der Postdramatik zu beschreiben ist, ist für ein Schauspielern in der Zone zwischen Verkörperung und Kommunikation nicht wirklich wichtig – aber auch kein Hindernis.

Noch ein anderer Zugang: Der Welt ist nicht so einfach theatralisch beizukommen. Auch den beobachteten Figuren der Wirklichkeit wie den geschriebenen Figuren der Literatur ist nicht ganz einfach

beizukommen. Will man im Theater von und mit ihnen erzählen, braucht es Mittel. Und wie der Traum als Hüter des Schlafes Bilder erzeugt, so produziert auch jede Inszenierung und jede Rollenskizze Bilder (quasi als Hüter der Figur). Die Urfunktion des Bildes ist Verbildlichung des Unbildlichen, Darstellung des Undarstellbaren, Fassbarmachung des Unfassbaren. Verschiebung, Verdichtung und Umkehrung, wissen wir von Freud, sind die Werkzeuge des Traumes. Wenn der Schauspieler eine Figur in Bilder und Vorgänge umsetzt, so kommt auf der Bühne die Wirklichkeit nicht als Abbild vor, sondern kommt sie als verdichtete, als verschobene Darstellung – gestaucht, verkürzt, verkleidet, entstellt – zum Vorschein. Beides, der Traum wie die in eine Szene gesetzte Figur bedarf der Deutung. Ohne Deutung durch das Publikum, den Betrachter, den Zuhörer, den Kritiker, den Theaterwissenschaftler ist Theater als Kunst nicht zu haben.

Womit handeln Theater? Dirk Baecker sagt, sie handeln mit dem Risiko von Darstellungen. Das heisst, Darstellungen können scheitern und sie können momentweise glücken. Es geht um das Risiko der Darstellung von Risiken, die mit jedem sozialen Handeln einhergehen. Die Soziologie versteht Gesellschaft zunehmend als eine Variable und eben nicht als eine Substanz, es ist eine Variable, die in allen denkbaren Zusammenhängen sich unablässig verändert. Gesellschaft kann als Begriff nicht substantialisiert werden und es gibt kein risikofreies Aussen für den Beobachter mehr. Das bedeutet aber nicht, dass sie nicht beschrieben werden kann. Randbedingungen, Kontexte, Ausflüchte, Querschläger können sichtbar gemacht werden, verflüssigte Momente, die es erlauben, «etwas» besser zu verstehen (und die es selbstverständlich erlauben, in konkreten Fragen konkrete Positionen zu beziehen).

Die Übertragung – Übertragungen funktionieren ja eigentlich nur im Traum und bedürften der Analyse –, meine Übertragung, die jetzt folgt, ist möglicherweise ein wenig gewagt: es geht auch im Schauspielunterricht um eine Verwicklung in die Welt und es geht nicht um einen irgendwie ausformulierten Begriff einer Methode. Es geht immer auch um eine Verwicklung Lehrer-Schüler und darum, dass es für eine solche Verwicklung immer ein Drittes geben muss, ein gemeinsames und durchaus unterschiedliches Interesse an der Welt ausserhalb des Unterrichts. Erkenntnis und Interesse lassen sich nicht trennen im Agieren wie im Beobachten. Auf der Bühne kann man sehen, auf der Probe, im Schauspielstudio kann man studieren, wie Akteure Darstellungen auf dem Leim gehen, die sie immer auch

durchschauen. Der Schauspieler ist dabei beides zugleich: agierender und sich selbst beobachtender Teilnehmer eines kommunikativen Vorgangs – und damit auch ein Modell für Agierende in sozialen Kontexten. Wir sind alle Beobachter zweiter Ordnung geworden.

Die Theaterakademie Hamburg geht davon aus, dass Schauspieler und Regisseure nicht die gleichen Interessen und jeweils eine eigene Sicht auf das Theater haben (und Dramaturgen eine dritte) und dass es darum gehen müsste, wie man diese unterschiedlichen Sehweisen und Sehnsüchte in einen Dialog bringt. Wir gehen nicht davon aus, wie vielleicht die Giessener oder Hildesheimer Schule, dass jeder alles können kann, und bleiben also scharf in der Trennung oder Arbeitsteilung, wo dies nötig ist. Ich glaube auch nicht, dass man die beschriebenen Veränderungen im Theater dadurch in die Schauspielausbildung holt, dass man jetzt Pollesch-, Kriegenburg-, Chétouane- oder Stemann-Methoden in Seminarform anbietet. Mein Vorschlag ist ein anderer: neben den weiter notwendigen, kritisch reflektierten und über sich selbst aufgeklärten Menschendarstellungsmethodiken Freiräume zu schaffen, in denen Schauspiel-, Regie- und Dramaturgiestudierende gemeinsam über neue Formen des Spielens reflektieren und sie forschend immer wieder neu und anders erfinden können.

Die gemeinsame Probe mit Regiestudierenden als einen zentralen Lernort für Schauspielstudierende zu sehen und zu behaupten, ist keine Selbstverständlichkeit, ist auch in Hamburg an der Theaterakademie lange noch nicht durchgesetzt und durchaus umstritten. Ich bekomme dann auch mal Mails von Kollegen wie diese: «Die Teilnahme an Regieprojekten ersetzt keine Ausbildung, sondern stellt die Anwendung von in der Ausbildung erworbenen Kenntnissen und Fähigkeiten dar. Im günstigsten Fall darf man von einer Erprobungspraxis ausgehen, die wertvolle Eindrücke hinsichtlich des Leistungsstands der einzelnen Studierenden, des einzelnen Studierenden gewährt.» Ich antworte darauf gerne mit Hinweisen auf Theorien des gemeinsamen Lernens (Finnland, Pisa!), auf den synaptischen Spalt, auf die Kraft der produktiven Verkennung oder mit Verweisen darauf, dass es sich um erwachsene Schauspielstudierende und nicht um minderjährige Schauspielerschüler handele.

Hier und heute würde ich gerne mit einem Zitat von Andreas Kriegenburg antworten, das die besondere, vielleicht utopische Chance einer Theaterprobe beschreibt: «Wir schaffen auf der Probe einen Raum, wo wir miteinander so tun, als wären wir unverletzlich,

weil wir verletzlich sind. Es gibt die Verabredung, das ist alles nur Theater, und in dieser Verabredung haben wir die Freiheit, es tatsächlich zu erleben. Viel ergibt sich wirklich unsichtbar innerhalb der Proben. Weil man viel redet und dadurch sehr zusammenrückt, muss man sich auch nicht mehr so sehr verstecken voreinander. Und weil es die stabile Verabredung gibt: «Es ist eh alles Quatsch, was wir machen», kann man sehr, sehr ernst und sehr karg und sehr ängstlich oder doch sehr traurig sein.» Das ist etwas grundsätzlich anderes als ein Unterricht, der Techniken vermittelt. Funktionieren kann ein solches idealisiertes Miteinander nur, wenn es etwas gibt, das man gemeinsam meint und von dem man erzählen will, meint erzählen zu müssen.

Spielen und sich verwandeln meint immer mehr als Verabredung und Handwerk. Spielen ist eine Lebensform. Auch Probieren kann eine Lebensform sein. Man muss dabei nicht immer unbedingt wissen, ob man weinen oder lachen muss beim Spielen. Weinen oder lachen darf beim Probieren. Oder wissen, wie das geht, das Lachen oder Weinen auf der Bühne. Als Spieler nicht und als Zuschauer nicht. Schauspiel- und Regiestudierende behaupten in ihren Projekten das Recht für sich, den Probenraum und die Bühne als ihren geschützten Raum hier und jetzt exzessiv zu nutzen. Für was auch immer. Ein grimmiges, Distanz schaffendes Lachen kann dazu gehören, genauso wie die sehr persönliche Preisgabe und Auslieferung an den Betrieb und die Schule: Das ist mein Leib. Das ist mein Blut.

Die gemeinsamen Studienprojekte an der Theaterakademie Hamburg sind alles andere als konfliktfrei, sie sind auch nicht immer beglückend für jeden, aber sie ermöglichen den Schauspielstudierenden, etwas zu suchen und manchmal auch zu finden, was ihnen später immer öfter abverlangt wird: Eigenverantwortung und Mit-Autorenschaft. Mit den Regisseuren und Dramaturgen arbeiten sie an der Entwicklung einer gemeinsamen Sprache, sie arbeiten mit und verzweifeln bisweilen an der Differenz von unten und oben, von aussen und innen. Es ist ein ergebnisorientiertes und noch immer geschütztes Probieren, es ist sehr zeit- und erlebnisintensiv, es ist diskursiv und konfliktgeladen, kurz: es ist ein begleitetes Lernen und Training in erweiterten Spielzonen. Die Studenten haben mehr Fragen als ein einzelner Dozent beantworten kann, und die vielen Fragen sind Antworten auf die Fragen oder Verarbeitungen von Reizen, die das gegenwärtige Theater und seine Wahrnehmung auslösen. Nur gemeinsam können dabei Lösungen gefunden werden, von denen wir Dozenten noch nichts wissen oder überhaupt wissen können.

In den Studienprojekten verwandeln sich Menschen, die sich anschauen lassen. Anschauen und Angeschautwerden: diese Flüchtigkeit des Augenblicks, der ein epiphaner Moment sein kann, ist vielleicht das Gesetz des Spielens überhaupt, ist ein Gesetz ohne Botschaft und Ideologie, ein Augenblicks-Gesetz ohne Geschichte: offen und durchlässig für die Stimmen der anderen. Hören auf die Stimmen der anderen und sie in eine Form bringen, darum könnte es gehen. «Form ist Genauigkeit, sonst nichts. Und Genauigkeit entsteht aus genauem Blick auf die Person und durch sie hindurch, aus Vermischung von Wahrnehmung und Vorstellung,» sagt Klaus Theweleit. Wenn es einen Trost gibt in der permanenten Überforderung des Schauspielers, dann finden wir ihn hier in diesem synaptischen Spalt zwischen Genauigkeit und Vermischung. Dass «etwas» in der Welt, die wir meinen, wenn wir zusammen Theater machen oder zusammen Theater lernen, nicht stimmt, merkt nur, wer vieles durch sich durchfließen lässt. Das «Viele» ist auch das Rauschen auf allen Kanälen, die Widersprüche in den Theorien und Methodiken, die Lücke in der Didaktik, der Riss in der Maske der Souveränität des Lehrenden, das nicht Festzumachende, das Nicht-Identische, das Nichts. «Aber das Nichts macht lebendig. Und das Leben macht leise. Und die Liebe macht heiter. Und die Menschlichkeit macht komisch. Und die Gerechtigkeit macht lustig. Und die Moral macht sauer. Und der Staat macht dumm.» – sagt Herbert Achternbusch.

Schauspielausbildung: Das unheimliche Beharrungsvermögen auf dem Wesentlichen

von Hartmut Wickert

«...eine arrogant nur mit sich selbst beschäftigte Welt...
Man schreibt als Theaterautor aus der Verbalität der gesprochenen Sprache heraus, für den Mund des Schauspielers, für das von dort her sich ereignende Sprechen. Trotzdem habe ich meine ersten Stücke gegen die Schauspieler geschrieben, gegen das Theater, gegen den ganzen fleischlichen Stumpsinn des Nichtdenkens der Körper dort.»
(Rainald Goetz)

«Weil es schon zuviele Filme und Filmer gibt auf der Welt, ist es spannend, alle Fragen noch einmal neu zu stellen. Das tun die Filmstudentinnen und Filmstudenten.»
(Markus Imhof)



Um überhaupt Substantielles über die Ausbildung sagen zu können, etwas, das sich unterscheidet von den Darstellungen der Studienverläufe, der Diskussion über den Sinn der Bolognaform oder den Darstellungen von Komplikationen einzelner Studierender auf dem Weg zum Diplomvorsprechen, möchte ich das Augenmerk auf die Frage richten, was überhaupt Legitimation und Existenzberechtigung von Institutionen wie dieser hier und der vielen anderen im deutschsprachigen Raum sein könnten. Ich rede naturgemäß von dem Teil dieser Institution, der sich der Schauspielausbildung widmet. Nicht die gesetzlichen Grundlagen, die diese Ausbildung möglich machen sind gemeint. Legitimation heisst für mich die Gebiete thematisieren, die sich mit der Ausgestaltung und Wahrnehmung des Bildungsauftrags beschäftigen.

1) «Arbeitsmarktbedarf» heisst die eine Seite der Medaille. Er rechtfertigt die Mittel, die der Staat aufbringt, um für diesen auszubilden. Das «Lernbare lehren», wäre die Devise für den Blick auf Punkt 2) den «inneren Aufbau» dessen, was vor dem Arbeitsmarkt liegt; und 3) wäre nun das von mir vorgeschlagene Fundament des Arguments: die anhaltende «Motivation» junger Menschen, das Schauspielen erlernen zu wollen, wenn möglich und machbar an einer Institution Hochschule. Da bekommt man ein Diplom. Dieses gilt irgendwie als Berechtigung, mit der Berufspraxis in Kontakt zu treten. Es gibt keine genauen Zahlen, dieses Jahr stehen bis zu 10.000 Bewerber und Bewerberinnen etwa 300 Ausbildungsplätzen gegenüber. Von solchen Zahlen können andere Kunstausbildungen nur träumen.

Um das Schauspielen zu erlernen, muss man – in welcher Art und Weise auch immer – Schauspielen. Mann oder Frau bewerben sich zum Lernen wie später für das Praktizieren des Berufes mit einem Vorsprechen. Das ist so seit Menschengedenken. Das erste Vorsprechen ist in der Regel schlechter als das am Ende des Studiums. Ist es das? Und wer sagt das? Aber das nur nebenbei zum Thema Hegemonialrechte im Bereich der Ausbildung. Dieses wäre in der Tat ein anderes Thema.

Schauspielenlernen in Zürich

Schauspielausbildung in Zürich ist in einem hohen Masse spielerische Praxis. Das klingt nach Pleonasmus, ist aber keiner, denn die Betonung liegt auf «spielerisch». Das selbständig spielerische Erfahren der eigenen Möglichkeiten ist ein Wesensmerkmal der Ausbildungstradition. In den letzten Jahren ist der Versuch zu beobachten, das mit methodischer Systematik zu fundieren. Als Orientierungen dienen Kristin Linklater, Sanford Meisner, Anne Bogarts «view points» und Michail Tschechow.

Ein Jahr lang wird drauflos gespielt, die Kernelemente heissen dementsprechend: «Improvisation» und «Vom Text zum Spiel».

Im zweiten Jahr dann Szenestudium, das Thema «Authentizität», sowohl im Hinblick auf das theatrale Spiel, als auch auf das authentische Spiel vor der Kamera, Szenen aus der klassischen und der modernen Literatur.

Im dritten Studienjahr finden neben dem ganzjährigen Modul

«Monologspiel» drei grosse Projekte Platz: im 5. Semester ein ganz an der Michail-Tschechow-Methode orientierter Umsetzungsprozess eines Theaterstücks, in der Regel aus der klassischen Moderne, eine Inszenierung durch die Regiestudierenden mit den Schauspielstudierenden und zum Abschluss die Diplominnszenierung für das Schauspielerschultreffen.

Daraus entsteht die Option, im Herbst das Intendantenvorsprechen zum Abschluss des Studiums zu nutzen oder sich im Laufe des sechsten Semesters für das Masterstudium zu bewerben.

Schauspielausbildung und Bologna

Zürich hat wie die zweite deutschsprachige Schweizer Ausbildungsstätte, die Hochschule der Künste Bern, Struktur und Organisation des Theaterstudiums nach den Ideen des Bolognaabkommens der europäischen Bildungspolitik neu strukturiert. «Neu» heisst, dass die Ausbildung in Stufen stattfindet. Die Schauspielstudierenden haben die Aufgabe, in einem dreijährigen Studienverlauf für sich abzuklären, ob sie die Meisterschaft im Rahmen eines Masterstudiums erlangen wollen. In einem Berufssegment, das hochgradig selektiv ist wie das des Schauspiels, kann das ein Vorteil sein. Sichtbar würde das in einer sich erhöhenden Rate von Absolventen und Absolventinnen, die sich nachhaltig in der Berufswelt zu platzieren vermögen. Nachhaltigkeit bedeutet also, festzustellen, wo eine Absolventin oder ein Absolvent nach fünf und mehr Jahren arbeitet. «Ehemaligenpflege» tut hier Not.

Mit der Neustrukturierung der Studienverläufe geht nun keine inhaltliche Erodierung angestammter Terrains einher, im Gegenteil birgt die Einführung von Bachelorstudiengängen die Chance, endlich Kriterien für einen Ausbildungsbereich zu entwickeln, der sich durch Selbstmystifizierung («Kunst kann man nicht lernen», «Talent kann man nur fördern und sich in geeigneter Umgebung zum Blühen bringen», etc.) vor der Aufgabe drückt, die Ausbildung als eine allgemeingültige Sache zu definieren, die unabhängig vom Talent oder dem Genie der Studentin oder des Studenten Aufgaben und Ziele zu formulieren in der Lage sein muss. In der Schweiz konnte durch die Einführung der modularisierten Studiengänge die Unterrichtsmenge effektiv vergrössert werden. Bisher war das Studium nach drei Studienjahren mit dem im 7. Semester stattfindenden Diplomvorsprechen

für die Schauspielstudierenden beendet. Jetzt ist eine Weiterqualifizierung für diejenigen möglich, die nicht an die etablierten Häuser drängen. Im Masterstudium ist so etwas wie eine Anpassung an die ausdifferenzierten Bedingungen des Marktes möglich. Einzelinteressen und -fähigkeiten können gezielt und praxisorientiert ausgebaut werden.

Die Mobilität als Kernpunkt von Bologna zwingt die Verantwortlichen nicht nur dazu, verbindliche vergleichbare Qualitätsstandards zu definieren, sondern fordert und fördert ständige Möglichkeit der Vernetzung und des inter- und transdisziplinären Arbeitens: In einer Institution, in der fünf Spezialisierungen im Theaterbereich angeboten werden wie in Zürich – es sind dies neben Schauspiel auch Regie, Theaterpädagogik, Szenografie und seit 2009 Dramaturgie – kann es nützlich sein, die Zusammenarbeit und Differenzierung der Spezialisierungen formal abzugleichen. Im Masterstudium ist die Mobilität durch die Tatsache institutionalisiert, dass die Ausbildung von den vier Theaterhochschulen der Schweiz gemeinsam angeboten wird: Drei Sprach- und Theaterkulturen versuchen eine gemeinsame Schnittmenge für die Höherqualifizierung ihrer Studierenden zu finden. Die Vermischung der Kulturen findet statt.

Masterabschluss Schauspiel allein in der Schweiz möglich

Die ‹Masterausbildung› kann zu einem Paradebeispiel gelingender bildungspolitischer Versuche werden, die Ausbildung mit der Berufspraxis parallel zu führen. D.h. sie ist die Möglichkeit, dass wie sonst nur im Fall des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Giessen und am Institut für Medien- und Theaterwissenschaft der Stiftung Universität Hildesheim, tatsächlich die Ausbildung zu einer Inspirationsquelle für die künstlerische Praxis wird. Das dauert in unserem Falle sicherlich noch ein paar Jahre und braucht noch viel Ausdauer von Seiten der Hochschule. Aber bereits heute ist die Masterausbildung ein Feld experimenteller Erprobung der eigenen Kompetenzen und Fähigkeiten der Studierenden. Die Hochschule ist zu einem Ort praxisorientierter Projektarbeit geworden.

Neue Lehrformen und Formen experimenteller künstlerischer Praxis haben sich entwickelt: Studierende arbeiten in mehrwöchigen Projektzusammenhängen, den ‹Plattformen›, an ihren Projekten und

an Themen, die für die Ausbildung relevant sind. Sie haben Räume, Finanzen und Lehrer, sie haben Ideen und die für die Kollaboration notwendigen Partner in den Teams. Es wird nicht hierarchisch gearbeitet, die Dozierenden mentorieren und bündeln die Themen. Hinzu kommen sogenannte ‹Try-Outs›: Regisseure aus der Berufspraxis erproben in kurzen, maximal vierwöchigen Probenzeiten mit Studierenden Ideen für künftige Projekte, skizzieren Inszenierungsweisen, Erzählformen, proben mit Probenenden und machen sich selbst zu Probenenden ohne den Druck der Presse und des Erfolgs. Die Studierenden lernen prägende Arbeitsweisen kennen.

Warum man wird, was man werden will

Hiermit könnte die Frage beantwortet sein, wie man SchauspielerIn wird. Die andere Frage aber, die mich interessiert, heisst: Warum will man das werden?

Eine Version liefert die Geschichte von Anton Reiser, der dem ersten psychologischen Roman der deutschen Literatur den Titel gibt und die Komplexität der Berufswahl und des Wegs zum erwünschten, ersehnten, erträumten Ziel, ‹die Bühne› dokumentiert. Wir bekommen über ihn übrigens auch eine Erläuterung dessen, was gestern an dieser Tagung mit ‹heiligen Momenten›, ‹Hingabe›, etc. umschrieben wurde. Und diese Re-Lektüre könnte mit dem Thema meiner Bemerkungen korrespondieren.

Anton Reiser wächst auf in einer streng pietistischen Welt, deren Dogma die Abtötung aller ‹Selbstliebe und Eigenheit› ist. So soll die Verfasstheit erreicht werden, ‹die Stimme Gottes oder das innere Wort› hören zu können, eins zu werden mit Gott.¹ Nur das völlige ‹Ausgehen aus sich selbst› sichert Gottes Anwesenheit. In Anton Reisers Fall ist aber nicht nur diese religiöse Form der Selbstvernichtung Ursache komplizierter Ersatzhandlungen, hinzu kommen vielfache Formen sozialer Vernichtung: Alleingelassenwerden, Unbeachtetsein, Vernachlässigtwerden.

Was ihm hilft, sind Romanlektüre und Theater. Dadurch eröffnet sich ihm eine Welt, die ihm ‹Entschädigung› für all das Unangenehme in seiner wirklichen Welt ist. So ‹ward er schon früh aus der natürlichen Kinderwelt in eine unnatürliche idealische Welt verdrängt.› Anton Reiser lebt in einem imaginierten und idealen Reich,

so dass er unbrauchbar wird für Arbeit oder Studium. «Sein eignes äussres Schicksal war ihm daher, so verächtlich so niedrig, und so unbedeutend geworden, dass er aus sich selbst nichts mehr machte – an dem Schicksal einer Miss Sara Sampson, einer Julia und Romeos hingegen konnte er den lebhaftesten Anteil nehmen.»² Anstatt allerdings sich selbst an die Stelle des theatralen Anderen zu setzen, verkehrt Reiser die Beziehung und versucht das theatrale Selbst an die Stelle des eigenen Selbst zu platzieren. Indem das Theater und die Literatur Anton die Möglichkeit eröffnen, tief und edel zu fühlen, geben sie ihm gleichzeitig die Mittel, diese Gefühle zu simulieren. «Die Dichtkunst machte ihn also... wirklich zum Heuchler.» Anton leiht sich nicht nur ihre Sprache, sondern er borgt sich auch ihre Emotionen bei den Figuren der Dramen, der Geschichten, die er liest.

In einem zweiten Entwicklungsschritt geht nun seine Sehnsucht nicht nur auf Sprache und Emotionen der literarischen Figuren, mit denen er sich konfrontiert, sondern seine Erniedrigungserfahrungen drängen ihn nach Selbstvergrösserung: zur Suche nach einer Möglichkeit, das, was er mittels der Literatur empfindet, nicht nur zu empfinden – das tut er nach Auskunft seines Autors intensiv, ja glühend, da er ja selbst keine Empfindungen hat. Die geborgten Gefühle wollen geäussert sein, benötigen ein Publikum. Wie? Das Predigen scheint Anton Reiser während seiner Schulzeit durchaus eine Möglichkeit, diesen Plan, dieses Drängen zu realisieren, in Erscheinung zu treten. Das trifft sich mit der Bewunderung für einen bekannten Prediger, den der Eleve am Ort seiner Studienzeit kennenlernt. Interessant auch hier, dass nicht die spirituelle oder moralische Haltung dieses Predigers ihn anzieht, sondern die Ausserordentlichkeit seines Auftretts, seiner rhetorischen und sprachlichen Fähigkeiten. Für Reiser ist der Prediger in erster Linie Spieler und Redner und das überlagert jeden Inhalt, jedes Wort und jeden Sinn.

«Weil er von Kindheit auf zu wenig eigene Existenz (Hervorhebung des Verfassers) gehabt hatte, so zog ihn jedes Schicksal, dass ausser ihm war, desto stärker an; daher schrieb sich ganz natürlich während seiner Schuljahre die Wut ein, Komödien zu lesen und zu sehen. – Durch jedes fremde Schicksal fühlte er sich gleichsam sich selbst entrissen, und fand nun in andern erst die Lebensflamme wieder, die in ihm selbst durch den Druck von aussen beinahe erloschen war. Es war also kein echter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der

ihn anzog: Denn ihm lag mehr daran, die Szenen des Lebens in sich, als ausser sich darzustellen.»³

Ist der Schauspieler ein kranker Mensch?

Wir sind hier meines Erachtens auf der Spur einer Deformation, einer Art Krankheitsbild, das Ursache wird für das oben angesprochene Verlangen, auf der Bühne zu erscheinen. Die Emotionen der Theaterfiguren helfen Anton Reiser, sein leeres Selbst zu füllen. Eine Kompensation jenes Mangels an Gefühlen, welcher ein Ergebnis der religiösen Techniken der «Ertötung aller Leidenschaften» ist. Die Abwendung von der eigenen Geschichte, die als unvollkommen und wertlos erachtet wird, wird hier also Voraussetzung für die Hinwendung zu den grossen Geschichten aus der Literatur. Aus diesem Grund, einem Gefühl grosser innerer Leere «wünschte Anton sich dann eine recht affektvolle Rolle, wo er mit grossem Pathos reden und sich in eine Reihe von Empfindungen versetzen könnte, die er so gern hatte, und sie doch in seiner wirklichen Welt, wo alles so kahl so armselig zugging, nicht haben konnte.»⁴

Der Kern der Geschichte, die nun auf unser Thema verweist, liest sich im Roman so: «Es war also kein echter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der ihn anzog, denn ihm lag mehr daran, die Szenen des Lebens in sich, als ausser sich darzustellen. Er wollte für sich das alles haben, was die Kunst zum Opfer forderte.»⁵ Rätselhafte Wendung: das Opfer wäre die eigene Existenz, das eigene Leben. Und das fordert die Kunst?

Deformation nicht durch die Profession, sondern als Voraussetzung für die Profession

Wäre das ein Ansatz: Es handelt sich gar nicht um einen Beruf, es handelt sich um einen Defekt? Eine tiefgreifende Unzufriedenheit mit der Welt, die Abkehr von ihr, öffnet den Weg auf die Bühne. Wenn dem so wäre, was also will überhaupt noch gelernt werden? Die Beherrschbarkeit dieses Defekts? Die Pflege dieses Defekts?

Auch hierüber gibt Anton Reiser Auskunft. Auf dem Weg nach Weimar, wo die Eckhofsche Schauspielergesellschaft sich aufhielt und wo Reiser glaubt, die Schauspieleraufbahn beginnen zu können, «spielt er alle die Rollen in Gedanken durch, die ihn dereinst mit Ruhm und Beifall krönen, und seinen mannigfaltigen Kummer belohnen sollen. – Er glaubte, es könne ihm nicht fehlschlagen, weil er jede

Rolle tief empfand, und sie in seiner eigenen Seele vollkommen darzustellen und auszuführen wusste – er konnte nicht unterscheiden, dass dies alles nur in ihm vorging, und dass es an äusserer Darstellungskraft ihm fehlte. – Ihm deuchte, die Stärke womit er seine Rolle empfand, müsse alles mit sich fortreissen, und ihn seiner selbst vergessen machen.»⁶ Äussere Darstellungskraft wird benötigt. Die kann erlernt werden. Die muss erlernt werden.

Was kann man lernen?

Sanford Meisner, ein bedeutender Schauspiellehrer, der in der Schauspielausbildung an dieser Hochschule eine nicht unbedeutende Rolle spielt, wird von am Theater interessierten Leuten gefragt, was man hoffnungsvollen Talenten beibringt, damit sie ausgebildete Schauspieler werden.

«Deutliche Diktion» natürlich und «Kontrolle über die Stimme und Körperbeherrschung» scheinen klare Aufgabenstellungen zu sein, die der Theaterzuschauer erwartet.

Aber was noch? Oder gibt es nicht mehr zu lernen? Die Antwort ist knapp und eindeutig: «...living truthfully under imaginary circumstances». Das hört sich leichter an als es ist. Wäre aber sicher eine Vorgabe für das Lernen. Meisner und seine Technik sind ein Beispiel für ein objektivierbares Lernen. Talent bekommt in diesem System eine neue Bedeutung: Talent ist nicht mehr die alles entscheidende Fähigkeit. Das kann keine Schule erzeugen, wecken vielleicht, fördern auch. Aber: Schauspieler können lernen, aufeinander zu reagieren, sie können lernen, Impulse zu geben und abzunehmen. Emotionale Zustände lassen sich durch Interaktionen erzeugen. Emotionale Zustände sind Voraussetzungen für jedes wahrhafte Spiel.

Der Text hat für das Spiel eine sekundäre Bedeutung: Meisner nennt den Text das Kanu, das auf einem Gewässer der Emotionen dahinfährt. Ausgangspunkt für den Schauspieler ist nie der Text, sondern immer die Emotion.

Die deutschsprachigen Schulen verfügen nicht über ausreichende methodische Klarheit, was die Ausbildung der SchauspielerInnen anbelangt. Bis auf Stanislawski und Brecht gibt es wenig wirklich fundierte Referenzen, geschweige denn methodische Grundlagen für die Ausbildung.

Das aber wäre eine andere Diskussion und eine andere Tagung Wert.

Die defekten Seelen zu pflegen, sind wir allemal gerüstet.

- 1 Karl Phillip Moritz, Anton Reiser. Ein psychologischer Roman, hrsg. von Wolfgang Martens. Stuttgart 1986, S. 8.
- 2 Ebd., S. 213-214.
- 3 Ebd., S. 413.
- 4 Ebd., S. 182.
- 5 Ebd., S. 401.
- 6 Ebd., S. 379.

Ausbildung heute: Schärfung der Disziplinen oder Freiräume des gemeinsamen Probierens?

Diskussion mit Michael Börgerding, Hartmut Wickert und Hajo Kurzenberger (Moderation)

Kurzenberger: Theater als Kompensation, Schauspielen als Kompensation. Das waren zentrale Behauptungen eurer beider Vorträge. Ein idealisiertes Miteinander, bei dem Spielen und Probieren zur Lebensform wird, wie Michael Börgerding am Ende angesprochen hat. Wer mag mit Fragen beginnen? Oder gibt es zunächst Kommentare der beiden Referenten?

Wickert: Ich möchte etwas anmerken, aber in Form einer Frage. (Zu Börgerding) Sprichst du in deinen Ausführungen über die Schule nicht zu 80 Prozent über das Theatermachen?

Börgerding: Ich glaube, in der Ausbildung geht es immer auch um Inhalte. Der Schauspieler soll eine eigene Haltung gegenüber dem Stoff entwickeln. Das ist immer gleichzeitig Theatermachen. Aber es ist eine Form des Lernens.

Wickert: Wenn ich Theater mache, lerne ich ja auch etwas hinzu, entdecke neue Fragestellungen, sehe die Welt anders. Das ist ein künstlerischer Prozess. Wir kommen ja beide aus der Berufspraxis Theater. Wir kommen mit teils unterschiedlichen, teils ähnlichen Haltungen in den Ausbildungsbereich und versuchen, ihn mitzuformen. Mir hat sich immer die Frage gestellt: Welche Energien kann ich im Ausbildungsbereich entdecken, die sich vom Theatermachen unterscheiden? Die extremste Haltung nimmt der Nachbar Niels Ewerbeck, künstlerischer Leiter des Theaterhauses Gessnerallee, ein. Er sagt, die Ausbildungssituation sollte ein Kloster sein, in dem eigene Gesetze verfolgt werden und in dem die berufliche Realität im Grunde keine Rolle spielen sollte. Höchstens dann, wenn sie Teil eines di-

daktischen, pädagogischen oder methodischen Konzeptes ist.

Kurzenberger: Dieser Gedanke war ja in den Ausführungen von Herrn Börgerding angelegt. Er hat zwar nicht vom «Kloster» gesprochen, aber die Schule ist doch ein Freiraum, wie es scheint, der uns Möglichkeiten schafft, die in der Berufsausübung nicht vorhanden sind. Ich habe mir hier als Stichwort die «gemeinsame Ausweitung der Beschreibungs-kompetenz» notiert. Wie können wir überhaupt unsere differenten Sprachen zu einer gemeinsamen machen? Wir reden zum Teil über ganz verschiedene Dinge. Wie kommt ein produktives Gespräch über Ausbildung zustande?

Börgerding: Das hat mit den Bedingungen der Hochschule zu tun. In Hamburg gab es auf der einen Seite die Schauspielabteilung an der Hochschule für Musik und Theater als klassische Schauspielausbildung, auf der anderen Seite die Regieausbildung an der Universität Hamburg. Beide haben sehr unterschiedliche Strukturen. Die Schauspielschule möchte, wie alle Schauspielschulen meines Erachtens, dem Wort «Schule» entweichen. Im Regiebereich wird man «Studierende» genannt. Die Schauspieler hingegen werden selten als «Studierende» angesprochen. Die Schauspielschule einerseits hat beamtete, feste Professuren, zweieinhalb Stellen für Schauspielen, zweieinhalb Stellen für Sprechziehung. Die Regieabteilung auf der anderen Seite ist strukturell unabgesichert. Wir arbeiten fast ausschliesslich mit kontinuierlich wechselnden Lehrbeauftragten aus der Praxis.

Das ist für die Didaktik natürlich ein grosses Problem. Die beiden Strukturen der Schauspiel- und Regieausbildung zusammenzubringen und den Dialog zu finden, scheitert oft an ganz persönlichen Gründen oder Vorurteilen. Aber dieser Dialog ist notwendig. Man muss ihn erzwingen. Ein Weg scheint zu sein, auf der Ebene der Studierenden etwas voranzutreiben, eine Auseinandersetzung, einen Dialog, eine neue Erfindung. In begleiteten Studienprojekten nehmen bei uns – und das ist neu – die Schauspielstudierenden im zweiten Jahr am Unterricht der Regiestudenten teil. Das heisst, die Schauspielstudierenden erhalten Unterricht bei Regisseuren. Man versucht, mit den Schauspielern und den Regiestudierenden überhaupt einmal eine gemeinsame Sprache zu finden. Ich gehe immer davon aus, dass es keinem Schauspielstudenten in der Welt schadet, wenn er im ersten Jahr mit Regie-Studenten Theater macht.

Kurzenberger: Das kann ich in Bezug auf das Hildesheimer Ausbildungskonzept bestätigen. Sie machen im Ansatz genau diesen Projektgedanken zum Ausgangspunkt: Dass man sich trotz der Spe-

zialisierung im Grunde erst einmal über Theater zu verständigen versucht. Im Praktischen wie im Wissenschaftlichen. Das zweite Problem ist: Die Berufswirklichkeit sieht nachher so aus, dass jede Produktion erst einmal ihre eigene Sprache finden muss. Die unterschiedlichen Ästhetiken sind personengebunden. Jede Produktionsgruppe muss sich selbst ermächtigen, um ihr ästhetisches Konzept zu entwickeln, und da hat der Schauspieler heute eine ganz andere Funktion. Ob man ihn nun als Koproduzenten und Koautor definiert oder ob er in irgendwelche Hierarchien eingegliedert wird. Insofern finde ich, Ihr skizziertes Modell ist schon ein utopischer Anspruch an die Schauspielausbildung.

Wickert: Ich würde da gerne wieder eine kritische Bemerkung machen, aber ich will objektiv bleiben. Dem ist ja eigentlich nichts entgegenzusetzen. Aber natürlich ist es trotz allem von Interesse, dass die Studierenden sich bewusst spezifische Disziplinen vorgenommen haben und für verschiedene Disziplinen beworben haben. Das gemeinsame Produzieren dieser Disziplinen zu einem Inhalt der Ausbildung zu machen, finde ich selbstverständlich. Es gibt aber einen Anspruch von Seiten der Studierenden, eine disziplinäre Ausbildung zu bekommen. Das setze ich erstmal voraus. Der bringt natürlich mit sich, dass man verschiedene Disziplinen nebeneinander hat und die Differenz beschreiben und auch Trennungen vollziehen muss.

Kurzenberger: Das finde ich grundsätzlich auch richtig. Nur muss das von Anfang an sein? Ich habe mit der Masterplattform an der Zürcher Hochschule der Künste, die ich mit Stephan Müller geleitet habe, die Erfahrung gemacht, dass die Trennung in den Köpfen der Studierenden schon ganz entschieden stattgefunden hat. Die Schauspieler gehen mit einem ganz anderen Interesse an dieselbe Aufgabe wie die Theaterpädagogen oder die Regisseure. Das ist berechtigt, das soll ja auch nachher so sein. Aber man könnte auch sagen, der Rollentausch ist eine produktive Möglichkeit, also, dass man nicht allzu früh disziplinär denkt. Das kommt ja noch rechtzeitig mit der Berufsrealität. Natürlich müssen disziplinäre Kompetenzen in den jeweiligen Studiengängen erworben werden. Aber vielleicht versäumt man doch die Möglichkeit des Generellen, was nicht das Unklare ist. Das Lernen vom Anderen ist eine soziale Tugend der Gesellschaft und die Voraussetzung, Theater als soziale Kunst zu produzieren.

Wickert: Unbestritten. Ich spreche ja nur davon, dass alles seine Zeit hat. Sobald man die Schule betreten hat, bringt man Kräftefelder zusammen und lässt sie interagieren. Ich denke, der disziplinäre An-

spruch ist ein Produktivitätsfaktor. Eine Grundlage dafür, dass Produktivität innerhalb der sich herausbildenden Teams entstehen kann. Zusätzlich gilt es, über die eigene Disziplin hinauszuschauen. Aber dies aus dem Terrain der eigenen Disziplin heraus.

Bürgerding: Ich finde, dass es für den Schauspielerberuf als einzelne Disziplin eine methodische Reflektion und eine Genauigkeit braucht. Das heisst nicht, dass man die zwei voneinander trennen muss. Ich glaube, dass man das parallel handhaben kann und dass die Studierenden ein Bewusstsein dafür haben. Die Methodik ist ein Herrschaftsinstrument des Schauspiellehrers. Dem Schauspiellehrer ist man ausgeliefert, genauso wie man auch dem Sprecherzieher ausgeliefert ist, wenn man in einer Eins-zu-eins-Situation mit ihm im Raum sitzt. Und ich glaube, dass es unabdingbar ist in der Ausbildung zu einem mündigen Schauspieler, parallel einen Kontakt und einen Freiraum zu haben unter Bedingungen, die mehr wollen als nur die Stimme zu bewegen, nur eine bestimmte Methodik zu erlernen. Und zwar neben dem, was du (zu Wickert) sagtest, dass es das Ziel der Ausbildung sei, an dem Defekt des Schauspielers und an dem Defekt des Künstlers, des Regisseurs zu arbeiten. Die Studenten kommen ja auch, weil sie etwas wollen. Und diesen Freiraum in der Ausbildung zu ermöglichen, dafür möchte ich kämpfen.

Lehrender (aus dem Publikum): Sie schauen viel zu wenig darauf, was nach der Ausbildung folgt. Letztes Jahr bei der Tagung Wieviel Schule braucht das Theater? hier am ipf fiel den Sprechlehrern nur so die Kinnlade herunter. Die befragten Schauspieler-Stars antworteten auf die Frage: «Macht ihr noch Training?» – «Nö, dazu sind wir zu faul.» Die Schauspieler sagten, sie hätten Wesentliches gelernt von den Kollegen aus der Berufspraxis, nicht in der Ausbildung. Aber ich finde es eine schwierige Debatte, von Herrschaftsstrukturen zu sprechen. Eher Modelle von Schüler und Meister, wie in der Musik oder im asiatischen Theater. Ich wäre sehr vorsichtig mit solchen Zuschreibungen.

Wickert: Ein neuer Aspekt ist die Frage nach dem Herrschaftswissen. Dass ein Lehrer trotzdem mit einem einzelnen Schauspieler in einem Zimmer sitzt, ist ja ein Auslaufmodell. Wir praktizieren hier zum Beispiel Teamteaching. Das heisst, dass die Lehrangebote koordiniert werden und im ständigen Diskurs zwischen den Studenten der unterschiedlichen Fächer reflektiert werden. Das ist eine Voraussetzung dafür, dass man ein dialogisches System einführt, das wir hier entwickeln. Das hat mit der disziplinären Schärfung zu tun.

Lehrender: Ich will etwas über das Herrschaftswissen klarstellen. Wenn man den Studierenden, und zwar egal ob Regie oder Schauspiel, wirklich für einen mündigen Menschen hält, sollte man keine Angst haben, den Studierenden mit Herrschaftswissen zu konfrontieren. Man muss ihm zutrauen, dass er sich auch zur Wehr setzt, dass durch diesen Protest Reibungsflächen entstehen, die den Studierenden herausfordern, sich an etwas abzarbeiten.

Börgerding: Ja, vollkommen richtig.

Student (aus dem Publikum): Ich frage mich immer, warum eine Schule wie die Ernst Busch-Schule trotzdem so gute Schauspieler hervorbringt. Ich vermute, es könnte doch damit zu tun haben, dass sie mehr Reibungsflächen bietet und man mich nicht in freimündige Tonimprovisationen entlässt, ohne dass ich nach meiner Ausbildung in der Lage bin, ein paar klare Sätze hinzukriegen.

Publikum: Das Entscheidende ist doch nicht, wann man die Schauspieler und die Regisseure zusammenbringt, sondern wie man sie zusammenbringt. Ich stimme Michael Börgerding zu: Die Begleitung durch ein strukturiertes Coaching ist notwendig, wenn man die Studierenden schon im ersten Semester zusammenbringt. Man lässt sie doch nicht einfach aufeinander los! Man kann sich das sehr wohl didaktisch und methodisch überlegen, es in einem geschützten Raum stattfinden lassen. So, dass es dann Sinn macht. Ich muss ja nicht das eine machen und das andere lassen. Ich kann sie ja mit beidem gleichzeitig konfrontieren und ihnen zutrauen, sich eigenverantwortlich zu entscheiden, wohin sie sich orientieren. Man kann ja beides anbieten.

Wickert: Klar. Das halte ich für richtig und ich will, dass du (zu Börgerding) das auch für richtig hältst. Das ist ja eine Position.

Kurzenberger: Die Sache mit der Mündigkeit ist ein bisschen komplizierter. Wenn ich mir anschau, wie 18- bis 19-Jährige das Studium beginnen und welche Entwicklung sie in fünf Jahren erleben, sind das z.T. unglaubliche Entwicklungslinien. Im Grunde gibt es ja zwei Modelle: Das autoritäre Meister-Schüler-Verhältnis, das ehemals war und vielleicht in einigen Schulen noch so ist. Das Projektmodell, in dem alle behaupten: «Wir wissen gar nicht, wie es geht», ist das Gegenmodell. Für Menschen, die von der Welt noch nicht allzu viel erfahren haben, sind beides problematische Modelle. Also muss man in der Funktion des Lehrers und Erziehers einer grossen Aufgabe gerecht werden: Für den einen Studierenden ist das gut, und für den

anderen das Gegenteil. Der Vorteil der Schauspielschulen ist: sie kennen ja jeden Studierenden von Anfang an. Das ist eine riesige Chance. Wir haben es an den Universitäten mit riesigen Studierendenzahlen zu tun. Da sind bis zu 300 Studenten, die sich in ein Projekt begeben. Wie soll ich da jede Entwicklungsmöglichkeit so austarieren, dass es stimmt? Dagegen haben die Schauspielschulen eine ideale Ausgangsbedingung.

Börgerding: Das war ein Missverständnis. Ich habe überhaupt nichts gegen Meister-Schüler-Verhältnisse. Ich glaube nur, das behauptet für sich noch immer eine Ausschliesslichkeit, in der Strukturen und Curricula mitspielen. Ich finde, dass sich diese Formen des Unterrichts befragen lassen müssen. Sie müssen sich befragen lassen, durch das, was andere unterrichten und sie müssen sich befragen lassen durch selbstständige, vielleicht auch zum Scheitern verurteilte freie Projekte von 18 und 19-jährigen Menschen.

Publikum: Gestern haben wir sehr viel gehört über die sogenannte disziplinäre Profilierung. Wie sieht das in der Ausbildung aus? Gibt es so etwas wie ein Leitbild, eine ideale Situation?

Wickert: Wenn man so etwas wie ein Leitbild der Theaterausbildung in Zürich formulieren will, wäre es das Schauspielen. Immer noch. Es löst sich zwar auch ein bisschen auf, da sich die Angebote in letzter Zeit sehr vielfältig ausgeweitet und spezialisiert haben. Trotzdem ist immer noch das Zentrum das Spielen. Die Regiestudenten sind im ersten Studienjahr wie die curricularen Schauspielstudierenden eingebunden, lernen spielen und Stimme und Körper betätigen und so weiter. Das ist immer noch ein Fundament. Die jungen Regisseure spielen auch gerne. Schlecht, aber gerne.

Börgerding: Das ist bei uns grundsätzlich anders. Das hat natürlich auch mit der Geschichte zu tun. Es steht gerade zur Diskussion, die Regieabteilung im ersten Jahr von der Schauspielabteilung abzulösen. Wir haben ein ganz anderes Profil, weil wir sehr viel mehr an theoretischem Unterricht machen in ganz vielen unterschiedlichen Bereichen: Technik und Licht, Bühne-Kostüm-Unterricht, dramaturgische Fragen, Theatergeschichte. Die Studenten erhalten tatsächlich zwei Jahre ein fundamentales Theater-Studium, könnte man sagen. Ein weiterer Unterschied ist, wir haben sechs Regiestudierende und acht Schauspielstudierende im Jahrgang. Das heisst, es reicht gar nicht für jeden Regiestudenten, um für seine Projekte ausreichend Schauspieler zu bekommen. Er muss in den anderen Jahrgängen seine Schauspieler zusammensuchen, er muss durch Hamburg fahren,

er muss telefonieren, er muss Leute bewegen, mit ihm zu arbeiten. Er muss lernen, zu formulieren, was er eigentlich will mit seinem Projekt. Deswegen gibt es bei uns eine grosse Durchmischung von Anfängern und Schülern, von Profis und Laien, die dazugeholt werden. Das ist die strukturelle Voraussetzung. Ein dritter struktureller Unterschied zu Zürich ist: Wir haben gar keine Techniker. Bei uns muss man alles selber machen. Das ist auch ein totales Defizit. Wir haben immer Sorge, wenn jemand auf die Leiter klettert und die Lampen aufhängt. Aber die können das. Aus diesen Gründen muss man eine Trennung zwischen Regieausbildung und Schauspielausbildung erst einmal festhalten.

Publikum: Letztendlich wissen wir nicht, was in vier Jahren im Theater sein wird. Deshalb müssen wir auch bedenken, wie diejenigen, die gerade in der Ausbildung sind, in vier oder zehn oder 15 Jahren das Theater auf ihre eigene Art und Weise prägen sollen. Deswegen ist es schwierig, immer daran zu denken, für was wir ausbilden. Stattdessen sollten wir sagen: «Es muss eine klar strukturierte Ausbildung geben. Wir sind von Methoden und von Technik umgeben.» Dennoch sollte man fragen: «Wie schaffe ich trotzdem etwas, was immer zum Theater gehört?» Das ist der Probenprozess, den man selber strukturieren muss, den man als Künstler beschreiben muss. Erst einmal treffe ich als Künstler Setzungen und Entscheidungen, sowohl als Schauspieler als auch als Regisseur. Das muss als Prozess begriffen und vermittelt werden, das muss durch Coaching begleitet werden. Ich bin auch davon überzeugt, dass man Coaching braucht. Und ich glaube, da sind wir alle am Anfang. Da sind wir bei szenischen Fragestellungen, bei denen man überlegen muss: «Wie kann ich dieses Coaching ausüben?» Also jemandem zu sagen: «Ich gebe dir alle Offenheit, aber ich versuche dir widerzuspiegeln, welche Strukturen du dir gerade schaffst.» Ich glaube, in diesem reflektierenden Prozess treffen sich die Studiengänge. Wir fragen uns schliesslich: «Was bedeutet es, wenn man es wieder in der Anwendung überprüft? Was bedeutet das auch für unsere künstlerischen Prozesse ausserhalb der Schulen?»

Visionen von Schauspielern



Darstellung als Grundproblem

von Hans-Jörg Rheinberger

Ich werde das Problem der Darstellung aus einer für Sie vielleicht etwas ungewohnten Perspektive aufgreifen, nämlich der Perspektive der Wissenschaften. Ich hoffe aber, dass sich daraus Fragen ergeben, die vielleicht auch für Sie in der einen oder anderen Form relevant sind. Wie man es auch drehen und wenden mag: Wenn man die Frage stellt, worum es in den Wissenschaften eigentlich geht, hat die Antwort mit Darstellung, mit Repräsentation zu tun.¹ Die Wissenschaften, so das Argument, knapp gefasst, zielen auf eine bestimmte, im Grenzfall jedenfalls «wahre» Darstellung der Welt. Das war das grosse abendländische Projekt, das zur Aufklärung führte: Die Aufgabe der Wissenschaften ist es, die Welt darzustellen wie sie ist – um ihre Beherrschung zu ermöglichen, muss man hinzufügen. Das 17. und das 18. Jahrhundert entwickelten zwei grosse Meta-Erzählungen darüber, wie dieses Projekt zu realisieren sei. Ihre philosophischen Varianten tragen die Namen des Empirismus und des Rationalismus. Die Empiristen behaupteten, wahre Repräsentation sei nur über die ungetrübten, wenn auch technisch unterstützten Sinne zu erreichen, und setzten demnach auf Beobachtung. Aber wie dann beherrschen? Die Rationalisten behaupteten, Repräsentation verdanke sich operationalen Begriffen und setzten dementsprechend auf Eingriff, auf Intervention, auf das Zupacken. Aber wie dann repräsentieren? Seit Kants kritischem Versuch, die konventionalistischen Fallstricke des Empirismus wie auch die konstruktivistischen Fallstricke des Rationalismus zu umgehen, indem er die Möglichkeit von Erfahrung überhaupt auf die transzendentalen Bedingungen eines angeborenen Verstandes gründete, ist es der Philosophie bei diesen Lösungen unwohl geworden. Dieses Unwohlsein hält bis auf den

heutigen Tag an, sei es mit der Unterscheidung von Empirismus und Rationalismus, von Beobachtung und Experiment, von Induktion und Deduktion, und wie vergleichbare Gegensatzpaare immer heissen mögen.

Die beiden Bilder, die für gewöhnlich mit dem empiristischen und dem rationalistischen Modell assoziiert werden, sind Abbild und Konstruktion. Das Reden über Repräsentation oszilliert auch heute noch zwischen diesen Bildern: Re-Präsentation und Re-Präsentation: Darstellung von und Darstellung als.²

Zwei Entwicklungen im 20. Jahrhundert waren es, die einen nachhaltigen Einfluss auf unsere Vorstellung davon ausübten, was es heisst, wissenschaftlich darzustellen: die Quantenphysik und die Semiotik. Mit der Quantenphysik wurde klar, dass Repräsentation nicht notwendigerweise an den – visuell beherrschten – Raum unserer Sinne gebunden ist. Abhängig vom Darstellungsraum, den wir wählen, um eine Erscheinung zu analysieren, kann sich die Erscheinung selbst in gegenseitig sich ausschliessender Manier präsentieren – der bekannte Welle-Teilchen-Dualismus. Mit der Semiotik ist uns bewusst geworden, dass alle menschliche Tätigkeit, einschliesslich der Künste und der Wissenschaften, jedenfalls insofern sie menschliche Tätigkeit ist, notwendigerweise in der Dimension symbolischer Ordnungen aus agiert wird. Von der Quantenphysik haben wir gelernt, dass das «Wissenschaftswirkliche» selbst, wie Gaston Bachelard es nannte,³ eine Funktion des Darstellungsraumes ist. Von der Semiotik haben wir gelernt, dass Symbole ihre Bedeutung letztlich nicht von den symbolisierten Dingen beziehen, sondern von ihrem Verhältnis zu anderen Symbolen – von ihrem Interaktionsraum.

Was also von beiden Seiten in Frage gestellt wurde, ist das Verhältnis zum Gegenstück der Darstellung, das heisst, zum Dargestellten, der Referenz. Aber kann es eine Repräsentation ohne Referenz geben? Wir können auch umgekehrt fragen: Kann es eine Referenz ohne Darstellung geben? Darauf komme ich in Zusammenhang mit Ian Hacking's Anthropologie der Wissenschaften gleich noch einmal zurück. Oder ist vielleicht die Referenz immer schon Repräsentation (wie es die Quantenphysik nahelegt)? Oder: ist die Repräsentation immer schon Referenz (Semiotik)? Wie Jean Baudrillard es einst ausdrückte: «Wir befinden uns in einer Logik der Simulation, die nichts

zu tun hat mit einer Logik der Fakten und einer Ordnung der Gründe. Simulation ist gekennzeichnet durch eine Präzession des Modells. [...] Fakten haben keine eigene Trajektorie mehr, sie entstehen an der Schnittstelle der Modelle...». Und er schliesst: «Die Definition des Wirklichen selbst wird jetzt: dasjenige, wovon eine äquivalente Reproduktion gegeben werden kann. An der Grenze dieses Prozesses der Reproduzierbarkeit wird das Reale nicht nur zu etwas, das reproduziert werden kann, sondern zu dem, das immer schon reproduziert ist. Das Hyperreale.»⁴ Die Repräsentation, können wir hinzufügen.

Michael Lynch und Steve Woolgar, die Herausgeber eines einflussreichen Buches, *Representation in Scientific Practice*, das vor nunmehr zwei Jahrzehnten erschien und heute noch lesenswert ist, waren sich dieser unkomfortablen Situation durchaus bewusst, wenn sie einleitend zu ihrem Sammelband feststellten: «Wir stehen auf dem Standpunkt, dass Repräsentationen und Objekte unauflösbar miteinander verknüpft sind, dass wir über Objekte also überhaupt nur durch Darstellungen etwas wissen. Kritik meint also notwendigerweise Auseinandersetzung zwischen Darstellungen, nicht zwischen einer Darstellung und einem «wirklichen Gegenstand.»⁵

Neben der Betonung des experimentellen oder eingreifenden Charakters des neuzeitlichen Wissens – Rationalismus – hat auch der Referenzaspekt des Wissens über die Welt, also sein darstellender Charakter – Empirismus –, bei Ian Hacking eine originelle Fundierung erfahren,⁶ womit wir beim Thema der Anthropologie angelangt sind, denn Hacking selbst hat die Fundierung des Repräsentationsproblems als einen anthropologischen Ursprungsmythos gestaltet und sie dementsprechend als «philosophische Anthropologie» bezeichnet. Unser Begriff von «Realität», so Hackings Grundthese, «ist nichts weiter als ein Nebenprodukt eines anthropologischen Faktums»⁷ Dieses Faktum beruht darauf, dass das Darstellen, die Repräsentation, zur Natur des Menschen gehört, ja dass der Mensch geradezu als ein darstellendes Wesen definiert werden kann. Nicht seine Rationalität zeichnet den Menschen aus, nicht seine Sprache, nicht sein aufrechter Gang, nicht sein Vermögen, Werkzeuge herzustellen – alles Themen, die der abendländischen Philosophie des Menschen ihr Gepräge gaben, sondern sein Darstellungsvermögen. Das Darstellen ist ursprünglich und anfänglich allerdings selbst eine durchaus materielle Tätigkeit, eine Praxis, die darin besteht, Gegenstände zu schaffen,

die anderen Dingen gleichen und die von Anfang an immer schon Dinge in einem öffentlichen Raum sind. Die Darstellung ist also primär und geht der Bildung eines Begriffs von der Wirklichkeit, auf die sie Bezug nimmt, voraus: «Die erste spezifisch menschliche Erfindung ist das Darstellen. Sobald die Praxis des Darstellens gegeben ist, folgt ein Begriff zweiter Ordnung im Schlepptau. Das ist der Begriff der Wirklichkeit, also ein Begriff, der nur dann einen Gehalt hat, wenn es Darstellungen erster Stufe bereits gibt.»⁸ Hacking dreht die Sache also um. Wir müssen nicht einen Begriff von Realität haben, um Repräsentationen als Abbilder zu identifizieren, sondern wir brauchen die Repräsentation als eine Praxis, um überhaupt «das Reale als Eigenschaft von Darstellungen»⁹ auf den Begriff bringen zu können.

Auf dieser Stufe bleibt der Begriff des Realen allerdings noch unproblematisch und lebensweltlich. Zum Problem wird er erst, wenn wir, wie das für die Wissenschaften – aber auch für die Künste – charakteristisch ist, über alternative Darstellungssysteme verfügen, die uns Entscheidungen abverlangen. «Wir schaffen öffentliche Darstellungen, bilden den Begriff der Realität, und sobald sich die Anzahl der Darstellungssysteme vermehrt, werden wir zu Skeptikern und formen den Gedanken der blossen Erscheinung.»¹⁰ Seine spezifisch moderne wissenschaftliche Form hat das Problem mit ernsthaften alternativen Darstellungen der Mechanik – «Bilder» nennt sie etwa Heinrich Hertz in der Einleitung zu seinen Prinzipien der Mechanik von 1894¹¹ – und mit nicht-euklidischen Geometrien am Ende des 19. Jahrhunderts angenommen. Diese liegen ihrerseits schliesslich der grundlegenden Historisierung des Wissenschaftsbegriffs im 20. Jahrhundert zugrunde. Die Basis dieser Historisierung bilden also alternative, auf relevante Weise ins Spiel gebrachte – sowohl theoretische als auch experimentelle – Praktiken der wissenschaftlichen Darstellung. Hier sind wir wieder bei Baudrillard: Der Begriff der Realität, sagt Hacking, ist ein Begriff zweiter Ordnung, er kann sich erst vor dem Hintergrund von Darstellungen erster Ordnung herausbilden: als eine Reflexion auf den Status der Replik – «Das Reale ist ein Attribut von Repräsentationen.»¹²

Hacking hat seine philosophische Anthropologie 1979, im griechischen Delphi, skizziert. Mit ihr wollte er das alte Problem der Repräsentation und der Realität auf eine neue Grundlage stellen, die es auch erlauben sollte, die wissenschaftliche Praxis insgesamt neu zu

denken. Die Perspektive, die er dabei einnahm, brachte aber auch das Subjekt wieder ins Spiel, das in der französischen strukturalistischen und poststrukturalistischen Tradition so nachdrücklich in Frage gestellt worden war. Hacking tat dies aber um einen hohen Preis. Er erklärte wieder zu einem «Wesen», was etwa Martin Heidegger in seiner bekannten Studie über *Die Zeit des Weltbildes* im Sinne einer «Eroberung der Welt als Bild» in zeitlicher Verortung gerade zum Spezifikum der Neuzeit erklärt und damit einer Episteme zugerechnet hatte, die selbst zutiefst historisch verfasst war.¹³

Wir müssen uns hier natürlich der Frage stellen, wie Hackings anthropologische Perspektive auf die Wissenschaften und ihre Geschichte sich zu der radikalen Anthropozentrismus-Kritik verhält, die in der französischen Epistemologie-Tradition von Gaston Bachelard bis hin zu Michel Foucault die Historisierungsversuche des wissenschaftlichen Geschehens und seiner Dynamik dominiert hat. Hacking begründet den Modus des wissenschaftlichen Zugriffs auf die Welt im Grunde ontologisch und auf ganz traditionelle Weise aus einem menschlichen Naturvermögen heraus, aus einem Wesen des Menschen als einem Darstellenden, dessen eigentümliche Praxis im Verlauf der Menschheitsgeschichte in einen Strom der Wissensgewinnung gemündet hat. «Die Menschen schaffen Abbilder», können wir bei Hacking lesen.¹⁴ Dabei schenkt er jedoch, damit durchaus an die Tradition der französischen historischen Epistemologie anschliessbar, den Praktiken der Wissensgewinnung seine besondere Aufmerksamkeit. Man könnte ihn deshalb durchaus auch als «Praxis-Anthropologen» bezeichnen. Er gibt der Darstellung der praktischen Seite der Wissenschaften breiten Raum und versteht den Schritt von der Theoriendynamik hin zur Praxisdynamik auch als ein Feld, das zu erschliessen dem spezifisch historischen Verstehen aufgegeben ist und das Regeln gehorcht, die nicht allein aus dem individuellen Bewusstsein abzuleiten sind. Hacking betont aber auch – im Anschluss an die Tradition des angelsächsischen Pragmatismus –, dass «Darstellen» von Anfang an, wie er sich ausdrückt, «etwas Öffentliches ist» und sich damit auf einem Terrain abspielt, das gesellschaftlich verfasst ist oder vielmehr einer solchen Verfassung nachgerade zugrunde liegt.¹⁵ Alle kulturelle Tradition produktiver Lebensbewältigung beruht ihm zufolge daher auf Verähnlichung.

Für ein Verständnis der Dynamik der Wissenschaften sind die

Mittel und die Medien zentral, die sie historisch ins Spiel bringen, um ihre Bestände zu verändern und zu erweitern. Unter dieser Perspektive ist es kein Zufall, dass eine umfassende Analyse wissenschaftlicher Praxis in allen ihren diskursiven und materiellen Dimensionen im Laufe des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt der wissenschaftshistorischen Aufmerksamkeit und ihrer Begriffsbildung gerückt sind. Dass schliesslich aus dieser Verschiebung heraus – von einer Geschichte der Ideen zu einer Geschichte kultureller Formationen – die Frage nach einer historischen Anthropologie der Wissenschaften erneut gestellt wird, sollte keineswegs einfach als eine Wiederkehr des Anthropozentrismus missverstanden werden – weder in seiner konstruktivistischen noch in seiner rationalistischen Variante. Vielmehr muss man sie wohl als einen Versuch lesen, im Rahmen eines gründlich veränderten, nicht mehr cartesisch zu bestimmenden Koordinatensystems von Wissensbewegungen und Wissenszuwachsen die Rolle der menschlichen Akteure mit ihrer wechselnden Position in einem Geflecht neu zu bestimmen, das sie umfasst, und in dem sie dennoch dezentriert bleiben.

- 1 Vgl. auch: Hans-Jörg Rheinberger, *Representation(s): Towards a Culture of Reflexivity* (Essay Review) über Michael Lynch/Steve Woolgar, *Representation in Scientific Practice*, und W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology, Studies*, in: *History and Philosophy of Science* 25, 1994, S. 647-654.
- 2 Bas C. van Fraassen and Jill Sigman, *Interpretation in Science and in the Arts*, in: George Levine (Hg.), *Realism and Representation*, Madison: University of Wisconsin Press, 1993, S. 73-99.
- 3 Gaston Bachelard, *The New Scientific Spirit* (1934), Boston: Beacon Press, 1984, S. 6.
- 4 Jean Baudrillard, *Simulations*, New York: Semiotext(e), 1983, S. 31-32, 146.
- 5 Michael Lynch and Steve Woolgar (Hg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, S. 13.
- 6 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Historische Epistemologie zur Einführung*. Hamburg 2007, bes. Kap. 6.
- 7 Ian Hacking, *Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*, Stuttgart 1996, S. 221.
- 8 Ebd., S. 229.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 238.
- 11 Heinrich Hertz, *Die Prinzipien der Mechanik in neuem Zusammenhange dargestellt* [1894], hrsg. von P. Lenard, zweite Auflage, Leipzig 1910.
- 12 Hacking 1996, S. 229.
- 13 Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in: *Holzwege* [1950], Gesamtausgabe, Bd. 5, Frankfurt/M. 1977, S. 75-113, hier: S. 94.
- 14 Hacking 1996, S. 223.
- 15 Ebd.

Besser lügen!

von Franz Wille

Sind Schauspieler heute «Wirkungsmaschinen» und was könnten «Visionen vom zukünftigen Schauspieler» sein?, fragt eine Tagung des Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste. Grund genug, über ein paar Menschen-, Welt- und Testbilder nachzudenken.

Drei Tage bevor ich gefragt wurde, etwas über meine «Visionen zum zukünftigen Schauspieler» zu erzählen, hat mich ein Performer des Nature Theater of Oklahoma im Berliner Hebbeltheater unrasiert und verschwitzt, wie er war, an meinem Eckplatz in der dritten Reihe aufgesucht, um mich auf den Mund zu küssen. Ich wusste, als er auf mich zusteuerte, ziemlich genau, was mir blüht, weil er gerade das selbe mit einer älteren Dame aus der ersten Reihe gemacht hatte und liess das Ganze auch tapfer über mich ergehen, weil ich mir einfach vorstellte, da küsst dich jetzt eine ganz tolle Frau.

Nun hilft diese Vision von der vielleicht zukünftigen Schauspielerin nicht bei jedem Bart und in jeder Situation, aber sie ist ein guter Einstieg in ein Thema, zu dem ich sonst nie im Leben etwas gesagt hätte. Denn ich finde, dass Theaterkritiker keine Visionen haben sollen. Sie sollen das, was sie zu sehen glauben, so treffend als möglich sprachlich fassen und daraus – so gut sie können – weitere Schlüsse ziehen. Kollegen, die dabei ins Visionäre entgleiten und Dinge sehen, die es (noch) gar nicht gibt, sind mindestens genauso schlimm wie jene, die für immer und ewig zu wissen glauben, was Theater ist oder was gutes Theater ist und allem und jedem auf die Finger klopfen, das den Rahmen ihres Millimeterpapiers verlässt oder gar nicht erst aufsucht.

Ihr Äquivalent in der Theaterwissenschaft sind diejenigen, die



mit Theaterdefinitionen operieren, ob es nun der doppelte Zeichenbegriff oder die dramatische Situation oder das gemeinsame Erleben oder die Lifehaftigkeit oder irgendeine andere mögliche, vielleicht sogar notwendige Eigenschaft von Theater ist, die dann zum Wesenskern erhoben wird. Meine Erfahrung auf diesem Gebiet ist jedenfalls, dass gerade wenn man sich im Sessel einer solchen Definition gemütlich eingerichtet hat, irgendeine völlig unvorhersehbare interessante Theatervorstellung um die Ecke kommt, die alles wieder über den Haufen wirft.

Menschenbilder

Die gerade angesagte Vorstellung vom Schauspieler – und «Vorstellung» ist das etwas sachlichere Äquivalent von «Vision» – hat sich historisch immer wieder verändert und spiegelt dabei nicht zuletzt das jeweilige Menschenbild seiner Zeit.

Gerade leben wir in einer Phase, in der mehrere Menschenbilder, die sich genau genommen durchaus gegenseitig ausschliessen, erfreulich friedlich nebeneinander existieren. Das ist zumindest insofern ein Fortschritt, als man sich in Westeuropa bis weit ins letzte Jahrhundert wegen unterschiedlicher Menschenbilder Krieg, Bürgerkrieg oder Genozid erklärt hat, und andererseits nicht weiter überraschend, weil wir uns sonst täglich selbst den Schädel einschlagen müssten. Tatsächlich integrieren wir in unserem Alltag die unterschiedlichsten Menschenbilder, die je nach aktuellem Bedürfnishaushalt mit erstaunlicher Grosszügigkeit parallel geführt werden. Noch rigorosere analytische Moralphilosophen wie Ernst Tugendhat pflegen gelegentlich eine vernunftkritische Besinnungstube oder werden gar im Alter metaphysisch, selbst härteste deterministisch gesinnte Naturwissenschaftler träumen im stillen Kämmerlein von seelischer Fortexistenz post mortem, noch der performativste Theoretiker verliebt sich gelegentlich und schmachtet nicht nur vor dem tollen Partnerkörper sondern unverbrüchlichen inneren Werten, besonders wenn der/die andere sie gerade mal wieder verraten hat. Jedenfalls soll es gestandene GendertheoretikerInnen geben, die sich in einer kleinen Beziehungskrise mühelos in enttäuschte Frühromantiker zurückverwandeln. Ihre Sprachblüten sind die Weide, auf der René Pollesch schon seit Jahren sehr ertragreich grast.

Ich möchte deshalb die Aufmerksamkeit auf ein Menschenbild lenken, das gerade im Entstehen ist und von dem ich mir vorstellen kann – Achtung: Vision –, dass es in zwanzig Jahren erstens noch ein

bisschen anders aussieht und zweitens weite Verbreitung gefunden haben wird. Anders wird es aussehen, weil es auf Erkenntnissen der in den letzten Jahren sprunghaft entwickelten Gehirnforschung beruht, die dank verbesserter experimenteller Methoden und Möglichkeiten noch manche Überraschung verspricht. Weiter verbreitet wird es sein, weil belastbare Forschungsergebnisse hohe Evidenz haben, und weil es erlaubt, manche der Widersprüche, mit denen wir tagtäglich ganz selbstverständlich leben, elegant zu integrieren.

Im Kern geht es um die Frage, wie menschliches Bewusstsein entsteht, wie sich die Vorstellung eines Ichzustands etabliert und stabilisiert, und natürlich, was das am Ende mit Theater und Schauspielerei zu tun haben könnte.

Wo steckt das Ich?

Das alltagspraktische europäische Menschenbild enthält nach wie vor einen hohen Prozentsatz Descartes. Das Ich, das sich im Denken offenbart und das Descartes mit der Seele identifiziert, war für ihn das eigentliche Merkmal des Menschen. Körper und Geist sind für ihn dabei gut dualistisch zwei unterschiedliche Substanzen, und im Gegensatz zu den Tieren ist der Mensch ein Körper mit Seele. Sie hat die seltene Eigenschaft, den physikalischen Gesetzen nicht unterworfen zu sein. Für Descartes war die Sache noch klar: Da die Seele unabhängig vom Körper ist, stirbt sie nicht mit ihm. Für uns ist die Sache nicht mehr ganz so klar: Ob Körper und Geist streng getrennt sind, bezweifeln wir zwar, aber wie sie genau zusammenhängen und ob oder wie der Geist über den Körper hinauswächst, wissen wir auch nicht. Ob die Seele unsterblich ist, wissen wir nicht, aber ob sie ganz und gar sterblich ist, eben auch nicht.

Aber dass es so etwas gibt wie eine Seele, einen unwandelbaren Kernbereich des Individuums, ein Selbst, das nach unverstelltem Ausdruck drängt, da waren sich viele Künstler des 20. Jahrhunderts einig. Das Selbst und dessen möglichst unentfremdete Verwirklichung – ohne diese Überzeugung wäre kein deutscher Ausdruckstanz möglich gewesen, keine Pina Bausch, kein seelentiefes Menschentheater von Stanislawski bis Noelte, kein anarchischer Individualismus eines Peter Zadek, kein psychologisches Theater bis Bondy oder Breth. Und schon gar keine Theaterkritik, die immer nach der Seele sucht. Von unzähligen Iphigenie-Inszenierungen ganz zu schweigen. Wenn man den Menschen die Vorstellung der Seele nimmt, ihr unverbrüchliches individual-authentisches Wesens-Ich, gerät so manches Fundament

ins Wanken. Die ganzen Debatten um Identität oder kulturelle Konstruktion, um den Status des Subjekts, um das Dramatische oder Postdramatische, um Schauspieler-Einfühlung oder äusserliche Mittel nehmen hier ihren Ausgang.

Bekanntlich hat aber noch keiner die Seele gefunden und ihr Vorhandensein im denkenden Geisteszentrum, unserem Gehirn, lässt sich bisher auch nicht nachweisen. Wo steckt bloss das Ich, wenn es mehr als ein Körper sein soll?

Ich-Schubladen und ein Konstruktivismus milder Sorte

Gerhard Roth, emeritierter Direktor am Institut für Hirnforschung der Universität Bremen, hat sich die Sache etwas genauer angesehen und unterscheidet ganz unterschiedliche Bewusstseinszustände, die jeweils mit einer anderen Ich-Vorstellung verbunden sind. Dazu gehören a) die Wahrnehmung von Vorgängen in der Umwelt und im eigenen Körper, b) mentale Zustände wie Denken, Vorstellen und Erinnern, c) Bedürfniszustände, Affekte und Emotionen, d) das Erleben einer kontinuierlichen Identität in der Zeit, e), die Autorschaft der eigenen Handlungen, f) die Verortung von Körper und Selbst in Raum und Zeit und die Unterscheidung zwischen Realität und Vorstellung sowie g) höherstufige selbstreflexive Operationen wie die Fragen nach dem Ich und was es ist und warum es tut, was es gerade tut. Man kann auch noch ein paar mehr Ich-Schubladen aufziehen.

Der Grund für diese Ich-Typologie ist zunächst klinisch: Es gibt Patienten, bei denen jeweils einer dieser Ich-Fälle ausfällt, alle anderen aber noch funktionieren. Also müssen sie wohl oder übel auch disparat existieren. Ausserdem lassen sich jedem dieser Ich-Zustände unterschiedliche Aktivitäten von Hirnregionen zuordnen: Körper- und Verortungs-Ich zeigt verstärkte Aktivität im hinteren Partiallappen, Emotionen funken vornehmlich im orbitofrontalen und ventromedialen Cortex usw.. Ich erspare Ihnen weitere Details, dazu gibt es einschlägige Literatur, zum Beispiel Gerhard Roths «Persönlichkeit, Entscheidung und Verhalten».¹ Entscheidend ist dabei: Das sogenannte Ich-Bewusstsein zerfällt in mancherlei Unterfunktionen, die wiederum auf einem komplizierten Zusammenspiel verschiedener Hirnregionen beruhen, und nur wenn das alles funktioniert, wie es soll, entsteht aus der koordinierten Selbstorganisation von Milliarden funkender Nervenzellen ein phänomenales Selbst- und Weltbild. Wie der Übergang zwischen physikalischer neuronaler Aktivität und emergenten Bewusstseinsakten genau funktioniert, wissen die Da-

men und Herren Hirnforscher zwar noch nicht im Einzelnen, aber bevor es nicht soweit ist, werden sie in ihren Laboren garantiert keine Ruhe geben.

Schon für die niederen Wahrnehmungsakte gilt mit guten Gründen: Die Welt, wie wir sie wahrnehmen, ist eine Konstruktion unseres Gehirns, das uns eine Realität vorspiegelt, wie man sie mit menschlichen Wahrnehmungsorganen empfangen kann. Denken Sie nur an die Farbwahrnehmung. Da draussen auf der Strasse und in jedem Zuschauerraum sausen die wirrsten elektromagnetischen Wellen herum, von denen wir dankenswerterweise nur die allerwenigsten mitbekommen. Unser Auge pickt sich ein schmales Wellenspektrum heraus und das Gehirn übersetzt diesen Wellensalat in kohärente, zum Teil sehr malerische Farbempfindungen. Für viele Insekten mit ganz anderen Augen sieht die Welt ganz anders aus, schon weil sie unser Farbwellenspektrum nicht empfangen. Auf jeden Fall sollten wir sehr froh sein, dass wir nicht jede Handywelle oder jeden Wi-Fi-Hotspot mit eigenen Augen sehen können.

Naive Realisten

Zweierlei ist nun entscheidend. Erstens gibt uns unser Gehirn unser phänomenales Selbst- und Weltbild als unverbrüchliche Realität aus, weshalb wir alle in unseren praktischen Alltagsleben naive Realisten sind. Zweitens ist dieser Vorgang selbst nicht bewusst wahrnehmbar. Der Frankfurter Kognitionsforscher Thomas Metzinger, in dessen Buch *Der Ego-Tunnel*² ich mich hier schamlos bediene, spricht deshalb davon, dass dieser Übergang von der neuronalen Ebene zum phänomenalen Selbstbild, also unserem robusten, bewussten Erleben so transparent ist wie eine sauber geputzte Glasscheibe, durch wir schauen ohne zu bemerken, dass wir durch Glas schauen: «Das Ego kann überhaupt nur deshalb zum Ego werden, weil wir konstitutionell unfähig sind, erlebnismässig zu erkennen, dass all dies lediglich der Inhalt einer Simulation in unserem Gehirn ist. Es ist nicht die Wirklichkeit an sich, sondern ein Bild der Wirklichkeit – und zwar ein ganz besonderes. Das Ego ist ein transparentes mentales Bild: Sie – die physische Person als Ganze – schauen direkt durch es hindurch. Sie sehen es nicht. Aber sie sehen mit ihm.»² Wenn man diesem Modell folgt, ist unser bewusstes Erleben eine perfekte Illusion, ein Film, den unser Hirn gegen die Schädeldecke projiziert. Für menschliche Wesen ein sehr brauchbarer Film, um sich in der Welt zu bewegen, aber trotzdem eine neuronale Inszenierung. Ich-Bewusstsein oder

gar Seele wären streng genommen perfekte Lügen, aber die besten, die wir uns vormachen können: Denn sie sind der Grund für unser Selbstbewusstsein, unsere Orientierung in Zeit und Raum, unsere Handlungen, unsere Überzeugungen, unsere Gefühle, letztlich unser Überleben. Wenn man diesem Modell folgt, denn mehr ist es bislang nicht, verfügt man über ein sehr starkes Darstellungsmodell für Ich-Bewusstsein, denn es kann die unterschiedlichsten Menschenbilder ohne grössere Widersprüche integrieren. Da passt Descartes genauso hinein wie Judith Butler, da fügt sich Innerlichkeit neben Konditionierung, Seele neben Performanz, Persönlichkeit neben Lernfähigkeit und Charakter. Nur unsterblich werden wir auf diese Weise nicht. Aber ein Rest Hoffnung bleibt: es ist ja nur ein Modell.

Grosshirn Theater

Was hat das nun mit Theater und Schauspielerei zu tun? Eine ganze Menge. Denn Theater funktioniert genau betrachtet auch nicht anders als ein phänomenales Weltbild, das dem Betrachter eine konstruierte Erscheinungswelt vor die Augen und vors Erleben stellt. Theater ist so gesehen nicht grundsätzlich anders als ein grosses Gehirn. Natürlich mit dem Unterschied, dass noch die illusionistischste Inszenierung niemals vollständig «transparent» sein wird, sondern immer ein mehr oder weniger erkennbarer inszenierter Rest bleibt. Theater kann also in einer Hinsicht sogar noch ein bisschen mehr als unser Oberstübchen: es kann die Glasscheibe mehr oder weniger durchsichtig stellen, kann den Regler mehr nach links, Richtung Brecht, oder nach rechts, etwa Richtung Stanislawski, drehen. Im einen Fall wird die Inszenierungsillusion kenntlicher gemacht und ihr Schein aufgedeckt, im anderen eher vertuscht. Im einen Fall fühlen wir übrigens deutlich weniger mit, im anderen deutlich mehr. Das hat mit unseren sogenannten Spiegelneuronen zu tun und führt im Augenblick aber wirklich zu weit. (Nur soviel: diese Sorte Hirnzellen regeln unsere Empathie beim Betrachten anderer Menschen und dürften bald die Theatertheorie revolutionieren, nämlich ganze Schrankwände von Brecht- und Stanislawski-Kommentaren überflüssig machen.)

Moralische Vorteile für «Authentizität» oder «Vorstellung» entfallen selbstverständlich, weil es beides genauso wenig gibt wie «echte Farben». Daran ist übrigens schon Goethe gescheitert. Wenn das authentische Selbst eine transparente Illusion ist, die wir selbst herstellen, leben wir organisch in der Vorstellung. Und wenn wir Menschen nichts anderes als neuronal selbstorganisierte Repräsentati-

onssysteme sind, kann man sich fundamentale Repräsentationskritik schenken. Keine Spezies auf diesem Planeten sollte allzu gründlich an dem Ast sägen, auf dem sie sitzt.

Im Übrigen ist eine Inszenierung, wenn man dieses Modell ernst nimmt, nichts anderes als ein Gehirn aus Schauspielern, die als kompliziert vernetzte, wenigstens zum Teil selbstorganisierte (ich klammere die Regietheaterdebatte hier mal aus), jedenfalls koordiniert feuernende Nervenzellen agieren. Der Zuschauer, der sonst nur seinen eigenen Ego-Tunnel kennt, kann sich das dann ansehen, um sich wieder ein eigenes Bild zu machen von einem anderen Bild der Welt. Dabei kann man allerdings nur immer wieder hoffen, dass man sich bei der jeweiligen abendlichen Vorstellung ein kluges Vordenker-Hirn ausgesucht hat und nicht einen Haufen trübgrauer Nachbeter-Zellen. Dabei gilt selbstverständlich für das Theater und seine Spieler dasselbe wie für unser Gehirn: Es darf alles, nur nicht dumm sein.

Am Weltbild kratzen

Entscheidend ist aber noch etwas ganz anderes: Indem Theater alternative phänomenale Weltmodelle herstellt, Situationen schafft, in denen wir Welt teiltäuschend echt erleben, ermöglicht es Entwürfe und Pläne mit der gegenwärtigen Situation zu vergleichen, schlägt Brücken in eine wünschenswerte Wirklichkeit, setzt Handlungsziele und wird dadurch ganz automatisch auch ohne Schiller zur moralischen Anstalt, auf die wir ähnlich empfindlich reagieren wie auf Ereignisse aus der realen Welt. Und wenn wir dann mit unseren realitätsbehauptenden Gehirnen darauf schauen, trickst es, wenn es sich etwas intransparenter stellt als die Glasscheibe in unserem Hirn, ganz einfach unseren selbstinduzierten Faktizitätsrahmen aus, indem es zeigt, wo unsere erlebte Scheinwelt mit einer anderen, erkennbar inszenierten Scheinwelt kollidiert. Denn Theater ist unter anderem der Trick, mit dem wir die Glasscheibe unseres transparenten phänomenalen Weltbilds zumindest zeitweise zum Spiegeln und Brechen bringen.

Nicht zuletzt darin besteht seine besondere Intelligenz, wenn es uns naiven Realisten immer wieder vor Augen führt, wie konstruiert und verletzlich unsere Welt- und Selbstsicht ist und uns eine immerhin blasse Ahnung verschafft, dass die Welt möglicherweise anders ist als sie uns scheint.

Theater ist aber nicht nur ein Gehirn, das konstruierte Welten baut, sondern für alle Betrachter-Gehirne ein Wahrheitsmesser. Zu-

nächst einmal muss man «Wahrheit» ein bisschen genauer fassen. Denn wie soll man als menschlicher Egotunnel wissen, ob der andere Ego-Tunnel mit seiner Ansicht, was der Fall sei, recht hat oder man selbst? Wenn unsere Vorstellung von der Wirklichkeit eine Konstruktion ist, und sei es nach bestem Wissen und Gewissen unserer Gehirnzellen, dann kommunizieren nur Konstruktionen mit Konstruktionen, aber ausser dass jeder sicher ist, sein naiver Realismus sei die Realität, ist gar nichts sicher. Um Wahrheit in seiner simpelsten Form festzuhalten, nämlich die Übereinstimmung der Konstruktion mit einem tatsächlichen Sachverhalt zu prüfen, bedürfte es eines externen Beobachters, der im menschlichen Fall aber wieder nur eine Konstruktion herstellen kann, also wieder dem nämlichen Wahrheitsproblem unterliegt. Das bedeutet keinesfalls, dass es keine Wahrheit gibt, aber es bedeutet, dass man sie immer nur möglichst gut begründen, aber nicht beweisen kann.

Eine der besten Wahrheitsproben ist dabei das gute alte Testbild: Man nehme eine Gruppe menschlicher Gehirne und zeige ihnen das gleiche Bild. Und dann höre man sich an, was sie darüber zu sagen haben und vergleiche die Konstruktionen. Man wird sich dabei nicht immer einigen können, und als Letztbegründung taugen solche Meinungsbilder wirklich nicht, aber mehr ist nun mal für unsere Spezies mit ihren biologischen Beschränktheiten nicht drin. Immerhin erfährt man auf diese Weise, was die anderen naiven Realisten um einen herum für wahr halten und kann sich vielleicht die eine oder andere Erkenntnis-Scheibe daran abschneiden oder ihnen ein bisschen Licht ans Fahrrad machen.

Dass Theater als Testbild fast ideal ist, leuchtet ein. Erstens ist Theater das lebensnächste, das man sich vorstellen kann: Echte Menschen in meistens guter Sicht- und Hörweite, denen man einigermassen konzentriert und ungestört zuschauen kann. Zweitens weiss bei diesem Testbild jeder, dass es nur ein Testbild ist und die Akteure zwar reale Akteure sind, aber nur zu Testbildzwecken. Dass sie also bei allem realen Da-Sein – und jetzt muss ich aufpassen, dass es sprachlich nicht heideggert – und der transparenten Ego-Lüge, die ihr Hirn sowieso produziert, eine zweite Lüge produzieren, die dazu dient, der ersten Lüge durch für wahr gehaltenen Lügenabgleich so gut es geht auf die Schliche zu kommen. Schauspieler sind in diesem Spiel die mindestens doppelten, wenn nicht dreifachen Lügner, je nachdem, ob sie so überzeugend authentisch tun als würden sie nur sich selbst vorstellen oder ob sie virtuos an der Transparenzschraube

drehen. Wobei man natürlich darüber streiten kann, wann sie mehr lügen und wann sie besser lügen.

Demokratielabore

Man kann sich gut vorstellen, warum diese Technik bei den alten Griechen in den knapp hundert Jahren attischer Demokratie so eingeschlagen hat. Ein kleines, unternehmungslustiges Völkchen, rundum und auch von innen permanent in seiner Existenz bedroht, nimmt sich jedes Jahr ein paar Tage frei, um seine zum Teil hochdisparaten Weltkonstruktionen zu wichtigen Fragen abzugleichen. Eine Tragödie, in der die alltäglichen Entscheidungsfragen an allen Ecken und Enden durchscheinen, wird von zwei oder drei Schauspielern samt Chor im grossen Rund grob szenisch vorgetragen. Und wenn sich die paar tausend alten Griechen von dem, was sie da gesehen und gehört haben, nach der Theater-Klausurtagung ein Meinungs- und Wahrheitsbild gemacht haben, dürften sie der Wahrheit, was der Fall ist und was man deshalb tun sollte, ein Stück näher gekommen sein. Eine Lebensversicherung auf richtige Entscheidungen ist aber auch das Theater nicht: Es hat Alkibiades leider nicht verhindern können.

Wahrheitsmesser Testbild

Inzwischen haben sich unsere Theatertechniken verändert und der leiernde Singsang unter brütender Hitze von zum Teil sehr simplen Lügentexten ist in den letzten zweieinhalbtausend Jahren erfreulich erweitert worden. Vor allem die praktizierenden Testbild-Lügner haben ihre Techniken sehr entwickelt. Schauspieler werden schon in der Ausbildung mit den unterschiedlichsten Lügenformen perfektioniert, vom scheinrealistischen Einfühlungslügen, sozusagen Seelenimitation, zur dreistesten Brecht-Behauptung nebst unzähligen Abschattungen dazwischen. Diese Lügenausbildungszentren treffen sich sogar gelegentlich zu Lügentechnikkongressen mit engagiert geführten Lügendebatten, die selbstverständlich alle der Wahrheitsfindung dienen.

Als Kritiker und berufsmässiger Testbild-Betrachter halte ich mich da lieber raus. Denn ganz abgesehen davon, dass ich selbstverständlich überzeugt bin, dass meine Hirnkonstruktionen die einzig richtigen sind, halte ich mich an den alten Grundsatz, der jetzt auch noch spitzenneurologisch untermauert ist: Die besten Lügen sind die, an welche man selber glaubt. Und das empfehle ich Ihnen auch. Und passen Sie auf bei Zungenküssen. Oder denken Sie einfach an

etwas Schönes.⁴

- 1 Vgl. Gerhard Roth, *Persönlichkeit, Entscheidung und Verhalten*, Stuttgart 2007.
- 2 Vgl. Thomas Metzinger, *Der Ego-Tunnel*, Berlin 2009.
- 3 Ebd., S. 23.
- 4 Der Text wurde für die Tagung «Wirkungsmaschine Schauspieler» am IPF der Zürcher Hochschule der Künste hergestellt. Er ist im Jahrbuch *Theater heute* 2010 publiziert.

Die dritte Seele des Akteurs.

Wie Diderot, Kleist, Craig und Barthes am Spiel der Puppen die Utopie des Schauspielens entwerfen

von Jochen Kiefer

Die Puppe oder Marionette fungiert gemeinhin als Bild der Gängelung und Abhängigkeit. Sie repräsentiert den von unsichtbaren Mächten und ihren unsichtbaren Fäden abhängenden Menschen. Sie sind hier ein «rigider Teil des Spielers», wie Roland Barthes sagte, der als «das abgefallene Kleine» zum Fetisch wird.¹ Obwohl nun dem neuzeitlichen und modernen Weltbild gerade die Autonomie der Kunst und ihrer Akteure eingeschrieben ist, wird dem Spiel der Puppe dennoch, von Diderot bis hin zu Roland Barthes, eine Vorbildfunktion für die Schauspielkunst zugeschrieben.

Prominent wird die Puppe dabei vor allem im theaterprogramatischen Diskurs der Moderne: bei Edward Gordon Craig in der Vision einer Über-Marionette, die die Kunst des Theaters symbolisiert; bei Meyerhold in der Beschäftigung mit der volkstümlichen Puppentheatertradition des Balagan und in der Entwicklung eines biomechanischen Übungssystems; in den Figurationen Oskar Schlemmers und der Bauhausbühne sowie im poststrukturalistischen Diskurs bei Roland Barthes, der in seiner Beschreibung des japanischen Puppenspiels Bunraku die «sinnliche Abstraktion»² der Puppen und ihrer Akteure gegen einen westlichen, als naturalistisch verstandenen Schauspieler in Stellung bringt, der über den Horizont seines persönlichen Erlebens in der Darstellung nicht hinauskommt.

Diese moderne Prominenz vollzieht sich vor dem Hintergrund der Reformbewegung der historischen Avantgarde. Was aus der Perspektive der Avantgarde als Retheatralisierung vor dem Horizont des historischen Naturalismus erscheint, lässt sich an der Puppe exemplarisch zeigen: der Vorrang des Gestischen vor dem Mimischen,

der hohe Stellenwert von Bewegung und Körperlichkeit, der Hinweis auf die Materialität der Akte und ihrer Zeichenproduktion, die Zuschreibung von Autonomie in Bezug auf einzelne Theatermittel, der Gedanke, Theater als einen Prozess zu verstehen, der Materialien versammelt und in Beziehung zueinander setzt und nicht zuletzt, die Betonung einer zeigenden Spielweise, die ihre Mittel nicht verbirgt und damit den Zuschauer zur aktiven und imaginativen Mitarbeit am Akt der Darstellung aufruft.

Weniger die Faszination für einzelne Formen des Puppenspiels wird somit in Stellung gegen eine naturalistisch orientierte Spielweise gebracht, sondern am Vorbild des Spiels von Puppen der Versuch unternommen, die Tätigkeit des Schauspielers als objektivierbar, als ein deutlich zu machender Umgang mit der Figur zu beschreiben. Zugleich wird damit die Frage nach der Autorschaft von Schauspielern aufgeworfen und die Frage nach dem Schauspiel als einer möglichen oder unmöglichen, einer utopischen Kunst gestellt. Zentrale Kriterien der Zielrichtung der Avantgarde gegen Menschendarstellung, Einfühlung und Verkörperung lassen sich am Vorbild der Puppe deutlich machen, liessen sich aber auch ohne Verluste in einer Analyse der Angriffe auf den historischen Naturalismus zeigen. Bevor man das Motiv nun der Asservatenkammer der historischen (Neo-)Avantgarde überantwortet, lohnt sich aber ein Blick noch weiter zurück.

Insofern Menschen innerhalb des barocken Weltbildes des *theatrum mundi* als Marionetten eines Gottes verstanden wurden, zu dessen Lob, Ehre und letztgültiger Bewertung soziale Rollen aufzuführen waren, arbeiten Humanismus und Aufklärung an einem Paradigmenwechsel, in dessen Folge die Leistungen der Vernunft als die wahre Natur des Menschen erscheinen. Damit werde Reflexion und Selbstreflexion die zentrale Stellung für die Möglichkeiten des Menschen in der Welt eingeräumt. Im Zuge dessen erfährt auch die Metapher der Marionette eine tiefgreifende Veränderung, die wiederum auf den Theaterdiskurs zurückbezogen wird. Im *Paradoxe sur le comedien* beschreibt Diderot die Leistung einer der bedeutendsten Schauspielerinnen seiner Zeit, der Clairon, als das Verhältnis der Seele einer Schauspielerin zu einer Puppe: «Wie wir es manchmal im Traum erleben, ihr Kopf stösst an die Wolken und ihre Hände suchen die beiden Enden des Horizonts. Sie ist die Seele einer grossen Puppe, welche sie umhüllt; ihre Proben haben die Puppe auf ihr festgeheftet.»³

Die Schauspielerin wird unsichtbar, sie wird zur Seele, zum versteckten Akteur einer Puppe, die weit über sie selbst hinausweist. Die Schauspielerin ist demnach als Doppelheit von Puppe und Puppenführung gedacht. Sie selbst aber hat die Drähte ihrer Führung in der Hand. Und was sie über Reflexion als Vorstellungsleistung für das Spiel ihrer Figur erarbeitet hat, wird zur abrufbaren und eigenständigen Aktion. Sich in der Darstellung an die Konzeption der eigenen Vorstellung heranzuarbeiten, ist nach Diderot dabei das höchstmögliche Ideal, ist die höchste Kunst der Schauspielerin. Die Person der Schauspielerin ist im Vollzug der Darstellung ausgeblendet: so nur kann die ideale Figur oder, anders gesagt, die Figur der Idee erscheinen: die Modellpuppe umhüllt die Schauspielerin. Und so auch kann die Doppelheit des Menschen in einer idealen Darstellung aufgehoben werden: als in der Trance des «Traum[es]»⁴ der Vorstellungsbilder kann Diderot die Figur als idealen Ausdruck von Reflexion und Imagination selbst begreifen.

In Kleists Essay Über das Marionettentheater ist die idealtypische Möglichkeit der Vollkommenheit der Darstellung durch Reflexion ebenso benannt, aber auch die problematischen Implikationen einer Abhängigkeit von sich selbst. Die Conclusio, des von Kleist ebenfalls als Paradox geführten Gesprächs, lautet: «[...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, das heisst in dem Gliedermann, oder in dem Gott.»⁵

Auf den Akteur bezogen beschreibt Kleist nun Reflexion vor allem als Problem hinsichtlich eines erstrebten ästhetischen Ideals. Die Doppelheit durch Reflexion birgt die Gefahr in eine Abhängigkeit zu sich selbst zu geraten, die die Anmut der Selbstvergessenheit zerstört oder den schon trainierten Automatismus einer Darstellung in Frage stellt. Der vor dem Spiegel die Wiederholung seiner Pose übende Jüngling verliert nach und nach jegliche Anmut und all seine Reize. Der sich selbst nicht bewusste Bär ist im Wettstreit dem langwierig trainierten Fintenreichtum des Fechters unendlich überlegen. Und dem jungen Tänzer F, der auf der Bühne vor die Göttinnen berufen ist und der Venus einen Apfel überreichen soll, «(es ist ein Schrecken,

es zu sehen)», dem sitzt die Seele im Ellbogen.⁶

Die Reflexion des Schauspielers, die auf seine persönliche Wirkungsabsicht zielt, verfehlt die Figur und damit die Wirkung der gesamten Darstellung. Die Eitelkeit, aus der heraus er die Anmut seiner Darstellung zu erreichen sucht, führt zum Kollaps der Figur, ohne deren Wirkung nur noch die nackte Wirkungsabsicht des Schauspielers erscheint. Und hier nun kommt auch bei Kleist die Puppe als Vorbild des Schauspielers ins Spiel.

Als der auf die Marionettenbühne sehende Tänzer gefragt wird, was diese Puppen denn dem lebendigen Darsteller voraus haben, antwortet dieser neben dem Verweis darauf, dass sich eine Marionette eben niemals zieren könne, sie eine Objektivierung der Selbstvergessenheit sei: «Zudem haben sie den Vorteil, dass sie antigrav sind. Sie brauchen den Boden nur wie die Elfen, um ihn zu streifen.»⁷

Auf die Tätigkeit des Puppenspielers bezogen hat dies entscheidende Konsequenzen für die Führung seiner Figur. Denn der in die Schwebe gebrachten Puppe können die Bewegungen nicht im Einzelnen diktiert werden. Sie stehen nicht nur in Abhängigkeit zu ihrer Führung. Bereits eine zufällige Erschütterung, so Kleist in seinem Essay, könne «das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung» bringen, die dem Tanz ähnlich wäre.⁸ Denn: «Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Inneren der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.»⁹ Und weiter: «Dagegen wäre diese Linie wieder [die Bewegungslinie des Drahtes; d. Verf.], von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders als der Weg der Seele des Tänzers; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit anderen Worten tanzt.»¹⁰

Was hier als ein Hineinversetzen angesprochen wird, meint nicht die Versuche der Einfühlung in eine Rolle, sondern zunächst nur das In-Beziehung-treten zu einer Darstellungsabsicht. Die Seele der Figur ist also weder der kleist'schen Marionettenmetapher noch der Modellpuppe Diderots nach eine vom Schauspieler zu verkörpernde Seele der Figur noch die Seele seiner Person. Sie ist ein Drittes, das

sich im Bild Kleists vorstellen lässt: die Bewegung des Drahtes, die auch in Bezug auf den Schauspieler als bewegte und ihn bewegende Wechselwirkung von konzeptioneller Führung und körperlicher Selbsttätigkeit verstanden werden kann. Die Seele jeder Darstellung wäre damit die Fähigkeit zum bewegten Spiel einer Darstellungsabsicht. Diese kann aber nicht als eindimensionale Eins-zu-Eins-Übersetzung, also ausserhalb von zu erfahrenden und von Absichten unabhängigen, autonomen Darstellungsmitteln gedacht werden. Die dritte Seele des Akteurs wäre somit die eines Künstlers, der hinter seinen Mitteln zurücktritt und dabei seinen Körper im Dienst der eigenen konzeptionellen Führung zugleich vollkommen beherrscht, wie ihn selbstständig agieren lässt.

Es ist leicht zu sehen, dass diese Paradoxie auch im ästhetischen Diskurs der Avantgarden als Utopie der Schauspielkunst verstanden wird. Die Forderungen nach Stilisierung, Zeichenhaftigkeit, Objektiviertheit und einer zeigenden Spielweise verweisen auf die vollkommene Beherrschung und Bewusstheit der Mittel. Und der zentrale Bezug auf die Materialität der Akte und ihrer Körperlichkeit wiederum erstreckt sich in ebenso hohem Masse auf die Selbsttätigkeit der Körper und einer durch die Bewegung ausgelösten und erlebbaren Emotionalität, die Barthes später «Emotivität»¹¹ genannt hat, weil sie sich gleichsam von der Person des Spielers gelöst hat, also ebenfalls autonom geworden ist: Schauspieler also als Seelen der Idee von Figuren, als Visionen von Erzählern und Künstlern, wie wir sie sonst nur «im Traum erleben»¹² oder in der eigenen Vorstellungswelt.

Den Diskurs, der bei Diderot und Kleist noch ganz im Sinne der Paradoxien (als geistreiche Gespräche und journalistische Anekdoten) geführt wird und deren Aufhebung alleine dem Genie einzelner Schauspieler und Tänzer zugestanden wird, diesen beginnen die Reformbewegungen der Moderne nun nach den Bedingungen der Möglichkeit einer solchen Kunst zu befragen.

«Um das theater zu retten, muss es zerstört werden, alle schauspielerinnen und schauspieler müssen an der pest sterben. Sie machen die kunst unmöglich.»¹³ Die Aussage stammt von einer der grossen Diven der Zeit, der Duse, und Edward Gordon Craig stellt sie seinem Entwurf der Über-Marionette voran. Da die Avantgarden auf der Suche nach der Bedingung der Möglichkeit waren, eine eigen-

ständige Kunstform zu entwickeln, erscheinen zunächst die naturalistischen Schauspieler als die zentralen Verhinderer der Entwicklung künstlerischer Prinzipien im Theater.

Bereits fünf Jahre nach diesem Diktum vertritt Craig einen Standpunkt, der nach einer Revision der Aussage klingt. Zur Verteidigung seiner Vorstellungen, die in der Theaterwelt, wie er es erhofft hatte, heftigen Widerspruch erregten, schreibt er seiner Mutter, der Schauspielerin Ellen Terry:

«What is the last word? What is all this driving at, do you think?

The Liberation of the actor.

Have I suggested too little for him? Will it all be too fragmentary? Would he rather have us demand from him a perfect, a completed work of art in the first years of his trial? How can a child be asked to race like a man, or even to walk like a youth?

Always, and now here, again, I ask only for the liberation of the actor that he may develop his own powers, and cease from being the marionette of the playwright.»¹⁴

Insofern Craig den Schauspielern die Unabhängigkeit vom Autor des Stückes zuschreibt, möchte er provozieren, was bereits in Bezug auf den hohen Stellenwert der Reflexion bei Diderot und Kleist deutlich wurde: den zentralen Stellenwert der Konzeption und Vorstellungsleistung. Zugleich wird auch der neue Stellenwert der Inszenierung als Garant einer Theaterutopie offensichtlich, die sich als autonomen Prozess der Verwirklichung von Kunst verstehen liesse. Obwohl Craig von den Schauspielern fordert, «damit aufzuhören die Marionette des Stückeschreibers zu sein»¹⁵ geht die propagierte Autonomie der theatralen Mittel aber nicht prinzipiell mit der Abwertung der dramatischen Texte einher. Craig schlägt vielmehr ein Verfahren vor, das das Verhältnis von Inszenierung und dramatischem Text aus der Perspektive der Wirksamkeit der je spezifischen Mittel ableitet. Diese bestehen zum Einen aus der Sprache und deren Hören und zum Zweiten aus der Bewegung der Körper, beziehen sich also auf die visuelle und damit bildnerische Ebene. Durch eine Strategie der Trennung und der Iuxtaposition beider Ebenen kann nach Craig die künstlerische Einheit der Inszenierung erreicht werden.

«[D]iese gedanken, diese gestalten, diese visionen [des dram. Textes; d.Verf.] lassen sich besser vors auge und daher in die seele des

zuschauers bringen, wenn der künstler sich auf das beschränkt, was das Auge anspricht, und dies nicht mit dem vermengt, was Verstand oder Gehör anspricht, und durch diese gleichzeitig Verwirrung stiftet. Es ist schon schwer [...] eine Rede von Macbeth langsam zu lesen, wenn wir [...] still in unserem Zimmer sitzen und das ganze Gewicht dessen, was Shakespeare geschrieben hat, auf uns einwirken lassen.»¹⁶

Zu Beginn der avantgardistischen Enthierarchisierung der Theatermittel, der Trennung der Darstellungsmittel hin zu eigenständigen Spuren des Spiels und der je neu zu findenden dramaturgischen Ordnung der theatralen Mittel zu Korrespondenzverhältnissen, steht bei den Programmierern der Puppe der Versuch, die Dichtung vor den Schauspielern zu schützen. Zugleich aber auch das Versprechen, dass der Ausgang aus der selbstgewählten Unmündigkeit der Akteure auch für die Schauspieler bedeuten kann, zu Dichtern ihrer Figuren zu werden. Die Befreiung der sprachlosen Marionette hin zur Craig'schen Über-Marionette konnte diese Forderung, schillernd wie jede Metapher, zugleich provozieren und symbolisieren.

Aber auch ohne die Metapher von der Über-Marionette zu bemühen, zeigt sich am Spiel der Puppen selbst die für das Schauspielen zentrale Relation von Sprechen und Bewegung. Die Puppe kann nicht von sich aus sprechen. Das heißt, ihre Sprache dringt nicht aus dem vermeintlich Inneren eines Körpers, was dem Sprechen die Funktion des Ausdrucks von Innenleben entzieht. Im Puppenspiel muss die Sprache den Figuren der Bewegung also zugesprochen werden. Was hier als offensichtliches Spiel von Erzählfunktionen und als Autonomie von Sprache und Bewegung erkennbar wird, bedeutet, die Unabhängigkeit der Sprache und des Sprechens von ihrer psychologischen und persönlichen Motivation aufzuzeigen und zugleich am Spiel der Puppen die Krise des bürgerlichen Menschenbilds zu thematisieren. Umgekehrt kann die Puppe zur Utopie eines Menschen avancieren, der die als Entfremdung erlebte Subjekt-Objekt-Antinomie wenn nicht überwunden hat, so doch ihre Überwindbarkeit ins Auge fasst. Schauspieler avancieren zum Beginn der Moderne also zu Rollenmodellen eines nicht entfremdeten Lebens, die die Schutzbehauptungen der Individualität und das Beharren auf einer starren Identität in sich selbst aufgehoben haben. Und dies zugunsten eines Lebens in der Kunst, das sich selbst zum Material der Kunstausübung macht. Vorbildlich werden für die Schauspieler dabei die künstlerischen Prin-

zipien von Literatur, Bildender Kunst und diese durchdringend vor allem die Prinzipien der Musik: Rhythmus, Kontrapunkt, Thematik, Bildlichkeit und Abstraktion heißen die Leitbilder eines Theaters der Kunst. Die Programmierer der Puppe arbeiten damit zugleich an einer Authentifizierung des Theaters, das nichts als Theater ist, zugleich aber als Vorbild eines nicht entfremdeten, in der Reflexion aber vollkommen aufgehobenen Lebens fungiert.

Diese Perspektive bestimmt, zumindest ihrem ästhetischen Ausgangspunkt nach, nicht nur die historischen Utopien des neuzeitlichen Theaters, nicht nur die frühen Entwürfe der Aufklärung bei Diderot, die Versuche Kleists, die (eigenen) Subjektivitätskrisen in der Dramatik aufzuheben, oder die Vision Craigs, am Leitbild der Über-Marionette zu einer transzendenten Theatersprache zu finden, die dem Leben vorausgeht, statt es nachzuahmen. Sprechen und Sprache vom Ausdruck des Innenlebens zu lösen und damit die Autonomie der Sprache im Verhältnis zu den Sprechern zu zeigen (und vice versa), ist der zentrale Angelpunkt auch des modernen und noch des postdramatischen Theaters, das einen Weg von Horváths uneigentlichem Sprechen über Brechts Verfremdungstechniken bis hin zu den Textflächen Heiner Müllers und Elfriede Jelineks nimmt und zu der Vielfalt dramaturgischer Ordnungs- und Korrespondenzverhältnisse performativer Spielweisen in der Gegenwart führt.

In der Beschreibung des japanischen Puppenspiels Bunraku hat Roland Barthes ein Modell gefunden, die Eigenständigkeit der einzelnen Darstellungsmittel und ihre Unabhängigkeit von der Darstellerperson ebenso vor Augen zu führen, wie er anhand des Modells zeigt, welche Art der Handlung, welche Art des Spiels hier gemeint sind.

Im Bunraku sitzt an der Seite der Bühne ein Sprecher vor einem Buch. Ein überdimensionierter Kragen rahmt sein Gesicht und trennt so bildlich den Kopf vom Körper. Seine Stimme spricht den fast lebensgroßen Puppen an seiner Seite das Sprechen zu. All dies geschieht in teils grosser Emotionalität, die aber in jedem Augenblick codiert bleibt, als gelesen erscheint. Es sind Gefühle, die ganz Material bleiben, ganz als Eigenschaft der Körper, in diesem Fall als Ausdruck des Kehlkopfs zu verstehen sind. Die Puppen werden von je einem bis zu drei schwarz verhüllten Spielern geführt. Nur das Gesicht des Meisters ist zu sehen. Denn man soll darauf nichts als die Konzentration

in der Führung der Figur und vielleicht einen kaum merklichen Widerhall des Miterlebens der Darstellung lesen. Die Shamisen musikalisiert, rhythmisiert und kontrastiert das Geschehen. In der Bewegung der Körper zeigt sich eine doppelte und nur in Bezug auf die Darstellungsabsicht als Verdopplung zu sehende Handlung, die ausgeführte und die ausführende Handlung: die Gesten der Führung der Puppe durch die Spieler und die Bewegungen der Figur selbst. Der Akteur im Bunraku macht somit die Verfertigung seiner Darstellung sichtbar und tritt zugleich in Beziehung zur Figur seiner Vorstellungswelt.

Aber nicht nur das Brechtsche Distanzverhältnis der Schauspieler zu ihren Figuren, die Objektiviertheit der Darstellung also, lässt sich an diesem Modell beobachten, sondern rückwirkend ebenfalls die wechselseitige Bindung und Wechselwirkung der Figur zum Akteur. Was hier zugleich als Emotionalität darstellbar wird, ist in beide Richtungen als Funktion der Darstellung zu erkennen und zugleich an keiner Stelle als Ausdruck des Innenlebens eines sich situativ einfühlenden Spielers. Dennoch, oder gerade deshalb, sind die Emotionen hier von besonderer Qualität. Denn in ihrer offensichtlichen Produziertheit unterliegen sie nicht der Bewertung der Zuschauer bezüglich persönlicher Authentifizierungsversuche durch den Schauspieler, die der Kern naturalistisch orientierter Spielweisen ist. Auch die Emotionen werden vorgestellt: als überindividuelle, die Seelen affizierende und intersubjektive Reaktionsmuster auf Handlungen, Situationen, Gedanken und Vorstellungsbilder. Und so findet Roland Barthes nach Betrachtung der Spielweise im Bunraku zu einem einleuchtenden Epigramm. Im naturalistisch orientierten Schauspiel gebe der Schauspieler beständig vor zu handeln, doch sein Handeln bliebe nichts als Geste. Im Bunraku dagegen ist die Handlung und die Geste der Akteure zugleich zu sehen. Die Geste selbst wird demnach zur Handlung.¹⁷ In den Handlungen der Aufführung (ihrer Performativität), in den Handlungen der Akteure selbst (ihrer Performance), liegt die Möglichkeit das Spiel des Als-ob nicht nur aufzuzeigen, sondern es auch in sich aufzuheben, so dass theatrale Gesten der Handlung erscheinen, die die Figuren und das Geschehen gleichsam bezeugen. Der Akteur ist in dieser Spielweise nicht nur der Bewegende der Figur, sondern zugleich bewegt durch die Handlungen seiner Figuren und findet so zu einer Emotionalität, die der Aufführung selbst angehört. Denn es geht dabei weniger um das Nachempfinden der vermeintlichen Gefühle der Figur: es geht um das Miterleben der ei-

genen figürlichen Objektivierung und damit um eine Emotionalität im Theater, die Akteure und Zuschauer gleichermaßen und am selben Gegenstand entzünden.

Der Grad der Autorschaft von Schauspielern, der Grad ihrer Kunst, hängt damit vom Grad einer die eigene Person überschreitenden Objektivierungsfähigkeit ab. Dabei sind Handeln und Fühlen an sich keine Künste. Sie folgen nach Kleist auf eine «mechanische Weise» von selbst.¹⁸ Wer aber durch die Kunst erfährt zu handeln, der hat die dritte Seele des Akteurs.¹⁹

- 1 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main 1981, S. 79.
- 2 Ebd., S. 82.
- 3 Denis Diderot, *Paradox über den Schauspieler*. Wädenswil 1981, S. 18.
- 4 Ebd.
- 5 Heinrich v. Kleist, *Über das Marionettentheater*. München 1987, S. 345.
- 6 Ebd., S. 342f.
- 7 Ebd., S. 342.
- 8 Ebd., S. 339.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 340.
- 11 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main 1981, S. 84.
- 12 Denis Diderot, *Paradox über den Schauspieler*. Wädenswil 1981, S. 18.
- 13 Edward Gordon Craig, *über die kunst des theaters*. Berlin 1969, S. 51.
- 14 Edward Gordon Craig, *Craig on theatre*. London 1999, S. 101.
- 15 Ebd.
- 16 Edward Gordon Craig, *über die kunst des theaters*. Berlin 1969, S. 88.
- 17 Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main 1981, S. 84.
- 18 Heinrich v. Kleist, *Über das Marionettentheater*. München 1987, S. 339.
- 19 Vgl. Jochen Kiefer, *Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*. Berlin 2004.

Autorinnen und Autoren

Jan Bosse, Regisseur, studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte und anschliessend Regie am Studiengang Schauspielregie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. 1998 Engagement an den Münchner Kammerspielen, 2000-2005 Hausregisseur am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Seither freier Regisseur, unter anderem am Zürcher Schauspielhaus, dem Deutschen Theater Berlin und dem Maxim Gorki Theater.

Prof. Michael Börgerding war Dramaturg und Regisseur am Jungen Theater Göttingen, am Niedersächsischen Staatstheater Hannover und Chef dramaturg und Mitglied der Direktion am Thalia Theater Hamburg. Daneben Lehraufträge an den Universitäten Hannover und Hamburg. Seit 2005 ist er Direktor der Theaterakademie Hamburg, Hochschule für Musik und Theater. 2012 wird Börgerding die Intendanz des Theater Bremen antreten.

Klemens Brysch, Vertiefungsleiter Schauspiel im Master of Arts in Theater an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Neben seiner Lehrtätigkeit realisierte er zahlreiche Theater- und Filmprojekte; 1985 Leiter des Filmforums (Jugend-Programm-Kino); 1987 Gründung der Comedy-Gruppe *Begnackte Körper*, jetzt www.foolpool.de; 2000-2006 Dozent an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam in der Abteilung Schauspiel.

Barbara Frey, Schlagzeugerin und Regisseurin. Seit 1992 Inszenierungen in der freien Szene und am Theater Basel, Neumarkttheater Zürich, Nationaltheater Mannheim, Schauspielhaus Hamburg, Schaubühne Berlin (Hausregisseurin 1999-2001), am Bayerischen Staatsschauspiel, am Deutschen Theater Berlin (Hausregisseurin 2005-2009), Schauspielhaus Zürich und am Wiener Burgtheater. Seit

der Spielzeit 2009/10 ist sie Künstlerische Direktorin am Schauspielhaus Zürich.

Herbert Fritsch ist Schauspieler, Film- und Theaterregisseur, Autor, Performer und Medienkünstler. Als Schauspieler war er von Anfang der 90er bis 2007 an der Berliner Volksbühne tätig. Seit 2000 feiert sein intermediales Kunstprojekt *hamlet_X* Erfolge. Er arbeitet als Regisseur an verschiedenen deutschen Bühnen (z.B. Volksbühne Berlin, Neues Theater Halle, Theater Oberhausen, Hessisches Staatstheater Wiesbaden).

Prof. Heiner Goebbels, Komponist und Regisseur, Kompositionen für Ensemble und grosse Orchester, Hörstücke (nach Texten von Heiner Müller), szenische Konzerte und Musiktheaterstücke: *Surrogate Cities*, *Eislermaterial*, *Max Black*, *Eraritaritjaka*, *Landschaft mit entfernten Verwandten*, *Stifters Dinge* u.v.a. Er ist Professor und geschäftsführender Direktor des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus Liebig Universität Giessen und Präsident der Hessischen Theaterakademie.

Dr. Jochen Kiefer, Leiter der Vertiefung Dramaturgie am Department Darstellende Künste und Film, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Seine Promotion *Die Puppe als Metapher den Schauspieler zu denken* im interdisziplinären Graduiertenkolleg *Authentizität als Darstellung* an der Universität Hildesheim erschien 2004 im Alexander Verlag Berlin. Zahlreiche Arbeiten als (Produktions-)dramaturg (u.a. *Lofft in Leipzig*, *Kulturinsel Halle/Saale*, *Theater der Welt*). Seit 2011 Leiter des DORE/SNF-Forschungsprojektes *Das Spiel mit den Gefühlen* am Institute for the Performing Arts and Film, ZHdK.

Prof. Dr. Hajo Kurzenberger, seit 1980 Professor für Theaterwissenschaft und Theaterpraxis an der Universität Hildesheim. 1972 Promotion an der Universität Heidelberg, lehrte an den Universitäten Heidelberg und Trier. Dramaturg und Regisseur an verschiedenen deutschsprachigen Bühnen, u. a. Basel, Berlin, Hamburg, Mannheim und Zürich, zuletzt: 2011 *Ödipus und seine Kinder* (Regie: Sebastian

Nübling) am Zürcher Schauspielhaus. Forschungsschwerpunkte: Theater im 20. Jahrhundert, Chorisches Theater und Authentizität als Darstellungsform.

Prof. Dr. Annemarie Matzke, Theaterwissenschaftlerin und Performerin; Promotion über Formen der Selbst-Inszenierung im zeitgenössischen Theater an der Universität Hildesheim; Gründungsmitglied der Gruppe She She Pop; Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater in Theorie und Praxis, Arbeitsweisen im Theater, Schauspieltheorien, Performance Art. Seit Herbst 2009 Professorin für experimentelle Formen des Gegenwartstheaters am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim.

Joachim Meyerhoff, Schauspieler. Er arbeitete u.a. am Burgtheater Wien, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Schauspielhaus Köln, Theater Dortmund mit Regisseuren wie Jürgen Gosch, Jan Bosse, Volker Hesse, Thomas Langhoff u.a. 2007 wurde Meyerhoff für seine Darstellung des Hamlet am Schauspielhaus Zürich sowie für seine Rolle als Benedikt in Jan Bosses Inszenierung von Shakespeares Viel Lärm um nichts zum Schauspieler des Jahres gewählt. Autobiografisches Solo-Projekt Alle Toten fliegen hoch am Burgtheater Wien.

Prof. Stephan Müller ist er Leiter des Master of Arts Studiengang für Regie an der Zürcher Hochschule der Künste und freier Regisseur. Zahlreiche Arbeiten als Regisseur und Dramaturg an verschiedenen deutschsprachigen Theater- und Opernhäusern, u.a. am Theater Basel, Burgtheater Wien, Schauspielhaus Zürich sowie in San Francisco und New York (Public Theatre). 1993-1999 leitete er gemeinsam mit Volker Hesse das Theater am Neumarkt in Zürich.

Prof. Anton Rey ist Leiter des Institute for the Performing Arts and Film (ipf) der Zürcher Hochschule der Künste und Dozent für Theorie und Dramaturgie am Departement Darstellende Künste und Film der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Er ist mitverantwortlicher Autor zahlreicher Filme und Theateraufführungen und Herausgeber der Reihe subTexte.

Prof. Dr. Hans-Jörg Rheinberger ist Naturwissenschaftler, Wissenschaftshistoriker, Essayist, Lyriker. Seit 1996 ist er wissenschaftliches Mitglied der Max-Planck-Gesellschaft und seit 1997 Direktor am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin. Er ist Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina.

Prof. Dr. Jens Roselt, Theaterwissenschaftler, seit 2008 Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Arbeit als Autor, Übersetzer und Dramaturg an verschiedenen Theatern. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der Schauspielkunst, Ästhetik des zeitgenössischen Theaters und der Performancekunst, Aufführungsanalyse.

Prof. Dr. Bernd Stegemann, Chefdramaturg an der Schaubühne am Lehniner Platz und Professor für Theatergeschichte und Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. 1999-2002 Chefdramaturg am TAT in Frankfurt/M.. 2004-2007 Dramaturg am Deutschen Theater in Berlin. Mitherausgeber der Blätter des Deutschen Theaters. Er hat die Reihe Lektionen im Theater der Zeit Verlag Berlin veröffentlicht.

Bernhard Schütz, deutscher Theater und Fernsehschauspieler, hat seine Ausbildung an der Hochschule der Künste Berlin erworben. Von 1988 bis 1993 hatte er Engagements am Theater Basel und am Schauspielhaus Hamburg. Seit 1994 ist er an der Volksbühne und arbeitet dort u.a. mit Frank Castorf, René Pollesch, Christoph Schlingensiefel.

Susanne Marie Wrage, Theater- und Filmschauspielerin, Ensemblemitglied am Schauspielhaus Zürich. 1993-1998 war sie am Theater am Neumarkt in Zürich und 1998-2006 am Theater Basel engagiert. Vier Produktionen, in denen sie mitwirkte, waren zum Berliner Theater-treffen eingeladen. Seit 2000 führt Susanne-Marie Wrage auch Regie. Sie spielte zahlreiche Kinohauptrollen, u.a. in Der Kick, Nachbeben und Das Verlangen. Sie wurde mit für ihre Arbeit mit mehreren nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet.

Prof. Hartmut Wickert, Direktor des Departements Darstellende Künste (DDK) der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, Dozent und Regisseur; Inszenierungen als freier Regisseur u.a. am Theater Basel, am Stadttheater Konstanz, am Deutschen Nationaltheater Weimar und dem Thalia Theater Hamburg; 1993-2000 Fester Regisseur/Künstlerische Leitung am Schauspiel Hannover mit Ulrich Khuon; Ab 2003 Leitung des Schauspielstudios Weimar der Hochschule für Musik und Theater Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig.

Dr. Franz Wille, geb. 1960 in München; Studium u.a. der Theaterwissenschaft; Promotion zur Theorie der Aufführungsanalyse; 1982-86 Dramaturg am Theater der Freien Volksbühne, Berlin (Intendant Kurt Hübner); seit 1990 Redakteur von Theater heute.

Textnachweise

Die Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge, die für die Tagung an der Zürcher Hochschule der Künste im April 2010 hergestellt wurden. Den Autorinnen und Autoren sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

© 2011 für diese Ausgabe: Zürcher Hochschule der Künste

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Institute for the Performing Arts and Film.

Bildnachweise

Umschlagbild: Attention Artaud, Theater der Künste 2008, © Bernhard Fuchs, Langnau a. Albis

Foto Mark Wallinger: «I for Anton», Selbstportraits im Atelier des Künstlers Mark Wallinger, © Mark Wallinger 2011

Alle anderen: Tagungsimpressionen von Klemens Brysch, © ipf

DVD

Die beiliegende DVD enthält...

Dank

Das ipf bedankt sich bei dem Schweizerischen Nationalfonds und Migros Kulturprozent für die freundliche Unterstützung der Tagung.

Herausgeber

Anton Rey, Hajo Kurzenberger, Stephan Müller

ipf – Institute for the Performing Arts and Film – Leitung: Anton Rey

Departement Darstellende Künste und Film, ZHdK – Direktion: Hartmut Wickert

Redaktion: Yvonne Schmidt

Gestaltung: Moritz Wolf

Druck und Bindung: OK Haller Druck AG, Zürich

Papier: Normaset Puro, naturweiss, matt, 120g/m² (Inhalt)

Cyclus, Offset, weiss, matt, 300g/m² (Umschlag)

Schriftfamilien: Utopia, Trade Gothic

1. Auflage März 2011

ISBN

Gessnerallee 11, 8001 Zürich

<http://ipf.zhdk.ch> www.subtexte.ch

Kontakt info.ipf@zhdk.ch

