



Hanfried Schüttler

KALTEN HERZENS UND MIT VERSTAND

Eine Figur spielt nicht, es sei denn sie lügt

**»EIN SEHR KONKRETER
RATGEBER FÜR SCHAUPIELER,
FÜR EINE SEHR KONKRETE ARBEIT
AN DER FIGUR«**

Uwe Bünker

ATHENA



Hanfried Schüttler
Kalten Herzens und mit Verstand

Hanfried Schüttler

Kalten Herzens und mit Verstand

Handreichungen für ein
konkretes Erarbeiten
einer Rolle

ATHENA | wbv

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2022 wbv Publikation

ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de

Umschlagfoto: Szene aus dem Film »Ein andalusischer Hund«
(Un chien andalou) von Luis Buñuel, © akg-images / fine-art-images

ISBN (Print) 978-3-7639-7321-7

ISBN (E-Book) 978-3-7639-7342-2

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorwort	7
Selbstversuch	8
Strukturelles Dilemma	9
Schnittstelle	11
Gute Schauspieler – schlechte Schauspieler	12
Weniger ist mehr	14
180°-Kehre	15
Emotionale Gestaltungsfälle	16
Übereinstimmungen	17
Grenzverläufe	20
Stochern im Nebel, zum ersten	24
Stochern im Nebel, zum zweiten	26
Stochern im Nebel, zum dritten	29
Stochern im Nebel, zum vierten	32
Stochern im Nebel, zum fünften	34
Stochern im Nebel, zum sechsten	37
Und jetzt Sie	41
50/50	43
Systemwechsel	45
Dreiklang der Figur	48
Die physikalische Kraft des Gedankens	50
Denkpause	53
Das kleinste physische Detail	55
Splitter auf dem Weg	63
Rücke vor bis vor auf Los	86
Alles eins	89
Im Schnellverfahren	100
Nachschlag	100
Letzte Worte	104
Anmerkungen	105
Literatur	125

Dank

Tina Kriwitz, ohne deren Insistieren ich das Buch nicht geschrieben haben würde,

Katharina Schüttler, der ich die Idee zu dem Arbeitsheft verdanke,

Elina Benecke sowie

Anna Bott für deren aufmerksame Lektüre und konstruktive Kritik.

Vorwort

Dieses Buch bündelt meine, in unterschiedlichsten Formaten gemachten, Erfahrungen als (Set-)Coach sowie als Dozent für Schauspiel und Regie. Es zeitigt keine Methode, nach der ich ab und an gefragt werde. Meine Arbeit ist rezeptfrei; was funktioniert wird benutzt, was nicht wird vernachlässigt – »die« Technik ein analytischer Reflex auf ein beabsichtigtes Tun. Wir werden diese Thematik von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachten, uns ihr annähern, abschweifen und einzukreisen suchen. Überschneidungen und Wiederholungen sind nicht nur unvermeidlich, sondern auch gewollt. Aber grundsätzliche Zweifel bleiben, nicht zuletzt weil auch ich mich auf die ewigen Probleme beziehe, die von den verschiedensten – zum Teil hervorragenden und sich dabei widersprechenden – Autoren schon abgearbeitet worden sind, so dass ich mir ein wenig wie ein »Wiederkäuer« vorkomme.⁽¹⁾ Doch angesichts der vielen Schauspieler, die nach wie vor tagtäglich in die eine oder andere der unzähligen (emotionalen) »Gestaltungsfallen« tappen und nicht selten darin hängen bleiben, hoffe ich, mit dem hier vorliegenden Brevier einen konstruktiven Beitrag zu deren Befreiung leisten zu können. Das Wissen um Probleme zieht eben nicht zwingend eine Lösung nach sich. (Falls also jemand »die« Methode zur Hand haben sollte, bitte sofort melden.) Generalisierungen – etwa wenn ich von »den« Schauspielern oder »der« Regie spreche – beanspruchen ihre Allgemeingültigkeit nur bis zur Grenze meines subjektiven Erfahrungshorizonts; sind also nur als vorläufige zu betrachten. Sollten Sie sich für die Lektüre dieses Buches entscheiden, bestellen Sie gleich noch zwei weitere, auf die später Bezug genommen wird: »Der Gott des Gemetzels« von Yasmina Reza und »Die Zofen« von Jean Genet. Es wäre von Vorteil, wenn Sie beide Stücke dann schon gelesen und einen eigenen Blick auf diese hätten, damit Sie nicht nur durch meine Brille schauen müssen. Und ein letzter Hinweis: Wegen der besseren Lesbarkeit ist die männliche Form beibehalten worden. Diese schließt weibliche wie diverse Personen immer mit ein.

Selbstversuch

Stimmung komme von Stimme, so die zum Interview geladene Journalistin im Hörfunk, die eine Ausbildung zu einer Geschichtenerzählerin gemacht hat und nun als eine solche zahlreiche, ihre Existenz sichernde, Auftritte absolviert. Bevor sie die Bühne betrete, versetze sie sich in die jeweilige Stimmung, und erst dann beginne sie. Ihr ginge es nämlich in ihrer Arbeit, wie sie nachdrücklich betont, um »Authentizität«. Sie meint wohl mit diesem – wie von so vielen für sich reklamierten – Wort die Wahrhaftigkeit ihrer Darstellungsweise. Allein schon die Benutzung dieses Wortes scheint jede weitere Nachfrage zu verbieten. Aber auch wenn über bestimmte Begriffe Einigkeit zu herrschen scheint, geht es an deren konkrete Umsetzung, treten die unvereinbaren Widersprüche offen zutage. Die Interviewte mag ihre Geschichten auf diese Art und Weise erfolgreich erzählen. – Ich halte ihr Berufsverständnis für falsch.

Sie hat in der Sendung eine Kostprobe ihres Könnens gegeben:

Der König bestieg sein Pferd und hetzte durch die gewitterschwere Nacht ans Meer. Doch er kam zu spät. Am Strand fand er seine holde Geliebte, für die er bereit gewesen wäre, sein Leben hinzugeben – tot zu seinen Füßen.(2)

In ihrer Erzählweise rutscht ihre Stimme nach oben, um den Vorgang zu dynamisieren. Dann spricht sie schneller, der König *hetzte* ja, das *Meer* hingegen wird – spannungssteigernd – in die Breite gezogen. Nach *Doch er kam* macht sie eine – bedeutungsschwere – Pause, in der sie die Luft anhält, um – denk- sowie empfindungsunfähig – *zu spät* zu setzen. Nach *Am Strand* folgt eine kurze Zäsur, und *holde Geliebte* wird mit einer sehr weichen, anmutigen Einfärbung der Stimme versehen. Die Vortragende atmet – gegen den Sinn der Mitteilung – vor *bereit gewesen wäre*, vor *hinzugeben* sowie vor und nach *tot*, um ihre Stimme dann mit *zu seinen Füßen* in einen bodenlosen Abgrund fallen zu lassen.

Falls Sie diese Beschreibung als zu kleinteilig empfinden, erzählen Sie die Geschichte genauso und gehen dabei einfach mal dem nach, was das mit Ihnen macht:

Mit angehobener Stimme	<i>Der König bestieg sein Pferd und</i>
schneller	<i>hetzte durch die gewitterschwere Nacht ans</i>
in die Breite gezogen	<i>Meer. Doch er kam</i>
Pause, mit angehaltener Luft	<i>zu spät. Am Strand</i>
kurze Zäsur	<i>fand er seine</i>
mit weicher, anmutiger Stimme	<i>holde Geliebte, für die er</i>

Atmen *bereit gewesen wäre, sein Leben*
Atmen *hinzugeben –*
Atmen *tot*
Atmen, Stimme ins Bodenlose fallen lassen *zu seinen Füßen.*

Diese Art und Weise des Vortrags sei, wie gesagt, gekennzeichnet durch ihre Authentizität. Ihre Zuhörerschaft reagiere begeistert.

Wie der zu heiße Brei für das Baby zuvor im Mund der Mutter, wird auch die Geschichte stimmlich vorgekaut, bevor sie der Zuhörerschaft zu Gemüte geführt wird. Aber wäre es nicht angebrachter, wie etwa in einem Malbuch für Kinder, nur die Umrisse der Figuren zu liefern, das Ausmalen aber jenen zu überlassen? So jedoch wird die beabsichtigte Wirkung wie ein Hülle über den Text gezogen und bringt ihn augenblicklich zum Ersticken. Diese Art der Präsentation setzt keine Bilder mehr frei, sondern erzeugt bestenfalls ein wohlige Gefühl allgemeiner Betroffenheit.

Aber dann ist es doch nicht ganz so einfach. Die Vortragende hat eine durchaus interessante Herangehensweise an ihre Geschichten. Auf die, immer wieder gerne gestellte, Frage, *Wie können Sie sich eigentlich diesen ganzen Text merken?* antwortet sie, dass sie sich kunstlos gehaltene Bilder von den Geschichten aufmale. Sie müsse sich die Bilder während des Vortrags nur anschauen, und dann wisse sie, wie es weiter gehe. Der eigentliche Ausdruck entsteht mithin immer erst im Augenblick des Erzählens. An diesem entscheidenden Punkt verhält sie sich schauspielerisch richtig, in dem sie nicht auswendig gelernten Text aufsagt, sondern ihn real entwickelt, jedes Mal aufs Neue. Und so kommt es dann doch zu besagter Authentizität. Die Umsetzung von Bild zu Text beansprucht ihre ganze Konzentration. Damit gelingt es ihr, Menschen unterschiedlichsten Alters, wie sie berichtet, in ihren Bann zu ziehen.

Die Konzentration des Zuschauers ist immer die des Darstellers.

Eigentlich wäre alles gut, wäre da nicht die wohlige Stimmung, in der die Vortragende meint, sein zu müssen, um auf der Bühne glaubwürdig zu agieren. Aber so hat sie es wohl gelernt.

Strukturelles Dilemma

Einerseits: sind Schauspieler egoman, krankhaft selbstbezogen. Sie haben nichts anderes als sich selbst, auf das sie zurückgreifen können; wenn sie denn spielen. Das »wenn« verschärft das Problem. Was tue ich nicht alles, um endlich auch einmal spielen zu können? Wie

Zu allererst nehme ich die tollen Rollen an. Wenn die nicht kommen, nehme ich die mittelmäßigen. Und wenn die auch nicht kommen, nehme ich die, die Miete bezahlen.

Michael Caine

Das äußere Gehabe der Menschen ist so vieldeutig, daß man sich nur geben muß, wie man ist, um völlig verborgen zu leben.

Elias Canetti

fließend ist der Grenzverlauf von sich anbieten zu sich anbieten bis hin zu sich aufgeben? Was macht das mit dem eigenen, ständig zur Disposition stehenden, Selbstwertgefühl, und was bedeutet das für die eigene Leistungsfähigkeit? Wie sehr erhöht sich der Druck, es immer jetzt sofort »bringen« zu müssen? Wie gehe ich damit um, nicht zu genügen?

Nun, ich nehme Abstand von dem, was doch Voraussetzung für Authentizität – verstanden als ein der Wahrhaftigkeit verpflichtetes Spielen – sein sollte, von mir selbst. Schlimmer noch: Nicht selten wird meine Konzentration während des Spielens davon absorbiert, nicht sichtbar werden zu lassen, wer ich bin bzw. glaube zu sein.

Ich spreche hier nicht von den Wenigen, die das unsagbare Glück haben, in schöner Regelmäßigkeit über den roten Teppich laufen zu können; von denen die meisten vom Theater kommen oder auch noch dort arbeiten. Sie sind eben »richtige« Schauspieler, die eines verbindet: handwerkliches Können. Schauspielen ist ein Beruf und keine Behauptung, auch wenn immer wieder gerne die Vereinzelteten ins Feld geführt werden, die es ohne eine Ausbildung geschafft haben, »ganz nach oben« zu kommen, was immer das auch heißen mag und »amerikanische Verhältnisse« beschworen werden, ohne diese wirklich zu kennen.

Andererseits: ist das (Schau-)Spielen, ob im Theater oder vor der Kamera, die – noch verbliebene – Form eines gesellschaftlichen Umgangs, das zu seinem Gelingen ein Sozialverhalten, sprich eine intakte, kommunikative Struktur zwischen den Akteuren zu seiner Voraussetzung hat.

Wie bekommen wir diese Schere geschlossen? Oder leben wir mit diesem Widerspruch? In *Nachgelassene Fragmente* schreibt Friedrich Nietzsche:

INWIEFERN DER MENSCH EIN SCHAUSPIELER IST

Nehmen wir an, der einzelne Mensch bekomme eine Rolle zu spielen: er findet sich nach und nach hinein. Er hat endlich die Urtheile, Geschmäcker, Neigungen, die zu seiner Rolle passen, selbst das dafür zugestandene Maaß von Intellekt: – einmal als Kind, Jüngling usw., dann die Rolle, die zum Geschlecht gehört, dann die der socialen Stellung, dann die des Amtes, dann die seiner Werke-

Aber, giebt ihm das Leben Gelegenheit zum Wechsel, so spielt er auch eine andere Rolle. Und oft sind in Einem Menschen nach den Tagen die Rollen verschieden (...)

Die Rolle durchführen, d. h. Wille haben, Konzentration und Aufmerksamkeit: vielmehr noch negativ – abwehren, was nicht dazu gehört, den andringenden Strom andersartiger Gefühle und Reize, und – unsere Handlungen im Sinne der Rolle tun und besonders interpretieren.

Die Rolle ist ein Resultat der äußeren Welt auf uns, zu der wir unsere »Person« stimmen, wie zu einem Spiel die Saiten. (...)

Der Mensch ist ein Schauspieler. (zit.)

Wenn Nietzsche beizupflichten wäre, dann würden wir ja schon alles mitbringen, was wir für den Beruf bräuchten. Er wäre in uns vorhanden. Dann wäre die »Ausbildung« zum Schauspieler im Wesentlichen nur ein Hervorholen dessen, was schon in uns ist; ein Auseinandersetzen mit unserem – beschämt-beschädigten – Selbst. Mit anderen Worten, der Weg zur Figur führte nicht von uns weg, sondern wir kämen über diese wieder zu uns.

Ich nutze die Rolle,
um mich in ihr zu
finden.

Lars Eidinger

Schnittstelle

Marlon Brando habe, so berichtet Dustin Hoffmann, nach dem *Action!* des Regisseurs nie direkt mit dem Spiel angefangen, geschweige denn mit dem Text seiner Figur, sondern sei dem, womit er im Augenblick beschäftigt gewesen war, z. B. einem Gespräch mit dem Requisiteur, weiter nachgegangen, um dann übergangslos mit dem Text der Figur zu beginnen.

»Berühmte« Schauspieler scheinen sich das leisten zu können. Und es mag beruhigend sein, dass sich sogar ein solcher Star mit dem rumschlagen musste, mit dem sich ein jeder von uns rumschlägt. Die Anekdote macht vor allem klar, dass Marlon Brando nicht zuletzt deshalb ein Star war, weil er ein Bewusstsein von »Sich« und der »Figur« hatte, von dem Abstand zwischen den Beiden sowie von der Schwierigkeit – in jeder Szene aufs Neue – quasi auf die andere Seite zu kommen und dass er einen für sich gangbaren Weg gefunden hatte, ihn zu pflastern.

»Gute« Schauspieler haben zwar auch ein Bewusstsein von dieser Schnittstelle, sind aber eher bemüht, den Graben nicht sichtbar werden zu lassen und suchen ihn souverän zu überspringen. Ihre Darstellung der Figur wird dann eine behauptete, denn sie bleiben, von der Figur getrennt, auf der anderen Seite verschämt zurück – vor der Kamera wie auf der Bühne.

»Schlechte« Schauspieler, unzureichend oder nicht ausgebildete, haben schon gar kein Bewusstsein mehr von einer Figur. Sie sind oft auch nicht in der Lage oder willens, sich um eine solche zu kümmern. Physisch verkrampft treiben sie auf einer Welle illustrierter Emotionalität, ohne irgendeinen Bezug zur Zeit oder zum Raum. Ihre physischen Verkrampfungen sind ihnen nicht selten sogar Beweis ihrer schauspielerischen Intensität.

Ich spiele das nicht,
ich bin das.
Klaus Kinski

»Geniale« Schauspieler kenne ich persönlich nur einige wenige. Und diesen ist gemein, dass sie – bei allem, was sie darüber hinaus unterscheidet – ansatzlos immer zwischen sich und der Figur wechseln können; sie haben den Abstand auf null reduziert. Sie sind immer beides gleichzeitig. Sie sind immer »richtig«: Sie sind immer sie selbst und immer die Figur; sie sind immer wahrhaftig.(3) Diese hundertprozentige Deckungsgleichheit, die ihr Spiel auszeichnet, könnte vielleicht das sein, was Begabung ausmacht.(4)

Gute Schauspieler – schlechte Schauspieler

Bei vielen Schauspielern schwingt in der Arbeit die unausgesprochene Frage, *Und, war ich gut?* immer mit. Sie scheint deren eigentlicher Motor zu sein. Die Anfälligeren, die wissen, dass ihre Darstellung Defizite aufweist, neigen dann eher zu einem, *Ich weiß, das war's jetzt gerade noch nicht, oder?* Aber was bedeuten diese Fragen eigentlich? Bin ich schlecht, oder ist mein Spiel schlecht? Ist gewissermaßen der Mensch in mir schlecht, oder ist nur der Schauspieler schlecht? Oder gar beides, weil der Schauspieler schlecht ist, taugt auch der Mensch nichts? Angesichts der häufigen Beschämungen könnte man das annehmen. Wenn also der Schauspieler/Mensch schlecht ist, muss dann nicht auch meine Figur schlecht sein? – All diese moralisierenden Fragen nach der Qualität meines Spiels und meiner Person führen nur in die Sackgasse. Sie vernebeln den Blick und rücken die mögliche Figur in weite Ferne. Schauspielerei wird zu einer Angelegenheit subjektiven Geschmackempfindens, das allenfalls in einem Poesiealbum seine Berechtigung fände.

Du lässt dich demütigen? – Ich bin Schauspieler.
The Kominsky Method

Mir persönlich ist es vollkommen egal, ob Schauspieler sich in der Darstellung ihrer Rolle »gut« oder »schlecht« fühlen oder sich als »gut« oder »schlecht« beurteilen. Um sich selbst in eine überprüfbare Produktivität zu bringen, reicht eine Frage vollkommen aus:

Ist das, was ich tue, für die Verkörperung der Figur vonnöten?

Wenn ja, wird es beibehalten, wenn nein wird es verworfen. Das hat auch den positiven Nebeneffekt, dass ich gar nicht erst versuche, die ganze Figur oder ihren »Bogen« zu spielen, den es sowieso nicht gibt, sondern nur das für die jeweilige Situation der Figur eben Notwendige auswähle; nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Dass diese selbstquälerische Frage, *Bin ich gut oder schlecht?* wie ein Damoklesschwert über dem Spielen hängt, ist auch eine Folge der Ausbildungsstruktur.

Zum einen gibt es unzählige private (»Film«-)Schulen, von denen einige explizit mit Theater nichts zu tun haben wollen, da es ja im Film um Authentizität(!) gehe, in diesem Fall um »Natürlichkeit«, will sagen »Wie-im-richtigen-Leben-Spielen« – siehe Amerika, weshalb jene auch gerne das Wort »international« im Titel führen. Schon aus Gründen der Rentabilität müssen sie ihre Klassen mit ungeeigneten oder zu alten Schülern auffüllen. Mit den Träumen dieser, oft orientierungslosen, Menschen ist gut Geld verdienen, und diesen bleibt ja auch nichts anderes übrig, als das für wahr zu halten, was dort vermittelt wird. Ausgestattet mit einem Halbwissen und falschen Sicherheiten werden sie Teil eines ständig ansteigenden Meeres arbeitsloser Schauspieler, in dem die meisten sang- und klanglos untergehen. Wem von ihnen es doch einmal gelingt, vor der Kamera zu stehen, dem ist trotz der Schule eine gewisse »Persönlichkeit« geblieben. Aber das Spiel bleibt, in Ermangelung einer Figur, zumeist privat.

Zum anderen geraten viele der an staatlichen Schulen Ausgebildeten mit dem handwerklichen Rüstzeug, deren Vermittlung sehr umfassend sein kann, nicht selten in eine Abhängigkeit von ihren Lehrern, die ihnen als eine solche nicht bewusst wird und aus der sie sich dann nur schwer befreien können. Das, was sie von sich zeigen, wird von diesen oft als, *schon ganz gut*, oder, *war schon mal besser*, als, *muss noch mehr* oder, *war jetzt zu wenig*, als, *ich sehe da nur dich* oder *ich sehe dich da überhaupt nicht*, beschrieben. Die Kritik bleibt in ihrer moralisierenden Allgemeinheit abstrakt, erhöht so den Druck auf die Schüler und verstärkt deren Abhängigkeit von – oftmals im Kunstbetrieb gescheiterten – Lehrern, deren Lob sie bedürfen. Da Schüler und Figur gewissermaßen »eins« sind, da es eine von ihnen unabhängige Figur noch nicht gibt, vernichtet sie diese sachlich daher kommende Art der Kritik auch als Mensch. Sie starten ihr Spiel aus einem mehr oder weniger großen Selbstzweifel heraus, der ihre Leistungsgrenze bestimmt.

Struktur
wacht über Auge
Auge
ergibt sich
Anna Cron

Denk dran, am Ende der
Szene brauche ich dein
Problemgesicht!
Regieanweisung

Später, am Theater oder beim Dreh übernimmt nicht selten der Regisseur diese Position, der ein Ergebnis formuliert, aber nicht sagen kann, wie die Schauspieler zu diesem kommen.⁽⁵⁾ Viele Regisseure sehen dafür auch die Notwendigkeit gar nicht. Das sei schließlich deren Job, wofür hätten sie ihn sonst gelernt. Wie auch immer man zu einer solchen Einstellung stehen mag, für die Verunsicherten bleibt nur eines: einen Weg in die Selbstständigkeit zu finden, und das heißt auf der Bühne oder am Set:

Ein konkretes, jederzeit wiederholbares Verhalten, das sich von der spezifischen Geschichte der Figur herleitet und diese kennzeichnet.

Weniger ist mehr

Mache alles so einfach
wie möglich, aber
mache es nicht ein-
facher.
Albert Einstein

So sehr man sich in der Arbeit auf die Maxime auch einigen kann, so sehr artikulieren Schauspieler nach Vorstellungen oder Drehs immer wieder Vorbehalte gegen ihre geleistete Arbeit, oft gerade dann, wenn die Regie einverstanden ist: Sie hätten *gar nichts mehr* gespielt, das sei *zu wenig* gewesen, sie hätten *mehr* machen müssen. Diesem Unbehagen liegt der unausrottbare Glaube zugrunde, Spielen sei Arbeit, müsse mithin also physisch anstrengend oder zumindest spürbar sein. Die gedankliche Aktivität einer Figur, die ja nun wirklich Arbeit ist, scheint nicht zu zählen.

Nach dem Verweis darauf, dass doch eine gewisse physische Leichtigkeit die Voraussetzung für eine unter Umständen enorme gedankliche Aktivität bilde – gemeint ist die Führung der Figur in der Gegenläufigkeit ihres äußeren und inneren Rhythmus' – kommt dann sehr oft, *Ja, ja, ich weiß schon, weniger ist mehr*; ein Satz, der jede weitere Diskussion beenden soll, ohne dass dieser an dem Unbehagen etwas geändert haben würde. Doch *weniger ist nicht mehr, weniger ist* – bezogen auf die Verkörperung der Figur – zu wenig.

Aber das Unbehagen ist da und kommt nicht von ungefähr. Vielleicht hat es seinen Grund darin, dass die Schauspieler spüren, dass ihren Figuren »Volumen« fehlt. Die »Bringschuld«, in der sie sich sehen, führt zu einer konzentrationsmäßigen Verengung ihres Agierens, die alles, was den, vom Regisseur geforderten, Ausdruck nicht zutage fördert, als nicht dazugehörig auszublenzen oder wegzudrücken sucht. Diese Verdrängung macht die Figur tendenziell

körperlos; in ihrer Wirkung »raumverloren«. Der Fehler, wenn man so will, liegt in der schauspielerischen Präparation in dem Moment vor dem Spiel: dem Moment, in dem die Schauspieler sich von der Figur ausschließen. Das Gegenteil wäre richtiger. Ihre Figur kommt zu dem, was sie sind und bleiben – ob es ihnen nun passt oder nicht – nur dazu. Das, glaube ich, hat Nietzsche gemeint, als er davon sprach, dass wir die *Rolle* zu unserer »Person« stimmen. So verstanden wäre dann das *weniger ist mehr* tatsächlich: mehr.

180°-Kehre

Natürlich ist es verständlich, dass ich mich zu Beginn einer Rollenarbeit auf mich besinne. Wo sollte ich auch sonst ansetzen, wenn nicht bei mir selbst? Ich richte also meinen Blick nach innen. Nur werde ich dort auf nichts Verwertbares stoßen, am allerwenigsten auf eine Figur. Aber suche ich eigentlich die Figur, oder suche ich nicht vielmehr ihr Gefühl? Das will ich fühlen und mich auf diese Weise mit der Figur, die ich ansonsten eher vernachlässige, zur Deckung bringen. Dieses Vorhaben jedoch ist zum Scheitern verurteilt. Ich werde auf keine Gefühle stoßen. Diesem Glauben liegt die irriige Annahme zugrunde, Gefühle seien etwas statisches, fest umrissenes, gewissermaßen Dingliches, was sich ja auch im Sprachgebrauch zeigt: *Ich habe mich verliebt*.

Gefühle gibt es nicht »an sich«, sie sind nicht zu »haben«. (Außer Sonntagabends im Zweiten, wo man ja schon mit nur einem Auge besser sieht.) Die Gefühle sind gebunden an mein Tun und kommen nur über die Art und Weise, über das »Wie« meines Tuns an die Oberfläche. Insofern ist es unerheblich, ob ich ein Gefühl habe oder fühle oder eben auch nicht – der Zuschauer sieht es nicht. Wenn ich ein Gefühl spiele, also angestrengt so tue, als ob ich es fühlen würde, dann verkommt meine Darstellung unweigerlich zum Klischee. In der Folge ist alles, was aus dieser Art der Verkörperung erwächst, irreführend.

Gefühle entziehen sich dem direkten Zugriff. Ich kann mich nicht zu einem Gefühl zwingen. Ich finde mich wieder in ihm. Mit anderen Worten, ich stelle etwas in mir fest, das anscheinend ohne mein Zutun dorthin gekommen ist und erst durch meine gedankliche Erfassung existent wird, was der Satz, *Ich glaube, ich bin verliebt*, meint. An dem entscheidenden Punkt meines Spiels, an dem der