

Lektionen 3

Schauspielen

Theorie

Bernd Stegemann | Schauspielen | Schauspielen als Beruf. Die Erfindung des bürgerlichen Schauspielers im 18. Jahrhundert | Stanislawski und die Folgen | Bertolt Brecht oder der moderne Schauspieler | Vielfalt des Schauspielens: Masken-, Körper- und Volkstheater

Theater der Zeit

Lektionen 3
Bernd Stegemann
Schauspielen Theorie

© 2010 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit
Verlagsleitung Harald Müller
Im Podewil | Klosterstraße 68 | 10179 Berlin | Germany

www.theaterderzeit.de

Lektorat: Nicole Gronemeyer
Gestaltung: Sibyll Wahrig
Druck und Bindung: TASTOMAT Druck GmbH, Eggersdorf

Printed in Germany

ISBN 978-3-940737-95-3
ISBN 978-3-95749-184-8 (ePDF)

Lektionen 3
Schauspielen
Theorie

Bernd Stegemann

EINLEITUNG

7

I. SCHAUSPIELEN

16

Quelle 1	Eduard Devrient: <i>Ursprung des Dramas aus dem Gottesdienste</i>	28
Quelle 2	Julius Bab: <i>Von Herkunft und Wesen der Schauspielkunst</i>	35
Quelle 3	Georg Simmel: <i>Zur Philosophie des Schauspielers</i>	42
Quelle 4	Helmuth Plessner: <i>Zur Anthropologie des Schauspielers</i>	50
Quelle 5	Erving Goffman: <i>Dramatische Gestaltung</i>	60

II. SCHAUSPIELEN ALS BERUF. DIE ERFINDUNG DES BÜRGERLICHEN SCHAUSPIELERS IM 18. JAHRHUNDERT

68

Quelle 6	Denis Diderot: <i>Das Paradox über den Schauspieler</i>	84
----------	--	----

III. STANISLAWSKI UND DIE FOLGEN

97

Quelle 7	Konstantin S. Stanislawski: <i>Handlung „Wenn“ · Vorgeschlagene Situationen</i>	113
Quelle 8	Konstantin S. Stanislawski: <i>Von den physischen Handlungen</i>	124
Quelle 9	Michael Tschechow: <i>Werkgeheimnisse der Schauspielkunst</i>	134
Quelle 10	Lee Strasberg: <i>Das emotionale Gedächtnis</i>	142
Quelle 11	Sanford Meisner: <i>Über das Schauspielen</i>	147

IV. BERTOLT BRECHT ODER DER MODERNE SCHAUSPIELER 158

Quelle 12	Bertolt Brecht: <i>Aus einem Brief an einen Schauspieler</i>	169
Quelle 13	Bertolt Brecht: <i>Schauspielerausbildung</i>	173
Quelle 14	Bertolt Brecht: <i>Kleines Organon für das Theater</i>	176
Quelle 15	Bertolt Brecht: <i>Zur Frage der Maßstäbe bei der Beurteilung der Schauspielkunst</i>	187

V. VIELFALT DES SCHAUSPIELENS: MASKEN-, KÖRPER- UND VOLKSTHEATER 192

Quelle 16	Dario Fo: <i>Kleines Handbuch des Schauspielers</i>	210
Quelle 17	Edward Gordon Craig: <i>Über den Schauspieler</i>	213
Quelle 18	Edward Gordon Craig: <i>Der schauspieler und die über-marionette</i>	217
Quelle 19	Wsewolod Meyerhold: <i>Die Prinzipien der Biomechanik</i>	221
Quelle 20	Heiner Goebbels: <i>Wenn ich möchte, dass ein Schauspieler weint, geb' ich ihm eine Zwiebel</i>	227

WEITERFÜHRENDE LITERATUR 235

EINLEITUNG

I.

„Alle, die im Theater sitzen, werden verbunden durch ein Gefühl. Die Zwistigkeiten erblässen, die Unterschiede schmelzen, das Menschliche bricht vor. Die Duse spielt ...“¹ Schauspieler und Schauspielerinnen² sind in allen Epochen Menschen gewesen, die eine besondere Beachtung erfahren haben. Am Beginn der europäischen Theatergeschichte, im antiken Griechenland, löste sich der erste Schauspieler aus dem Chor der Sänger, die den Mythos einer Gottheit vortrugen. Dieser Protagonist stellte sich dem einigen Gesang entgegen und begann mit dem Antagonisten des Chores einen Wechselgesang. Ritual und Orgie, wie der Gottesdienst auch genannt wurde, Tanz, Gesang und Maskenspiel bildeten ein Fest, das zu den jährlichen Dionysien als Wettkampf aufgeführt wurde. Bald traten der zweite und dritte Schauspieler heraus und das Drama, wie es uns in der griechischen Tragödie überliefert ist, spielte sich vor den Augen der Gemeinschaft des Chores und der Bürger der Stadt ab. In der christlichen Geschichte Europas wurde dem Stand der Schauspieler lange mit Argwohn begegnet. Das fahrende Volk, die Spaßmacher und Jahrmarktsgaukler brachten die Menschen zum Lachen und entzogen sie dadurch der strengen Aufsicht der Kirche und der weltlichen Macht für die kurzen Momente des Theaters. Auch waren ihre Verwandlungskunststücke suspekt, da sie die fest gefügte Ordnung als veränderbar erscheinen ließen. Konnte das machtvolle Gewand etwa nur ein Kostüm sein, das man wechseln kann? Im elisabethanischen Theater ging diese anarchische Tradition des Volkstheaters eine historisch einmalige Verbindung mit dem schriftstellerischen Genie Shakespeares ein. Es entstand das Welttheater nicht nur dieser Epoche. Die Aufklärung, deren entfernte und etwas orientierungslose Kinder wir sind, erfand das Drama und den Schauspieler wiederum neu. Dieser sollte nun ein Stellvertreter

¹ Alfred Kerr: „Die Duse“, in: ders.: *Essays Theater, Film*, hg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Frankfurt am Main 1991, S. 256.

² Historisch gesehen betritt die Schauspielerin sehr spät die Bühne. Die großen Frauenrollen der Antike und noch bei Shakespeare wurden von Männern gespielt. In diesem Buch wird nur vom „Schauspieler“ geschrieben, womit in unserer Gegenwart selbstverständlich weibliche und männliche Schauspieler gemeint sind.

des bürgerlichen Zuschauers sein. In seiner Kunst der Verkörperung suchten die ernstesten Themen der normalen Menschen ein Mittel, um über sich selbst nachdenken zu können. In der Folge dieser Fähigkeit – stellvertretend für die Zuschauer Gefühle und Gedanken zu haben, Handlungen zu vollziehen und Erfahrungen zu machen – wurden die Schauspieler zu bewunderten Menschen. Virtuosen der Leidenschaft, Meister der Verführung, Titanen der Tatkraft und Künstlerseelen der Empfindung – all diese Eigenschaften wurden ihnen vom Publikum zugeschrieben. Von nun an sind sie die ideale Projektionsfläche für eine Existenz, die aus verdrängten Gefühlen, unterdrückten Handlungen und abgestumpften Empfindungen besteht. Was der Alltag aus den Menschen macht, wird in den Stunden des Theaters vergessen. Im Spiel des Schauspielers verzaubert sich das Leben wieder. Sein Feuer entflammt die Herzen, seine Verführung berührt die Seelen und sein sprachliches Geschick betört die Vernunft. Die Grenze zwischen der dargestellten Figur und seinem Darsteller verschwimmt. Bei diesem Romeo wäre man selbst gerne Julia und für dieses Gretchen könnte man noch mal wieder jung werden. Dass die Texte auswendig gelernt, die Gefühle hergestellt und die Leidenschaften aufgebläht sind, nimmt man gerne in Kauf für das Erlebnis, an einem gesteigerten Leben teilnehmen zu dürfen.

Die moderne Entwicklung der Theaterkunst kann und will diese Freude an der identifizierenden Projektion nicht weiter unterstützen. Sie zerstört im Gleichklang mit den Avantgarden der anderen Künste das genussvolle Verhältnis des Menschen zum Gegenstand seiner Betrachtung. Die Welt wird kriegerisch und unberechenbar. Die Dramen werden rauer, die Ästhetik der Theater verfährt ungnädig mit den Wahrnehmungsgewohnheiten seiner Zuschauer und das Spiel der Schauspieler muss sich dieser Entwicklung unterwerfen. Regisseure bestimmen nun die Interpretation und Spielweise. Der bewunderte Schauspieler wird zu einem Teil des großen Kunstwerks Theater.

Heute hat sich der Beruf des Schauspielers in zahlreiche einzelne Professionen aufgesplittert. Wollte man diese multiplen Anforderungen in einem Überblick darstellen, so würde man auf die vier großen Bereiche menschlicher Darstellungskunst kommen: dramatisches Spiel, episches Spiel, Performance und Laienspiel.

Die bürgerliche Geschichte des Schauspielers beginnt im 18. Jahrhundert mit der Anforderung, dass sein Spiel in einer vorgestellten Realität des Dramas und der Bühne glaubwürdig sein möge. Die Figur, die er spielt, soll nachvollziehbar handeln und emotional berühren. Damit die Figur auf der Bühne so wirkt, muss ihr Darsteller die Gefühle und Handlungen glaubwürdig herstellen können. Was jedoch unter „glaubwürdig“ verstanden wird, ist den Moden des Geschmacks unterworfen. Die Techniken der schauspielerischen Darstellung ändern sich mit diesen Moden, um die immer neuen Gewänder der Glaubwürdigkeit erzeugen zu können. Im Theater war das Spielen hinter der Vierten Wand seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für viele Jahrzehnte das bestimmende Paradigma. Der Schauspieler ließ seine Figur auf der Bühne, die meistens ein Zimmer war, so agieren, als gäbe es keine Zuschauer. Diese saßen hinter der vorgestellten „Vierten Wand“ und waren die abwesenden Zeugen des Dramas. Der Film hat diese Spielweise für sich übernommen und perfektioniert. Die Schauspieler spielen auf dem Filmset vor dem Auge der Kamera weder mit dieser noch nehmen sie die Künstlichkeit des Aufbaus wahr. Sie blenden während ihres Spiels das technische Arrangement und alle Zuschauer am Set aus, um ihre Figur als realen Menschen erscheinen zu lassen. Denn die dargestellte Figur hat natürlich kein Bewusstsein davon, dass sie gefilmt wird. Um dieses doppelte Bewusstsein als Filmschauspieler oder Schauspieler hinter der Vierten Wand herstellen zu können, benötigt er eine Technik, die eine besonders konsequente Form der Stanislawskischen psychophysischen Handlungen darstellt. (Siehe Kapitel 2 und 3)

Der epische Spieler hingegen hat eine ältere Tradition. Der Volksschauspieler verfügt über die Technik, sich auf einem Jahrmarkt Aufmerksamkeit zu verschaffen. Er muss seinen Auftritt so gestalten, dass sich im allgemeinen Trubel die Blicke auf seine Figur richten. Ein buntes Kostüm, eine laute Stimme, eine akrobatische Einlage, eine auffällige Maske – alle diese Theaterrmittel sind notwendig, damit sich überhaupt ein Publikum aus dem Treiben des Marktes herausbildet. Ist die Theatersituation einmal hergestellt, muss sie durch ununterbrochene Reize weiter am Leben erhalten werden. Das Spiel dieser Schauspieler ist von dem permanenten Zwang getrieben, die Aufmerksamkeit der Menge bei sich zu halten. Sie spielen im

vollen Bewusstsein über die Wankelmütigkeit der Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer. Ihr Spiel orientiert sich an diesen Schwankungen und kann durch Improvisationen und spielerische Erfahrung versuchen, Aufmerksamkeit zu bannen. Das epische Theater Bertolt Brechts nutzt diese doppelte Aufmerksamkeit des Spielers. Er spielt *vor* den Zuschauern und er spielt *mit* den Zuschauern. Durch das bürgerliche Theater sind die Zuschauer jedoch schon zu einem disziplinierten Publikum erzogen worden. Der Saal ist verdunkelt, man sitzt auf seinem Stuhl und bleibt für die Dauer der Vorstellung auch dort, und man kommentiert nicht laut das Gesehene. Man verhält sich gesittet und nicht wie auf einem Jahrmarkt. Da dieses Publikumsverhalten unumkehrbar erscheint, kann die doppelte Existenz des Schauspielers im epischen Theater nun für etwas anderes verwendet werden. Er muss seine spielerischen Energien nicht primär auf die Bannung der unruhigen Zuschauer richten. Er verwendet die gleiche doppelte Spielweise – er führt seine Figur vor und bleibt selbst als Spieler anwesend –, doch kann er nun diese hergestellte Theaterrealität kommentieren und lenken. Er hat dabei den Zuschauer im Blick, nicht um als Spieler die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu kontrollieren, sondern um ihnen eine doppelte Perspektive auf das Vorgeführte zu ermöglichen. Sie sehen die Vorführung, genießen diese, lachen oder ärgern sich – aber könnte nicht alles auch ganz anders sein? (Siehe Kapitel 4)

Die Performance spielt ihrem eigenen Verständnis zufolge nicht, sondern sie ist real. In der Welt des Jahrmarktes wäre die Vorführung gefährlicher Kunststücke oder die Dressur wilder Tiere am ehesten damit vergleichbar. In der Moderne hat diese Kunst eine steile Entwicklung genommen. Die Konfrontation des Zuschauers mit einer künstlich hergestellten Realität, in der jedoch die Grenze zwischen Verabredung und ungeplanten Ereignissen verschwimmt, übt einen besonderen Reiz aus. Es gibt ein Bewusstsein darüber, dass die Performance vor Zuschauern stattfindet, doch ist gerade die Ausblendung eines möglichen Kontakts ein wesentliches Element in der Autonomie des Performers. Der Performer wird seine Handlungen nicht beschleunigen, wenn er Unruhe und aufkommende Langeweile bemerkt. Er nimmt keine Rücksicht auf die Erwartungen der Zuschauer und hat nicht die Absicht, ihre Aufmerksamkeit durch ein Spek-

takel zu bannen. Auch der Performer agiert auf der Plattform der Aufmerksamkeit, die in der Folge der bürgerlichen Bildung entstanden ist: Der Zuschauer stellt sich und seine Bedürfnisse während des Kunstgenusses zurück. Doch nutzt er diese Errungenschaft gebildeter Aufmerksamkeit entgegengesetzt zum epischen Spieler. Es geht ihm in der Performance gerade um die Reaktion der Langeweile, der Genervtheit, der Unruhe und des Verlusts der anezogenen Hemmungen. Er will den Betrachter performativ so verwickeln, dass dieser mit sich selbst einen Dialog über das gerade Erlebte beginnt. (Siehe Kapitel 5)

Schließlich bestimmt das Laienspiel seit der Erfindung des Theaters die Möglichkeiten des Schauspiels. Zu allen Zeiten haben die Menschen zu ihrer eigenen Unterhaltung Theater gespielt. Sie erfüllten damit manchmal rituelle Aufgaben, wie in der Antike oder noch heute bei den Oberammergauer Passionsspielen, in denen ein ganzes Dorf alle zehn Jahre die Passion Christi aufführt. Hiermit erfüllt die Dorfgemeinschaft ein Gelübde, das ihre Vorfahren zur Zeit der großen Pest abgelegt haben. In der jüngsten Entwicklung des Fernsehens hat sich eine neue Spielform des Laienspiels entwickelt. In dieser neuen, rabiaten Form des Laienspiels wird das alltagstheatralische Verhalten von Menschen durch ein Casting selektiert. Ist jemand ausgewählt, so soll er seiner Erscheinung entsprechend in einer fiktionalen Geschichte genau diesen Typus von Mensch darstellen. Das Type-Casting entscheidet über den Rahmen, in denen der Mensch seine Verhaltensweisen aus dem Alltag innerhalb des fiktionalen Rahmens wiederholen darf. Hierdurch entsteht ein neuer, bedenklicher Authentizitätseffekt. Da der Laie über keine handwerklichen Fähigkeiten verfügt und somit in seiner individuellen Eigenart schutzlos vor dem Auge der Kamera agiert, erscheint sein Verhalten eben nicht als Schauspiel, sondern als echt.³ Die für das Laienspiel so wesentliche, da erkennbare Differenz zwischen den privaten Grenzen der Darstellung und den Anforderungen der Rolle verschwindet. Die

³ „Wer sich vor der Kamera so ungenek gibt, kann nur echt sein. Der Laiendarsteller wird damit zum Hybridwesen: Er spielt jemand anderen, ohne dass sein Publikum dieses wahrnimmt. Gibt der Laie der Kamera seinen Körper preis, der oft stark übergewichtig, verlerbt oder schwanger ist, muss außer der blauen Schminke, die vorhergegangene körperliche Gewalt bezeugen soll, nichts an ihm verändert werden. Der Darsteller soll sich so wenig wie möglich verstellen. Dass er meist nur über einen überschaubaren Wortschatz verfügt und selten mehrere Sätze in grammatisch korrekter Form vorbringt, ist sein kostbarstes Gut.“ Nina Pauer, „Der produzierte Prolet“, in: *Die Zeit* Nr. 32, 2010, S. 38.

Begrenztheit des Darstellungsvermögens wird der Figur zugerechnet. Diese ist so, dass sie sich nicht besser darstellen kann. Ob es sich hierbei noch um Schauspiel handelt oder lediglich um ein für das Gefilmtwerden produziertes menschliches Verhalten, ist sehr fraglich. Zumindest bestimmt auch diese Art des gefilmten Alltagsverhaltens das Bild des Schauspielers in unserer Gegenwart und führt bei jungen Menschen häufig zu einer verzerrten Vorstellung davon, was den Beruf des Schauspielers ausmacht.

II.

Betrachtet man den Beruf des Schauspielers als eine Kunst, die man erlernen möchte, so stellen sich eine Menge Fragen. Die Lehrbücher mit dem „sicheren Weg zum Erfolg“ sind ebenso zahlreich wie die immer wieder nachwachsenden jungen Menschen, die von dem Wunsch erfüllt sind, Schauspieler oder Schauspielerin zu werden. Die erste Wahrheit bei all diesen Büchern ist, dass Schauspielen ein Beruf ist, den man nicht aus Büchern lernen kann.

Die Arbeit des Schauspielers ist die Mimesis von Menschen. Der Schauspieler arbeitet daran, eine geschriebene, erdachte oder beobachtete Rolle zu einer lebendigen Figur auf der Bühne werden zu lassen. Diese Arbeit der Mimesis heißt in ihrer ursprünglichen griechischen Bedeutung „tanzen lernen“. Tanzen lernt man bekanntlich, indem man mit jemandem tanzt, der es besser kann, oder indem man es einfach tut.

Die zweite Wahrheit zum Beruf des Schauspielers ist jedoch, dass die Art der Tänze, die Art des Spielens, die Art der Darstellungen, die ein Schauspieler in seiner Gegenwart erleben und erschaffen kann, dem Zeitgeist und den Moden unterworfen ist. Es gibt keine ursprüngliche Form des Schauspielens, auf die sich alle Spielweisen zurückführen ließen.⁴ Die anthropologischen Konstanten wie das Spielvermögen, die Lust an der Nachahmung und die Freude am Betrachten dieser Nachahmungen sind jenseits ihrer historischen Form nicht erlebbar und beschreibbar. Ein Kind spielt nicht irgendetwas, sondern es spielt immer konkret. Es backt mit Förmchen Sandkuchen, die es verkaufen will, es spielt Verstecken oder im

⁴ Die formale Bestimmung, dass Schauspielen das Agieren von A vor B ist, wobei ein C dargestellt wird, ist so allgemeingültig, dass sie für praktisch jedes menschliche Verhalten zutrifft.

Rollenspiel Vater, Mutter, Kind. Die Art und Weise, wie es diese Spiele spielt, ist aus seiner Beobachtung der Welt erfahren, und durch diese spielerische Wiederholung der Welt lernt es, sich darin zu bewegen. (Siehe Kapitel 1 und 2)

Die Arbeit des Schauspielers, im mimetischen Spiel eine Rolle zu einer Figur zu machen, ist in den Epochen des Theaters immer wieder neu und anders verstanden worden. Das Verhältnis von Seele und Körper verändert sich. Die Gefühle haben immer wieder einen anderen Stellenwert in der Selbstbeschreibung des Menschen. Mal sind die Gefühle der in jedem Menschen lauernde Abgrund, den es zu beherrschen gilt (Antike und Barock), mal sind sie der Garant für ein ehrliches Miteinander (Aufklärung und Gegenwart). Je nachdem, wie das innere Verhältnis des Menschen als Doppelwesen von Seele und Körper gedacht wird, verändern sich seine Mittel, sich ausdrücken und selbst darstellen zu können. Die mimetische Arbeit des Schauspielers folgt diesen historischen Veränderungen und sucht nach dem „wahren“ schauspielerischen Ausdruck der jeweiligen Gegenwart. Die Fülle der Ratgeber und Schauspieltheorien ist also nicht nur der Sehnsucht nach dem schnellen Erfolg geschuldet, sondern zum Teil sind sie Reaktionen auf das sich wandelnde Verständnis des Schauspielens. Die Unterscheidung in praktische Ratgeber und die komplexen Versuche, Schauspielen als Kunst der Gegenwart denken zu wollen, ist manchmal schwer zu treffen, aber sehr ratsam, um oberflächliche Tipps von schauspieltheoretischem Handwerk unterscheiden zu können.

III.

Dieser Band der *Lektionen* stellt in fünf Kapiteln die wichtigsten schauspieltheoretischen Ansätze der Neuzeit vor. Hier wird ein Überblick gegeben, was seit der Erfindung des Berufs „Schauspieler“ an ästhetischen Konzepten und methodischen Unterweisungen gedacht und geschrieben wurde. Diese Geschichte des Schauspielens ist eine Orientierungshilfe. Unsere Gegenwart zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr eine Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten gleichzeitig besteht. Die oben skizzierten vier unterschiedlichen Darstellungsweisen haben ihre jeweiligen historischen Wurzeln. Diese zu verstehen, kann helfen, um die Melange der aktuellen Spielweisen besser begreifen und erlernen zu können.

In *Lektionen 4 Schauspielen Ausbildung* wird versucht, ein Bild der gegenwärtigen Schauspielausbildungen an den deutschsprachigen staatlichen Schauspielschulen zu geben. Die Schauspielausbildung wurde hierzu in fünf thematische Felder eingeteilt. Zu jedem Feld stellen Lehrer, die aktuell an Schauspielschulen unterrichten, die zu lernenden Fähigkeiten und Unterrichtsmethoden vor. Hier ist zu erkennen, dass die Methoden an den Schulen sich in allen Bereichen der historischen Möglichkeiten bedienen und jede für sich eine bestimmte Fokussierung vornimmt. Die dominierende Methode hierbei ist von Stanislawski und seinen Nachfolgern bestimmt.

Beide Bände zusammen wollen einen historischen Überblick über den wandelbaren Beruf des Schauspielers und zugleich einen Einblick in die Möglichkeiten seiner Ausbildung geben.

I. SCHAUSPIELEN

I.

„Auf der Bühne verwirrte mich die ungewöhnliche feierliche Stille und Ordnung. Als ich aus dem Dunkeln der Kulisse in das volle Rampenlicht austrat, wurde ich benommen und blind. Das Licht so grell, daß es wie ein Vorhang zwischen mir und dem Zuschauerraum hing. Ich fühlte mich vor der Menge geschützt. Doch bald hatte sich das Auge an das Licht gewöhnt, und nun wurde die Schwärze des Zuschauerraums noch furchtbarer, sein Sog noch stärker. Mir war, als wäre das Theater erfüllt, als richteten sich unzählige Augenpaare auf mich, bewaffnet mit Operngläsern. Sie schienen ihr Opfer zu durchbohren, und ich fühlte mich als Sklave dieser tausendköpfigen Menge, wurde untertänig, prinzipienlos und war zu jedem Kompromiß bereit. Ich hätte mein Innerstes nach außen kehren, ich hätte schmeicheln und der Menge viel mehr geben mögen, als ich zu geben hatte. Doch mein Innerstes war so leer wie noch nie.“¹

Mit diesem Erlebnis aus dem Leben eines Schauspielschülers beginnen Stanislawskis umfangreiche Ausführungen seines „Systems“. Am Beginn der schauspielerischen Erfahrung steht das Lampenfieber. Der Moment, in dem der Mensch bemerkt, dass er beobachtet wird, versetzt ihn in eine existentielle Situation. Das Erwachen aus dem Schlummer der Naivität ist von einem Schreck begleitet. Auch die Stufen der Selbstbewusstwerdung des Kindes sind von diesem Erschrecken begleitet. Das spielende Kind realisiert noch nicht, dass sein Spielen von den Eltern wachsam verfolgt wird. Es taucht in die vorgestellte Realität des Spiels ein und vergisst sein Dasein in der anderen Welt, in der es ein Kind ist, das Teil einer menschlichen Gesellschaft werden soll. In der Versunkenheit des Spiels erfüllen sich verschiedene der Entwicklung förderliche Prozesse. Es werden motorische, psychische und kommunikative Fähigkeiten geübt und zugleich macht ein ursprünglich mimetisches Verhalten die Umwelt des Spiels zum Gegenstand desselben. Was den Tag über erlebt und beobachtet wird, kann zum

¹ Konstantin Stanislawski: „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“, in: *Stanislawski Reader*, hg. von Bernd Stegemann, Berlin 2007, S. 23.

Thema eines Spiels werden. Im Sandkasten werden Straßen und Städte gebaut oder Sandkuchen gebacken. Emotionale Verhaltensweisen werden wiederholt und in der Realität des Spiels erkundet. Durch die spielerische und mimetische Weltaneignung bildet sich die menschliche Seele, und das Individuum erlernt seine sozialen Kompetenzen. Zu diesen gehören ab einer bestimmten Entwicklungsstufe die Hemmung und die Scham.

Versucht man sich zu erinnern, wann man das erste Mal Scham empfunden hat, werden Situationen wieder lebendig, in denen man plötzlich eines doppelten Bewusstseins gewahr wurde. Eben empfand man sich noch in naiver Deckung zwischen dem eigenen Bewusstsein und Tun, plötzlich wird einem bewusst, dass das eigene Tun, der eigene Körper, die eigene Stimme Gegenstände der Beobachtung und Bewertung durch andere Menschen sind. Meistens ist diese Erfahrung eingebettet in eine Situation, in der die Umwelt ein Verhalten des Kindes beurteilt und dadurch eine Differenz zwischen der kindlichen Selbstwahrnehmung und der Fremdwahrnehmung durch andere Menschen eröffnet. Im positiven Fall dient die Fremdbeobachtung der Stärkung des Selbstbewusstseins: Die Kuchen im Sandkasten sind aber besonders gelungen. Im erzieherischen Fall wird eine Differenz eröffnet, in der das Kind als anders und defizitär dargestellt wird. Es muss erzogen werden: Andere Kinder spielen in der Sonne Fußball, während du im Schatten Sandkuchen backst. In der plötzlichen Erkenntnis, dass schattiges Sandkuchenbacken ein weniger gelungenes Leben verspricht, als im Sonnenschein mit anderen Kindern hinter einem Ball herzurennen, entsteht die Scham über das eigene Tun und damit über die eigene Existenz. Jeder weitere Verbleib im Sandkasten benötigt nun eine zusätzliche Energie. Das ursprünglich naive Spiel wird zur Demonstration eines Verhaltens, das sich in Opposition – Ich backe weiter – oder in Opportunismus – Ok, ich renne auch hinter dem Ball her – zur elterlichen Erziehung befindet. Deren Bemühungen bestehen in diesem Beispiel in einer Sorge um die Konkurrenzfähigkeit des Kindes. Damit folgen sie einem Bild des Menschseins, das diesen als durch Rivalitäten bestimmtes Lebewesen charakterisiert. Der Mensch ist von Natur aus ein „leeres Gefäß“, das in der Sozialisation mit Wünschen, Gedanken und Bewertungen „gefüllt“ wird. Kommt ein anderes Kind in den Sandkasten und sieht die bunten Förm-

chen und das Glück des Kindes, das mit diesen spielt, will es sofort genau diese Förmchen auch haben. Bis vor wenigen Augenblicken wusste es von solchen Spielmöglichkeiten noch nichts. Der Anblick des offensichtlich gelungenen Daseins im Spiel macht die dazu nötigen Spielsachen zum Zentrum des eigenen Begehrens. Ein klarer Wille formuliert sich: Ich will auch glücklich sein und dazu benötige ich genau diese Förmchen. René Girard nennt dieses Verhalten in seiner Anthropologie² die Aneignungsmimesis. Die Gegenstände in der Welt bekommen ihren Wert für die Menschen dadurch, wie begehrenswert sie sind. Je mehr Menschen etwas als wertvoll erachten, desto wertvoller wird es für den Einzelnen. Die Eskalation der Konflikte ist also vorprogrammiert. Spiele, wie etwa Fußball, bilden dieses Verhalten ab und geben ihm eine Form, in der die Rivalität geübt und zugleich ohne blutige Folgen ausagiert werden kann. Der Streit um die Förmchen im Sandkasten hat hingegen keine spielerische Komponente, sondern ist tiefer Ernst und kann von den beteiligten Kindern nur unter lautem Gebrüll ausgetragen werden. Hier gibt es keine Lösung, sondern nur Sieger und Verlierer. Denn je schwieriger das begehrte Objekt zu erlangen ist, desto mehr wird es begehrt. Das Mosaik der ungezählten Scham erzeugenden Momente und die Erfahrung, dass das eigene Wollen sozial bedingt ist und von sozialen Begrenzungen diszipliniert wird, bildet das Gerüst menschlichen Verhaltens.

II.

„Es gibt eine ursprüngliche schauspielerische Attitüde, eine schöpferische gestaltende Reaktion gewisser Naturen gegenüber den Eindrücken des Lebens.“³ Spätestens seit dem Beginn der Neuzeit, also seit dem 17. Jahrhundert, wird der Menschen als doppeltes Wesen beschrieben: Er hat einen Körper, aber auch einen Geist. Mit dem Körper ist er an die Naturgesetze gebunden. Er kann krank werden und sterben. Die Seele hingegen steht jenseits dieser harten Gesetze. Sie ist keinem Naturgesetz unterworfen. Ihre Gedanken und Träume tragen sie in Sekunden zu allen Orten der Welt und

² René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt am Main 1992.

³ Georg Simmel: „Zur Philosophie des Schauspielers“, in: ders.: *Das individuelle Gesetz*, Frankfurt am Main 1987, S. 79 (Quelle 3).

darüber hinaus. Sie ist zumindest nach christlichem Glauben unsterblich und von Gott gegeben. Ist der Mensch einmal als ein so gedoppeltes Wesen gedacht, entstehen in der Folge weitere Aufspaltungen. Der Mensch ist ein Naturwesen und hat zugleich ein soziales Wesen. Hat er Hunger und Durst, ist er dennoch in der Lage, die knappe Nahrung zu teilen. Er ist Teil einer bestimmten Familie, hat eine Stellung in der Welt und verfügt über mehr oder weniger reale Macht, symbolische Macht und intellektuelle Macht. All diese Eigenschaften gründen sich auf bestimmten Verhaltensweisen und produzieren wieder bestimmte Verhaltensweisen.

Der Priester übt sich in Askese, Gebet und Seelsorge. Sein Habitus wird bescheiden, konzentriert und gottgefällig sein. Dieser Habitus folgt aus der Wahl eines bestimmten Lebens und der dafür notwendigen Ausbildung. Zugleich ist dieser Habitus aber als gesellschaftliche Rolle unabhängig vom einzelnen Priester in der Welt vorhanden. Er bietet eine Form, in der die langjährigen Übungen des Glaubens gerinnen können, und bietet zugleich ein äußeres Korsett, in dem die individuellen Zweifel und Besonderheiten einen Halt und eine Erkennbarkeit erfahren. Der Habitus des Priesters ist aus der einen Perspektive, der des gläubigen Menschen, keine Rolle, sondern der Ausdruck eines Amtes. Aus der Perspektive einer soziologischen – also ungläubigen – Analyse ist dieses Amt eine gesellschaftliche Rolle, die in zwei Richtungen zugleich wirkt. Sie gibt dem Träger dieser Rolle ein Modell, an dem er sein Verhalten und Handeln orientieren kann, und sie gibt ihm eine erkennbare Stellung in der Welt, die der Orientierung seiner Umwelt dient. Um das Amt des Priesters als öffentliche Rolle bekleiden zu können, braucht es also einen schauspielerischen Anteil. Selbst im Kloster unter Gleichgläubigen könnte nicht auf jede Form der Darstellung des Glaubens verzichtet werden, die notwendig ist, wenn dieser in einer Öffentlichkeit auftreten soll.

Anhand der Frage, ob die Feier der Messe ein ritueller Akt, ein Glaubensakt oder eine Theatervorstellung ist, lässt sich das Verhältnis von Funktion und Schauspiel beispielhaft zeigen. Die Messe ist ein ritueller Akt, da sie nach einem wiederkehrenden Ablauf vollzogen wird. Jede einzelne Handlung in diesem Ablauf ist festgelegt und ruht auf einer langen Tradition, die den einzelnen Handlungen eine Bedeutung verleiht. Im Zentrum der ka-

tholischen Messe steht die Wandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi. Sie ist damit eine rituelle Wiederholung des ersten Abendmahls, das Jesus vor seiner Verhaftung mit seinen Jüngern gefeiert hat. Zugleich ist die Feier der Messe ein Glaubensakt, da die dort verhandelten Behauptungen nur erlebbar sind, wenn der Besucher der Messe gläubig und damit Teil der christlichen Gemeinschaft ist. Dem Ritual könnte man ohne Glauben folgen und durch das Erlebnis des gemeinsamen Singens, der räumlichen Überwältigung, der Predigt des Priesters etc. eine gemeinschaftsstiftende Erfahrung machen. Als heilige Messe ist sie jedoch nur erlebbar, wenn sie von einem Gläubigen mitvollzogen wird. Dieser erlebt das Ritual als Vollzug seines Glaubens, der sich darin immer wieder neu bekräftigt und seiner Zugehörigkeit zur Gemeinde versichert. Nur wer an die tatsächliche Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi glaubt, erlebt das Ritual als heilige Messe. Diese Kraft des Glaubens an eine unmöglich erscheinende Veränderung ist der Anteil, den der Gläubige an dem Gelingen der Messe erbringen muss. Völlig anders ist das Erlebnis der Messe als Theatervorstellung. Hier wird ein zuvor aufgeschriebener Text in einer bestimmten Art und Weise inszeniert und von einer Schar von Darstellern aufgeführt. Da die Zuschauer Teil der Aufführung sind, handelt es sich um die Inszenierungsform des Happenings. Der Priester spielt die Rolle des die Messe feiernden Priesters mehr oder weniger überzeugend. Seine Stimme ist voll und sein Gesang einnehmend, oder er wirkt unsicher, seine Gesten einstudiert und seine Stimme zittert vor Aufregung. Eine gute oder schlechte, eine mitreißende oder eine langweilige Messe sind die Folge. Der Vorschlag an einen unsicher und gehemmt wirkenden Priester, doch Schauspielunterricht zu nehmen, wäre plausibel und unverschämt zugleich.⁴

Beobachten wir in einem normalen Berliner Café eine Bedienung und vergleichen diese Beobachtungen dann mit dem Verhalten eines Kellners in einem teuren Restaurant, so fallen bemerkenswerte Unterschiede auf: Beide vollziehen im Prinzip die gleichen Tätigkeiten, sie nehmen eine Be-

⁴ Ein Dokument genau eines solchen Versuchs ist Thomas Kabel: *Handbuch Liturgische Präsenz. Zur praktischen Inszenierung des Gottesdienstes*, Gütersloh 2003. Hier werden die Gesten, Gänge und Abläufe der einzelnen liturgischen Abschnitte eines protestantischen Gottesdienstes dargestellt. Der Ablauf eines Gottesdienstes wird wie ein Regiebuch mit praktischen Hilfen abgebildet. Ob es sich um eine Messe handelt, wenn diese Aufzeichnungen von einem Schauspieler genau nachgespielt werden, bleibt ein theologisches Problem.

stellung entgegen und bringen nach mehr oder weniger langer Zeit die gewünschten Speisen und Getränke. In dem einen Fall werden die Wünsche beiläufig, teilweise nachlässig oder durch vertrautes Duzen entgegengenommen. Im andern Fall wird der Auswahl der Speisen und Getränke mit einer ernststen, bedeutsamen Miene gelauscht und als persönliche Wünsche des Gastes ohne Notizblock memoriert. Welcher der beiden Kellner schauspielert mehr? Auf den ersten Blick würde man sagen: der Kellner im Nobelrestaurant. Doch bei näherer Betrachtung fällt eine weitere Unterscheidung auf: Beide Kellner haben eine Rolle eingenommen, die sie ihrer Umgebung und ihrem Selbstbild gemäß gestalten. Die Rolle des noblen Kellners ist durch eine Vielzahl von Verhaltensweisen wie Berufskleidung, Körperhaltung, Abläufe des Servierens etc. vorgegeben. Diesen Anweisungen gemäß erlernt der Mensch seine Rolle, in der er sich dann mehr oder weniger souverän bewegen kann. Im Fall der lässigen Cafébedienung hingegen gibt es praktisch keine Vorgaben. Jeder Aspirant muss aus der Beobachtung seiner Kollegen und nach seinem eigenen Verständnis sinnvoller Arbeitsabläufe sein Auftreten zurechtlegen. Er hat somit keinen Schutz durch ein vorgegebenes Rollenverhalten. Er steht mit seiner privaten Person für das Gelingen seiner Tätigkeit ein. Seine Verstellung in der Rolle des Kellners ist weniger formal, sondern resultiert aus seinem persönlichen Bedürfnis, eine Form für sein privates Verhalten in dieser öffentlichen Situation zu finden. Er spielt im Alltagstheater eine „naturalistische“ Variante des Kellners, während der durch Konventionen und Regeln angeleitete eine „formale“ Variante des Kellners spielt.

Über die Fähigkeit, das eigene Verhalten der Situation gemäß zu verändern, verfügen die Menschen als soziale Wesen in großem Maße. Diese Fähigkeit zur mimetischen Tätigkeit äußert sich in zwei unterschiedlichen Bereichen menschlichen Verhaltens. Zum einen wird eine Tätigkeit durch Nachahmung erlernt. So wird z. B. das Brotbacken durch die Ausführung der notwendigen Handgriffe erlernt. Der andere Lebensbereich neben diesen herstellenden Tätigkeiten umfasst die menschlichen Handlungen. Wer in ein Geschäft geht, um ein Brot zu erbetteln, muss seinen Wunsch formulieren. Ob er dann auch sein Ziel erreicht, ist prinzipiell ungewiss. Der Verkäufer könnte ihn missverstehen, ein Feind des Bettelns sein oder sich

als Menschenfreund zeigen. Das Handeln hat, da es auf das Verhalten anderer Menschen bezogen ist, unendliche Variationen und unvorhersehbare Konsequenzen. Im Alltag wird diese Kontingenz – es gibt viele Möglichkeiten, aber keine Notwendigkeit – durch Verabredungen begrenzt. Beim Bäcker kann man sehr wahrscheinlich Brot kaufen, aber nur manchmal erbeteln. Doch bleibt jede Handlung im Gegensatz zur herstellenden Tätigkeit von der offenen Zukunft abhängig, die das erwartete Verhalten des Anderen bedeutet. Wird nun mimetisch dieses Handeln erlernt, werden die Darstellung und der Ausdruck des Wollens zum Gegenstand der Wiederholung. In dieser mimetischen Tätigkeit kommt zur reinen Wiederholung der Handlung eine bewusste Veränderung hinzu. Wer das erste Mal in einer ungewohnten Umgebung versucht, eine eben beobachtete Handlung zu wiederholen, vollzieht diese konzentrierter, deutlicher und darum theatralischer als der alltäglich so Handelnde.

Nun gibt es innerhalb dieses Spielraums der Nachahmung Variationen, die das Gespieltsein selbst in den Blick rücken. Ist ein Kellner in dem studentischen Café z. B. besonders devot und zuvorkommend, ironisiert er dadurch das aus seiner Sicht unnatürliche Verhältnis zwischen konsumierenden Studenten und bedienenden Studenten. Er spielt eine Persiflage des Kellners. Sein Schauspielen bekommt einen subversiven Charakter, indem es im Vollzug der Handlung einen Kommentar zur Situation liefert. Im Alltagstheater reagieren die meisten Menschen sehr sensibel auf jede Art von Theatralisierung. Es gibt im gesellschaftlichen Miteinander Regeln und Maßstäbe für ein rollenadäquates Verhalten, die genau beobachtet und durch zahlreiche Sanktionen durchgesetzt werden. Der seine Rolle ironisierende Kellner hat sicherlich wenig Zukunft in dem Café. Sein Versuch, die Distanz zwischen sich als Privatperson und dem Zwang der dienenden Rolle möglichst groß zu machen, wird als Aggression empfunden. Trotz der Tatsache, dass wir wissen und erkennen, dass die meisten Verhaltensweisen in unserer Umwelt Teil einer sozialen Rolle sind, reagiert unsere Wahrnehmung auf jede Variante und Nuance des schauspielerischen Umgangs damit. Wir unterscheiden offensichtlich zwischen dem schauspielerischen Vermögen, das erforderlich ist, um die unterschiedlichen sozialen Rollen einnehmen zu können, und einem schauspielerischen Vermögen, das

genau diese Rollen thematisiert. Die perfekte Darstellung des professionellen Kellners wird im Alltag als unsichtbare schauspielerische Leistung goutiert, während die schauspielerische Demonstration der eigenen Person in der Rolle des Kellners als Zumutung empfunden wird. Die verstellte Stimme, ein besonderer Gang, eine seltsame Körperhaltung, ein verzerrtes Gesicht, ein ungewöhnliches Sprechen und ungezählte andere Möglichkeiten können aus einer „normalen“ Handlung einen theatralischen Vorgang machen. Im Alltagstheater werden diese Mittel häufig eingesetzt, um einer Verhaltensaufforderung in einer Situation humorvoll oder kritisch auszuweichen. Ist ein Zusammentreffen besonders förmlich und steif, können aufgerissene Augen und ein leichtes „uiuiui“ die Situation als steif und förmlich rahmen. Man unterläuft hiermit die Verhaltenszumutung und löst entweder ein entspanntes Lachen oder pikierte Blicke aus. Die Alltagstheatisierungen US-amerikanischer Filmschauspieler sind inzwischen zur Form geronnene Verhaltensweisen, die gerne im Alltag kopiert werden. Sie sind leicht nachzuahmen, da sie eine hohe Expressivität mit einfachen Emotionen verbinden. Das schauspielerische Vermögen hierfür entspricht eher der Nachahmung einer vorgegebenen Rolle als der Erfindung eines persönlichen Ausdrucks. Die Kodifiziertheit der Gesten und Betonungen lässt sie fast wie ein Ausdrucksvokabular erscheinen, das schnell verfügbar ist und gerne angenommen wird. Die Sprechweise deutscher Synchronstimmen hat zu dieser Kanonisierung wesentlich beigetragen. Das Missverständnis in der schauspielerischen Tätigkeit liegt häufig in der Verwechslung dieser beiden Ausdrucksarten – Wiederholung des kodierten Ausdrucksvokabulars und Fähigkeit zum individuellen Ausdruck –, die dem Alltagstheater entlehnt sind.

III.

Die alltagstheatralischen Ausdrucksmöglichkeiten haben ihre Entsprechung in der schauspielerischen Tätigkeit, die sich innerhalb des Theaters und der Theatergeschichte entwickelt hat. Gegenstand der Mimesis können neben den Varianten des Alltagstheaters auch traditionelle Darstellungsformen sein. Der tänzerische Ausdruck z. B. beim Karneval, der hinter der Verkleidung der Maske eine Enthemmung und Entgrenzung der individuellen Rollen

in eine anonyme Gemeinschaft ermöglicht, hat seinen entfernten Vorläufer im rituellen Maskenspiel, aus dem die griechische Tragödie hervorgegangen ist. Die Darstellung von Figuren in der Tragödie, die in einer ganzkörperlichen Verkleidung und Maske mit tänzerischen, gesanglichen und rhetorischen Ausdrucksmitteln gespielt wurden, erinnern von Ferne an das priesterliche Amt, der im reichen Gewand die Sätze, Bewegungen und Melodien aus einer langen Tradition vergegenwärtigt. Die Lust an der Nachahmung und karikaturhaften Überzeichnung, wie sie im Alltagstheater häufig vorkommt, findet in der *Commedia dell'Arte* eine Theaterform, die sich virtuos dieser Fähigkeiten bedient. Die Figuren der *Commedia* sind dem Alltag entlehnt. Ihre wesentlichen Züge sind in den Ausdruck einer Maske, einer Körperhaltung und einem Verhaltensvokabular zu einer lebendigen Kunstfigur konzentriert. Diese Figur gehört ihrem Spieler, der sie nach den Anforderungen der Dramaturgie der Handlung agieren lassen kann. Der Text, der hierfür verwendet wird, ist weitestgehend improvisiert. Der Schauspieler ist als „Besitzer“ seiner Figur autonomer Spieler und Autor der Theatervorstellung. Meistens beginnt ein junger Schauspieler seine Lehre bei einem älteren Kollegen, der ihn in die Techniken, Tricks und Geheimnisse seiner Figur einweiht. Im Laufe seines Lebens perfektioniert er die Darstellungsmöglichkeiten seiner Figur, die sich dann in jeder Situation ihrer eigenen Logik gemäß pointiert und richtig verhalten kann. Dieses Verständnis von Schauspiel unterscheidet sich prinzipiell vom Bild des Schauspielers, wie es in der Renaissance entsteht. Parallel zu Shakespeares dramatischer Neuerfindung des Theaters formt sich ein neues Bild des Schauspielers, der sich als Menschendarsteller begreift. Hervorgegangen aus einer Melange von Gauklern, *Commedia*-Spielern und Jahrmarktsschreiern, bildet sich die Fähigkeit, mithilfe eines geschriebenen Textes komplexe menschliche Verhaltensweisen darstellen zu können. Die Neuerungen dieser Entwicklung sind grundlegend und bestimmen bis in unsere Gegenwart das Bild des Schauspielers. Der Schauspieler ist nicht mehr Vertreter nur einer Figur, über die er die künstlerische Hoheit hat, sondern er wird zum „leeren Gefäß“, das immer wieder neue Rollen darstellen können muss. Zugleich verliert er die Möglichkeit, den Text seiner Figur selbst erfinden zu können. Seine Figur existiert nicht mehr durch seine Anwesenheit auf der Bühne,