

Spiegelkabinett: Wer ist das Ich des Schauspielers?

Der Schauspieler ist Material, Kunstwerk und Künstler zugleich. Das kann zu Verwirrung führen.

Ein Maler arbeitet mit Farbe und anderen Materialien. Was er gestaltet, liegt außerhalb seiner selbst. Ein Schauspieler hingegen gestaltet sich selbst: Körper und Bewegung, Stimme und Sprechen, Fühlen, Denken, Wollen. Er ist sozusagen Material, Kunstwerk und Künstler zugleich. Eine schwierige Aufgabe: eine Art professioneller Identitätsstörung, die verwirren, ja manchmal sogar zu psychischen Entgleisungen führen kann.

Bei einem Schauspieler sind dementsprechend verschiedene Instanzen im Spiel:

- das biographische Ich des Schauspielers (der Schauspieler privat)
- das Ich der gespielten Figur und
- das kreative Subjekt, das die Figur mithilfe des persönlichen 'Materials' spielt.

Kompliziert genug. Da kommen jedoch noch gefährliche Störsender hinzu. Zum Beispiel können Idealvorstellungen, wie man sein will oder sein zu müssen glaubt, den Schauspieler auf eine allzu schmale Bandbreite beschränken. Oder das Ego drängelt sich vor, das so sehr Bestätigung braucht. Es kann wenig Kritik vertragen, fordert übertriebene Zuwendung und stört damit Proben und manchmal Vorstellungen; es nährt sich hauptsächlich vom sozialen Geschehen der Schauspielkunst: vielfache Aufmerksamkeit und Applaus.

Dieses Ineinander führt zu einer Reihe von prinzipiellen Fragen: Wie kommt man in eine Rolle? Wie kommt man wieder heraus? Wie weit darf oder muss man gehen, wenn man sein Leben und seine Persönlichkeit in den Dienst der Kunst stellt? Gehört alles Persönliche auf die Bühne? Wann wird das peinlich? Gibt es so etwas wie Selbstverwirklichung in der Kunst? Ist es im Theater möglich, sich selbst treu zu bleiben? Wie heftig oder asketisch sollte ein Schauspieler leben? Hat sein Leben überhaupt Einfluss auf seine Kunst? Oder umgekehrt? Was führt bei ihm zu Berufsdeformationen?

Viele Fragen, die hier nicht alle explizit beantwortet werden können. Hier soll nur mit einigen grundsätzlichen Überlegungen auf diesem komplexen Feld etwas Übersicht geschaffen werden.

Dabei soll im Voraus etwas Allgemeines zum Verhältnis von Kunst und Psychologie gesagt werden; beide stehen nicht ohne Grund auf Kriegsfuß miteinander. So ist z.B. das Psychologisieren auf der Bühne unerwünscht:

- Figuren sind keine Realpersonen; Schauspieler können und sollen in ihrem Innern keine künstliche psychologische Landschaft schaffen, sondern allenfalls mit gewisser Kunst eine Art Persönlichkeit suggerieren. Sie müssen auf der Bühne handlungsfähig und kreativ bleiben; die Komplexität einer psychologischen Analyse würde ihnen eher im Wege stehen. Beim Entwurf einer Figur haben sie spielbare Terminologie ('actable terms') nötig, die ihre Phantasie stimuliert.
- Der Schauspieler sollte nicht versuchen, seiner eigenen Psychologie auf die Schliche zu kommen. Das würde ihn eher beschränken als beflügeln, auf Bekanntes festlegen statt ihn in Neuland zu katapultieren. Nabelschau und Pioniersarbeit vertragen einander nicht.

Im Hintergrund dieser Argumentation stehen grundsätzlichere Bedenken. Eine Psychologie, die den Menschen erklären will, ist der Kunst wesensfremd. Kunst will nicht erklären, sondern sich

verwundern, das Rätsel nicht lösen, sondern es ausloten, den Menschen nicht nur verstehen, sondern ihn auch entwerfen. Sie denkt anders und sie spricht auch eine andere Sprache.

Und doch ist gerade in diesem Beruf, neben einer kunsttheoretischen Basis, auch ein gewisses Maß an psychologischer Einsicht unerlässlich, damit man sich in diesem verwirrenden Feld nicht verirrt. In den folgenden Kapiteln werden deshalb nacheinander die verschiedenen Protagonisten der inneren Bühne besprochen:

- die Privatperson
- die Störsender
- die gespielte Figur
- die künstlerische Persönlichkeit.

Das Material: Person und Biographie

Der Schauspieler schöpft nicht nur aus seinem gelebten Leben; er spielt mit allen seinen Möglichkeiten und kommt gerade dadurch seinem Selbst näher.

Der Schauspieler hat neben seiner Existenz auf der Bühne ein privates Leben, in dem Schauspielen und Publikum nicht willkommen sind (alles Andere ist Anlass zur Sorge).

So wie jeder Künstler muss er aber auch sein Material vorbereiten: sich selbst. Der Maler tut es mit Leinwand und Farbe, der Bildhauer mit seinem Ton, der Musiker stimmt sein Instrument. Der Schauspieler muss an sich selbst arbeiten, so dass sein Material reichhaltig, biegsam und gefügig ist. Das ist nicht unproblematisch.

Hat sein Privatleben einerseits dann nicht sein eigenes Recht? Es ist doch nicht nur da, um Material für Figuren zu sein? Er kann doch nicht nur Sklave seiner Kunst sein? Ist seiner künstlerischen Entwicklung nicht gerade dadurch gedient, dass er das Leben selbst ungehindert lebt und schmeckt? Aber welcher Schauspieler will andererseits bloß Söldner seiner Kunst sein? Man kann diesen Beruf doch nicht nach Stundenplan ausüben? Ist der Traum vom Schauspielen nicht auch ein Traum fürs Leben?

Und gibt es nicht auch Beispiele von Schauspielern, die unscheinbar lebten, auf der Bühne aber zu wahren Löwen wurden?

Dieses Dilemma ist nicht zu lösen. Es gibt da nur ambivalente Antworten; sie schillern. In ihnen allen aber leuchtet hie und da ein Versprechen auf: dass das Arbeiten an der eigenen Persönlichkeit im Dienste des Theaters auch dem eigenen Leben zugute kommen könnte – und umgekehrt.

Diese Wechselwirkung zu Stande zu bringen ist nicht immer einfach, aber möglich.

Schauspieler können nämlich dank ihrer Ausbildung Menschen mit einer starken psychischen Gesundheit sein. Sie entwickeln, was die menschliche Seele florieren lässt: Beweglichkeit. Flexibilität ist unsere eigentliche Natur: Von allen Tieren ist der Mensch ja das anpassungsfähigste. Auf einem Begräbnis werden wir alle wie von selbst anders verhalten als auf einer Party, mit Kindern kommunizieren wir anders als mit unseren Vorgesetzten. Man sagt nicht zu unrecht, dass wir im Leben verschiedene 'Rollen' spielen: Vater oder Mutter, Kind, Kollege, Chef, Kunde, Ehegatte, Liebhaber, auch Stürmer im Fußball, ab und zu Tourist und vielleicht Briefmarkensammler. Im Unterschied zu Schauspielern wissen wir aber oft nicht, dass wir spielen ...

Diese Flexibilität ist sinnvoll und lebensnotwendig. Jede Situation ist ja genau genommen einzigartig. Uns darauf unvoreingenommen einzustellen, ist Bedingung für effektives Verhalten; die Erfahrung von Herausforderung und Abwechslung kann zudem Quelle von Lebensfreude sein.

Ein Schauspieler kann diese Fähigkeit zur Erneuerung in erhöhtem Maße entwickeln: Es ist nicht nur das Leben, das ihn mit verschiedenen Situationen und Herausforderungen konfrontiert, das Theater fordert von ihm, dass er ganz unterschiedliche Biographien lebt, und führt ihn oft dazu, sich mit Haut und Haar in extreme Situationen zu begeben. Es ist wahrscheinlich dieser Traum von innerer Entwicklung und Bereicherung, was manchen jungen Menschen diesen Beruf wählen lässt.

Schauspieler kommen beim Proben neuer Rollen immer wieder an ihre persönlichen Grenzen – sei es körperlicher, seelischer oder geistiger Art. Oft werden sie einer solchen Herausforderung gern begegnen, denn die Erweiterung des eigenen Repertoires wird als Bereicherung oder sogar als Befreiung erfahren. Manchmal kann es auch zu Verwunderung oder Verwirrung kommen: Wenn sich zum Beispiel erweist, dass man Verhalten genießen kann, das man eigentlich verurteilt oder verpönt. Ab und zu sind die Grenzen jedoch mit Angst besetzt, was zu offenem oder verdecktem Widerstand führt.

Wir haben eben auch die Neigung, Denk-, Gefühls- und Verhaltensmuster zu entwickeln. Wir beschränken unser Repertoire aus unterschiedlichen Gründen: weil wir uns einfach an etwas gewöhnt haben, vielleicht weil wir nichts anderes erfahren haben, auf diese Art und Weise Erfolg hatten, uns so wohl fühlen oder weil wir Unsicherheit vermeiden wollen; weil wir uns mit einem bestimmten Verhalten identifizieren oder es für wichtig halten. Oft beschränkt man damit aber die eigenen Möglichkeiten, untergräbt seine Vitalität und wird nicht immer adäquat handeln können. So wird ein Spaßvogel öfter den verkehrten Ton anschlagen; ein auf finanzielle Targets eingeschworener Manager vermeidet Kontakt mit seinen Arbeitern; in einem Altersheim werden alle Senioren wie Kinder angesprochen; ein berühmter Schauspieler will immer im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen.

So ist nicht nur Beweglichkeit unsere Natur; wir neigen dazu, sozusagen zu verholzen. Es erfordert daher Kunst, Intelligenz und eine gewisse Mühe, eine gesunde Flexibilität zu erhalten oder zu entwickeln. Dabei geht es um ein schwieriges Unternehmen: Die andauernde Erneuerung des Ichs erfordert zugleich eine tiefe Verankerung in sich selbst und einen weiten inneren Spielraum, basales Selbstvertrauen und die Relativierung jeglichen Selbstbilds. Es geht um den Urgegensatz von Stabilität und Flexibilität.

Unsere Persönlichkeit ist also eine heterogene Landschaft, in der erstarrte Muster und erneuernde Impulse durcheinander wirken. Es ist dieser Unterschied, der uns hier vor allem interessieren soll. Er führt uns ins Zentrum der ‚condition humaine‘: Ist der Mensch ein Wesen, das bestimmt wird, oder eins, das sich selbst entwirft? – Das Schauspiel weiß vom Ersteren und tut das Letztere.

Es kann hilfreich sein, wenn man die gegensätzlichen Phänomene – die Fähigkeit zur Erneuerung und die Neigung zur Erstarrung – in einer Metapher fasst. Schon seit der Antike hat man das Leben mit einer Bühne verglichen. Folgt man diesem Vergleich, dann sind wir alle Schauspieler, die im Leben verschiedene Rollen spielen:

- Der ‚Schauspieler‘ in uns wäre dann eine höhere, nicht sichtbare und also nicht bewusste Instanz, die sozusagen hinter den Kulissen des Lebens lebt.
- Die ‚Rollen‘ wären erfahrbare Manifestationen dieser Potenz, ebenso unterschiedlich wie die Situationen, in die uns unser Leben führt, alle jeweils ein Teilaspekt des im Ganzen unsichtbaren ‚Schauspielers‘.

Dementsprechend könnte man zwei psychische Schichten unterscheiden (die übrigens mit denselben Begriffen, aber in etwas anderer Form auch in der Psychosynthese und der Transpersönlichen Psychologie beschrieben werden):

- Das Selbst, das keine Form hat, aber Formen schafft (der Schauspieler). Es lässt andauernd neue Erlebnisse, Gedanken und Verhaltensweisen und damit situative Identitäten entstehen. Das Selbst ist das Reich der Möglichkeiten, die Quelle persönlicher Entwicklung. Es ist nicht bewusst und kann nur indirekt und hinterher erfahren werden – in seinen ‚Schöpfungen‘.

- Das Ich, das in Wahrheit eine niemals abgeschlossene Reihe persönlicher ‚Ichs‘ ist, die sich jeweils in einer bestimmten Situation manifestiert haben (die Rollen). Die scheinbar alberne Frage „Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?“ (Titel des Bestsellers von Richard D. Precht) trifft dieses Phänomen im Kern. Diese Identitäten sind bewusst und neigen deshalb dazu, ihre Form behalten zu wollen (eine Art Massenträgheit, die dem Bewusstsein inhärent ist).

Wenn man diese Instanzen unterscheidet, kann man sowohl die potentielle Vielseitigkeit, Gegensätzlichkeit und Offenheit jeder Persönlichkeit begreifen als auch die Dilemmas und Möglichkeiten des Schauspielberufs präziser beschreiben.

Ein Schauspieler kann extrem unterschiedliche Rollen spielen, weil er das Potential seines Selbst auszuschöpfen weiß. Schauspielen ist ja in gewisser Hinsicht verrückt sein: Man ist außer sich.

Jeder kennt die Erfahrung, dass man in einem wartenden Zug sitzt, ein Zug nebenan wegfährt, und man kurz mit allen dazu gehörigen körperlichen Reaktionen erlebt, dass es der eigene Zug ist, der sich bewegt – bis man in die Wirklichkeit zurückfällt. Ein Schauspieler ist jemand, der dieses Phänomen bewusst zustande bringen kann: sich selbst etwas so intensiv weismachen, dass Körper und Seele in ihrer Ganzheit darauf reagieren und sozusagen in eine andere Welt abfahren.

Dass dies möglich ist, hängt mit einer nicht ungefährlichen Eigenschaft unserer Seele zusammen: Es ist ihr gleichgültig, ob unsere Vorstellungen wahr oder unwahr sind. So hanebüchen sie auch sein mögen, solange man ihnen Glauben schenkt, lebt man danach und erfährt die Welt auch so. Der Schauspieler macht sich dies zunutze, der Mensch kann sich dadurch leicht verirren. Darum ist zum Beispiel Phänomenen wie Rassismus oder Hypochondrie so wenig beizukommen. Man sieht, was man sehen will. Man wird, was man glaubt.

Verrückte und die meisten ‚Normalbürger‘ haben in der Hinsicht gemeinsam, dass sie ihre eigenen Glaubensartikel nicht wirklich kennen und auch nicht hinterfragen können. Diese Gemeinsamkeit manifestiert sich deutlich in extremen Situationen, in denen ‚Normale‘ nicht wissen, was sie tun: friedliche Seelen, die in aller Gemütsruhe Konzentrationslager verwalten, brave Bürger, die als Soldaten wahnsinnige Grausamkeiten begehen. All diese Rollen entspringen ein und demselben Selbst; sie können von uns allen gespielt werden. Der Schauspieler darf es auf der Bühne tun; wir im Leben aber können und müssen wählen.

Schauspieler können also auch in dieser Hinsicht einen geistigen Vorsprung aufbauen. Sie versetzen sich ja für jede Rolle in einen anderen geistigen Bezugsrahmen und erleben dann, wie daraus spontan jeweils anderes Verhalten entsteht. Dank dieser inneren Reisen können sie die Relativität der Geschichten kennen lernen, die wir uns sozusagen selbst erzählen, und sie können zugleich deren alles durchdringenden Einfluss auf unser Leben erfahren. Sie könnten darum, wenn sie die dahingehende implizite Lebensweisheit ihres Fachs beherrzigen würden, in dieser Hinsicht gegen viele menschliche Sackgassen und psychisches Elend gefeit sein. Im Idealfall wird ein Schauspieler in Denken, Fühlen und Handeln immer flexibler – behält dabei aber einen inneren unbewussten Kern. (Dies ist übrigens einer der Gründe, warum Dramatherapie heilend wirken kann.)

Durch den Unterschied zwischen Selbst und Ich wird auch deutlich, dass die Aussage "Ich bin halt, wie ich bin" eine zweifelhafte Sache ist. Man zieht sich auf das zurück, was man geworden ist, und negiert, was man werden kann. Die gut gemeinte Aufforderung an Schauspieler "Spiele aus dir selbst heraus" führt in dieselbe Fehlorientierung: Das ‚Selbst‘ kann kein bewusster Bezugspunkt sein. Man hilft jemandem damit ebenso wenig wie mit der Instruktion "Sei spontan". Spontaneität und Arbeiten aus dem Selbst heraus sind beides unbewusste Prozesse und können nur indirekt erreicht werden – wenn sie auch bewusst gefördert werden müssen. Das ist eine der wichtigsten strategischen Herausforderungen der Kunstpädagogik. Die an Kunstakademien weit verbreitete

Annahme hingegen, dass dies beim angehenden Künstler von selbst geschehe, mag in besonderen Fällen zutreffen, ist aber im Ganzen eine naive – und bequeme – Hoffnung.

Aus denselben Gründen ist auch die ehrwürdige Auffassung fragwürdig, dass man sich selbst kennen müsse. Das Selbst ist nur Möglichkeit und kann nicht gekannt werden. Wir können nur Kontakt mit ihm haben. Das geschieht in Momenten ungeteilter Aufmerksamkeit. So sind wir also am meisten ‚wir selbst‘, unserem Selbst am nächsten, wenn wir uns selbst (unser Ich) vergessen.

Der junge holländische Schauspieler Tygo Gernandt hat dieses Phänomen ganz treffend beschrieben, als er erklärte, warum er den Moment kurz vor dem Auftritt so schätze: Er wisse dann nicht mehr, wer er sei, und wisse es gerade darum besser als sonst.

Der Unterschied zwischen Selbst und Ich wird auch wichtig, wenn es um das Besetzen von Rollen geht. Will ein Regisseur Zeit und Mühe sparen, wird er auf das bekannte persönliche Repertoire eines Schauspielers setzen (Ich). Bei diesem Typecasting wird der Schauspieler, wenn wir das ein wenig auf die Spitze treiben, als Neurotiker behandelt und benutzt: Seine psychischen Erstarrungen werden zur Handelsware. Schauspieler fühlen das und leiden auf die Dauer unter diesem Verkennen ihrer Möglichkeiten. Nur auf Schauspielschulen wird im Rahmen der Ausbildung noch manchmal gegen den Typ’ besetzt. Ansonsten setzen Regisseure selten auf das bisher unentdeckte Potential (das Selbst) des Schauspielers – was ein Risiko wäre, da das Selbst ja unbekannt (wenn auch zu erspüren) ist.

Diese Frage hat nicht nur persönliche Konsequenzen für den Schauspieler, sondern auch künstlerische. Zum einen bleibt man beim Typecasting in festen Vorstellungen von Szenen und Figuren gefangen. Eine Figur gegen den Strich zu spielen, kann hingegen zu künstlerisch wertvollen Entdeckungen führen. Zum anderen hat eine Rolle, in der ein Schauspieler nur sein vertrautes Repertoire wiederholt, selten die Ausstrahlung und den Tiefgang einer Figur, die vom Schauspieler erst erobert werden musste.

Große Schauspieler wissen von ihrem biographischen Ich immer wieder zu ihrem Selbst zurückzukehren, um sich so in jeweils anderen überraschenden Identitäten zu manifestieren. Sie wissen dabei, dass sie diesen Prozess nicht steuern und beherrschen, sondern nur ermöglichen können: Es geht nicht um eine Aktivität, sondern um ein Geschehen. Selbstkontrolle stört dabei; es geht um Hingabe.

So bringt ein Schauspieler weniger sein Ich und sein Privatleben ein, sondern taucht in die Quellen seiner Persönlichkeit ab: das Selbst. Seine Lebenserfahrungen können zwar mitspielen, aber seine Schöpfungen beschränken sich nicht auf dieses Repertoire. Er betritt das Reich der Phantasie und hat dann eine ungekannte Freiheit. Sein wahres ‚Material‘ ist das reiche und flexible Selbst. Was an gelebtem Leben und persönlichem Repertoire in die Figur einfließt, kommt dabei niemals unverschnitten auf die Bühne. Persönliches muss dramaturgisch gefiltert werden, verfeinert und mit Phantasie versetzt – es wird nicht einfach übernommen, sondern im Rahmen der Figur vom Selbst erneut geschaffen. Alles Andere wird privat und damit fragwürdig, wenn nicht peinlich.

Und: Wer als Schauspieler oder Regisseur am Zugang zu seinem Selbst arbeitet, dabei lernt, sich nicht selbst zu inszenieren, sich nicht auf bestimmte Rollen festzulegen, unvoreingenommen auf Situationen einzugehen, mag dank seines Berufs auch privat ein reicheres Leben führen können. Solche Schauspieler gleichen mit ihren Reisen ins Selbst dem Riesen Antaios aus der griechischen Mythologie, der aus dem Kontakt mit Mutter Erde immer wieder erneute Kräfte gewann. Schauspielen rührt so mit seinen Metamorphosen an ein uraltes menschliches Thema. Goethe schrieb:

Und solange du das nicht hast,
dieses: Stirb' und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Störsender: Selbstbild und Ego

Ein gewünschtes Selbstbild beschränkt das Repertoire eines Schauspielers. Die Sucht nach Anerkennung untergräbt sein künstlerisches Talent.

Wir sind uns unserer selbst bewusst. Dieses Bewusstsein hat praktische Vorteile, denn es hilft bei der Selbststeuerung, es kann sich aber auch zu einem lästigen Störsender entwickeln. Es nimmt meistens nicht nur wahr, sondern bewertet zugleich: Es unterscheidet ‚gut‘ und ‚schlecht‘. Das ist sinnvoll, kann aber auch hindern. Ohne Urteil ist kein Handeln möglich, aber wenn das Urteil nicht unser Handeln, sondern unseren Selbstwert betrifft, dann können die Früchte dieses Baums der Erkenntnis uns aus dem Paradies vertreiben.

Kinder kennen dieses Eden noch, wenn sie selbstvergessen spielen und es nicht einmal bemerken, wenn sie beobachtet werden. Erwachsene erfahren es im sogenannten ‚Flow‘. Der Psychologe Mihaly Csikszentmihalyi hat mit diesem Begriff menschliches Glück beschrieben. Seine empirische Untersuchungen in ganz verschiedenen Kulturen haben gezeigt, dass wir unser Bestes geben, wenn wir ganz aufgehen in dem, was wir tun, und sowohl uns selbst als auch die Zeit vergessen. Darum können Chirurgen oder Bergsteiger süchtig nach ihrer Arbeit werden: Sie brauchen dabei vollständige und intensive Konzentration. Auch Schauspieler suchen in ihrem Spiel diesen begnadeten Zustand immer wieder zu erreichen – selbst und gerade in fürchterlichen Rollen.

Das Bewusstsein unserer selbst bringt uns fast unvermeidlich in das Spannungsfeld von Selbstkritik und Idealvorstellungen. Schauspieler kennen die andauernde Qual, die es provozieren kann: Das Lampenfieber entsteht auf diesem Feld. Wer darunter leidet, dichtet den unzähligen Augenpaaren im Dunkeln seine eigenen Selbstzweifel zu und vergrößert sie so in furchterregende Dimensionen. Es gibt Schauspieler, die vor einer Premiere, ja in einigen Fällen sogar vor jeder Vorstellung unter extremen körperlichen Symptomen leiden. Das betrifft auch gute und berühmte.

An diesem Beispiel wird deutlich, wie sehr ein Selbstbild mit Angst beladen sein kann und manchmal in keinerlei Verbindung zu erfahrener Kompetenz (oder Inkompetenz) steht. Das kommt daher, dass die Basis dafür in der frühen Kindheit gelegt wird: Verlust von Anerkennung und Liebe wird dann als lebensbedrohlich erfahren.

In der Pubertät übernimmt oft die Peergroup die Rolle der Eltern, und manche Menschen bleiben in dieser Hinsicht lebenslang vom Urteil ihrer Umgebung abhängig. Kennzeichnend für diese Verletzlichkeit ist unter anderem das Phänomen, dass bei Studioaufführungen in Schauspielschulen von den Kommilitonen durchgängig zu oft und zu nachdrücklich gelacht wird. Man hat diese Unterstützung dringend nötig.

Es ist dieses Amalgam von gewünschtem Selbstbild, existentieller Angst und Sucht nach Anerkennung, was gemeinhin als ‚Ego‘ bezeichnet wird. Es kämpft einen schattenhaften Kampf, den es niemals gewinnen kann und doch immer wieder angeht. Im Theater kann es Proben, ja sogar Vorstellungen empfindlich stören.

Unser ‚Ego‘ lässt uns Kritik als verletzend erfahren, jeden Erfolg nur als Aufschub einer unvermeidlichen Exekution. Es will sich größer machen, indem es sich selbst aufbläst oder andere kleiner macht. Proben und Vorstellungen werden zu einer egozentrischen Arena, in der man glorreich glänzen will – aber auch Angst vor Löwen hat. Das Ego steht jedoch wirklichen Ganzleistungen im Weg: Es schneidet uns von den Quellen unserer Vitalität und Entwicklung ab – von unserem Selbst.

Es kommt aufgrund dieser Angst zu doppelter Selbstzensur:

- Wir tun manche Dinge nicht
- Wir nehmen manche unserer Seiten (die 'Schattenseiten') nicht wahr.

Beide Formen sind für einen Schauspieler – und nicht nur für ihn – unproduktiv. Er muss ja prinzipiell alles zu tun bereit sein – und das heißt auch: bereit sein zu sehen, dass nichts Menschliches ihm fremd ist. Zensur und Kunst sind einander grundsätzlich feind; sie geraten nicht nur in der Politik aneinander.

Natürlich ist es nicht gesund und auch nicht sinnvoll, alles zu tun und nichts zu verdrängen; Man sollte in gewissem Sinne Herr im eigenen Hause sein. Dabei müsste es aber immer um reale Erwägungen gehen: um die möglichen Folgen des eigenen Handelns. Wenn die Motive, ein bestimmtes Verhalten zu wählen, aber in der zwanghaften Vorstellung des eigenen 'Typs' liegen, wird man in vielen Situationen nicht mehr adäquat handeln können. Beispiele sind das nette Mädchen, das keine Faust machen kann, auch wenn es dringend nötig wäre; der chaotische 'Künstler', der immer wieder vor ernsthafteren Liebesbeziehungen flieht, auch wenn es ihm das Herz brechen sollte; der feine Schnösel, der sich als Führungskraft keinen Respekt verschaffen kann; oder ein Jugendlicher, der sich im Internet eine virtuelle Identität baut und dann mit lebenden Menschen keinen Kontakt aufbauen kann.

Wenn ein Schauspieler zu sehr an seinem Selbstbild hängt, kann er keine Figuren spielen – er gliche einem Maler, der etwa nur gelb und rot auf seiner Palette hat. Er muss es an der Garderobe abgeben können - ein schwerer Lernprozess für junge Adepten. Einen jungen Menschen auf diesem Pfad zu begleiten, erfordert Wissen, Gewissen, Entschlossenheit und Sensibilität. Leider sieht die Praxis manchmal anders aus. Man sieht die Aufgabe dann nur darin, das Ich des Schülers aufzubrechen. Dies wird dann mit psychischer Gewalt (und öfters mit einem Schuss Genuss an der Macht) ausgeführt. Das ist gefährlich. Einen psychischen Mechanismus abzubrechen, ohne andere kompensierende Kräfte aufzubauen, kann Abgründe öffnen. Es mag kräftige Naturtalente geben, die sich sogar bei einer solchen Behandlung entwickeln. Die Meisten aber werden sich unbemerkt in die Festung einer anderen Identität zurückziehen, ohne ihrem Selbst näher zu kommen. Manche tragen psychische Schäden davon; dies sind übrigens nicht die Schlechtesten.

Wenn zum Beispiel eine junge Schauspielerin in schönen Posen und Bewegungen gefangen bleibt oder ein Schauspielschüler sich ausschließlich cool geben will, kann man diese ‚Nüsse zu knacken‘ suchen, indem man sie beleidigt, lächerlich macht oder negiert. Eine entgegengesetzte Route ist die Verführung: die ‚Schöne‘ auf den Genuss zu bringen, hässlich, ordinär oder täppisch zu sein, den ‚Souveränen‘ die Vitalität von Offenheit und Verletzlichkeit entdecken lassen. Ein guter Pädagoge weiß beides zu kombinieren – mit Respekt und Empathie. Er wird konfrontieren, aber nicht erniedrigen, einladen, aber nicht zwingen. Und er wird vermeiden, dabei selbst die Rolle eines zensierenden Elternteils zu übernehmen. Sonst würde er die blockierende psychische Struktur nur unter anderen Vorzeichen perpetuieren.

Die Aussicht auf Aufmerksamkeit eines großen Publikums und auf Ruhm ziehen so manches Ego an, das sich in diesem Beruf zu nähren hofft. Seine Sucht aber wird einer künstlerischen Entwicklung und damit auch einer wirklichen Wertschätzung im Wege stehen. Man beschränkt das eigene Repertoire und torpediert Zusammenarbeit. Lästig ist dabei, dass diese Verletzlichkeit oft mit einem Übermaß an Selbstzufriedenheit oder Eitelkeit kompensiert wird. Die zugrunde liegende Angst macht es für Kollegen und den Regisseur oft unmöglich, die Störfaktoren anzusprechen. Es ist das Feld der Ego manie und der 'Schmiere'.

Theater erfordert Arbeit mit sich selbst, aber auch an sich selbst. So hat es im Hinblick auf unser Ego ein Janusgesicht. Ein Ego kann sich auf der Bühne und in ihrem Umkreis breit machen und künstlerisches wie persönliches Leben überwuchern. Theaterarbeit kann aber auch helfen, eine Welt jenseits des Egos zu entdecken.

Es gibt ein weiträumiges Selbstbewusstsein, das nicht mehr als ein Gespür ist; es kennt kein Urteil, sondern nimmt nur wahr. Dies ist es, was ein Schauspieler nötig hat – und in gewissem Maße wir alle. Es bringt uns in Kontakt mit uns selbst: mit Körper, Geist und Seele. Sobald im Bewusstsein unserer selbst aber ein prinzipielles Urteil eine Rolle spielt, ein gewünschtes oder ein gefürchtetes Selbstbild auftaucht, die Spannung zwischen Akzeptanz und Ablehnung und damit frühe Konditionierungen ins Spiel kommen, wird Selbstbewusstsein verhängnisvoll.

Schauspielen ist in gewisser Hinsicht der Mut, andauernd zu missglücken und unzulänglich zu sein – als Figur; eine Szene wird ja erst bühnenwirksam, wenn die Figuren nicht erreichen, was sie wollen. Dies muss der Schauspieler aushalten können. Er sollte das Scheitern seiner Figur nicht mit seinem eigenen Scheitern verwechseln.

Eine junge Schauspielerin hatte in einer Improvisation zu Tschechows Einakter “Der Bär” die Aufgabe, ihren Partner zum Verlassen des Zimmers zu bewegen. Sie schaffte es nicht. Als sie dann gefragt wurde, ob sie oder ihr Partner stärker gespielt habe, gab sie mit verhaltenen Tränen zu, ihrem Partner nicht gewachsen zu sein. Ein wichtiger Moment; denn gerade in diesem Augenblick war sie ihrer Figur am nächsten. Sie fühlte die Hilflosigkeit, den Schmerz und die Wut der zurückgezogenen Witwe gegenüber diesem unverschämten Eindringling.

Um die Dramatik einer Figur spielen und erfahren zu können, muss der Schauspieler seine Figur scheitern lassen können, darf er den Schmerz nicht vermeiden, der ja zur Figur gehört. Das aber kann er nur, wenn er sich selbst gegenüber ohne Werturteile ist.

Es soll hier aber nicht nachgelassen werden, auch eine andere Art von Selbstbewusstsein zu erwähnen, die gerade ein andauerndes Urteilen einschließt; auch dies hat der Schauspieler nötig. Man sollte sich des eigenen Verhaltens und seiner Folgen bewusst sein und sie kritisch bewerten können. Dann geht es aber nicht um das, was wir sind, sondern um das, was wir in einer bestimmten Situation tun. Ziel ist nicht, akzeptabel oder liebenswert zu sein, für andere und für sich selbst, sondern adäquat handeln zu können. Um zu dieser nüchternen Art des Urteilens fähig zu sein, hat man jedoch Urteilslosigkeit hinsichtlich des Werts der eigenen Person nötig. Ansonsten wird die Reflexion eigenen Verhaltens als bedrohlich und Kritik als verletzend erfahren. Wir lernen am schnellsten und intensivsten, wenn wir uns nicht verschanzen.

Man hat eine paradoxe Aufmerksamkeit nötig. Man könnte Lao-Tses Konzept des nicht-handelnden Handelns variieren: Der Schauspieler sollte sich selbst gegenüber nicht-urteilend urteilen können.

Das Kunstwerk: Figur, keine Person

Der Schauspieler ‚wird‘ nicht zu einem Charakter; er kommuniziert eine Figur.

Ein Schauspieler verwandelt sich. Er stellt mit Haut und Haar, Herz und Seele eine Figur dar. Er kann in seiner Arbeit persönliche Nöte vergessen und psychischen Blockaden entsteigen. Selbst körperliche Symptome können während einer Vorstellung zeitweise verschwinden.

Das hängt nicht einfach damit zusammen, dass er landläufigen Vorstellungen gemäß ein anderer Mensch wird. Es geht um mehr. Die Bühne ist eine vollkommen andere Realität als die alltägliche. Jede Figur ist etwas anderes als eine Person. Der Ödipus des Sophokles, Goethes Torquato Tasso, der Bischof aus Genets ‚Balkon‘, Peter Weiss‘ Marquis de Sade, die Schüler aus Nigel Williams‘ ‚Der Klassenfeind‘ – sie sind keine Menschen, sie sind Kunst. In manchen Stücken ist das gleich auf den ersten Blick zu erkennen: zum Beispiel im Absurden Theater, in surrealistischen Stücken, in Szenarien ohne feste Rollen wie Heiner Müllers ‚Hamletmaschine‘ und Raymond Queneau‘ s ‚Stilübungen‘ oder etwa in postmodernen Textcollagen.

Der Kern einer Figur ist nicht psychologisch, sondern literarisch. Sie hat eine dramaturgische Funktion. Aus dieser ist ihre Erscheinungsform abzuleiten: meistens ein menschlicher ‚Charakter‘. So ist der Narr in Shakespeares ‚König Lear‘ eine Kontrastfigur: Seine Kritik macht einerseits deutlich, dass Lear ein Kindskopf ist, seine Verzweiflung und seine Anhänglichkeit andererseits zeigen, dass Lear einmal ein großer König gewesen ist. Daraus ergibt sich für den Schauspieler, dass die Figur konsequenter Weise Schärfe, Melancholie und Zärtlichkeit nötig hat.

Die dramaturgische Funktion des Narren ist übrigens auch der Grund für das verwunderliche Faktum, dass Shakespeare ihn im letzten Teil des Stücks einfach nicht mehr vorkommen lässt. Wenn Lear im Wahnsinn einsichtig wird, sich närrisch gibt, ist der Narr überflüssig geworden. Shakespeare ist darin ganz souverän: Die Figur braucht keine Story, sondern die erzählte Geschichte braucht eine Figur – oder eben nicht.

Und doch wollen wir, wie es so schön heißt, lebendige Menschen auf der Bühne sehen. Figuren sollten mehr als nur kostümierte Ideen sein. Auch wenn es keine Menschen sind: Sie sollten durch und durch menschlich sein. Im Theater geht es um die ‚condition humaine‘.

Eine Figur sollte Farbe haben: Ein Schauspieler ist aufgefordert, ihr im dramaturgischen Rahmen Vitalität, Vielseitigkeit und innere Logik zu geben. Aber was über das Ich von lebenden Personen gesagt wurde, gilt bis zu einem gewissen Grade auch für das fiktive Ich der gespielten Figur: Man sollte eine Rolle nicht auf eine Identität mit bestimmten Eigenschaften festlegen. Der Kern einer Figur sollte – wie das Selbst – ungreifbar sein. Sonst geht man das Risiko ein, Schatten zu produzieren. Wenn sich ein Schauspieler mit einer Rolle identifizieren oder genau wissen will, was diese Rolle eigentlich ist, gewinnt er scheinbar Einsicht und Kontrolle, verliert aber Inspiration und Kreativität.

Dies widerspricht einer weit verbreiteten Vorstellung, dass Schauspieler vollständiges Bewusstsein und Kontrolle über ihr Verhalten und Erscheinungsbild hätten. Das ist nicht allein unmöglich, sondern auch nicht wünschenswert. Auf der einen Seite sind nonverbale Äußerungen zu komplex und subtil, als dass man sie alle bewusst beherrschen könnte. Auf der anderen Seite verliert man

durch zu viel Kontrolle nicht nur Spontaneität und Glaubwürdigkeit, sondern blockiert auch intuitive Impulse. Und gerade diese geben einer Figur ihr eigenes Leben: vieldeutig, vielschichtig und unberechenbar.

Natürlich muss man als Schauspieler einen äußerst starken Fokus und ein waches Bewusstsein haben. Man sollte jedoch auch wissen, worauf man diese intensive Aufmerksamkeit zu richten hat: auf die Situation, nicht auf sich selbst. De facto spielt ein Schauspieler nie eine Rolle, sondern Situationen - oder noch mehr zugespitzt: Momente. Daraus entwickelt sich dann allmählich die Figur. Dies ist mit dem Phänomen vergleichbar, dass ein Maler die Illusion einer glänzenden Wasseroberfläche durch Farbtupfer, nämlich die Brechung der widergespiegelten Linien erzeugt.

Figuren sind Kunst. Darum muss der Schauspieler im Theater noch mit einer weiteren Dimension umgehen können. Stücke und Inszenierungen verlangen oft eine stilistische Gestaltung, die die alltägliche psychische Wirklichkeit hinter sich lässt. Ein Stück kann zum Beispiel nur mit dem Gesicht zum Publikum gespielt werden, die *Mis-en-scène* kann manchmal ‚unnatürliche‘, aber ausdrucksstarke Bewegungen oder Haltungen verlangen, vielleicht spielen starke Verzögerung, Beschleunigung oder andere rhythmische Muster eine Rolle. In dieser Gestaltung die Lebendigkeit nicht zu verlieren, erfordert Wissen, Erfahrung und eine starke Intuition.

So verdanken Monets Gemälde von Seerosen ihre bezaubernde Kraft nicht einer botanisch genauen und detaillierten Darstellung. Im Gegenteil: Er setzte beim Malen in einer Art helllichtiger Trance Farbkleckse auf das Tuch, versetzte dabei sogar Farbe und Kontur gegeneinander und wusste gerade so Blumen, Garten und Stimmung mit einer Lebendigkeit zu suggerieren, von der ein naturgetreuer Maler nur träumen kann. Eine Figur ist eine Art Zauberkunststück.

So kann zum Beispiel die lebendige Ausstrahlung einer Figur das Resultat eines Kunstgriffs sein. Die Arbeit mit imaginierten sinnlichen Eindrücken (*‘sensory work’*) – wie etwa mit Hitze, Schmerzen usw. – kommuniziert nicht nur und nicht immer diese Gegebenheiten, sie verändert und intensiviert in jedem Fall die gesamte körperliche Präsenz der Figur. Die Tierübungen, die manchen Schauspielern helfen, die spezifische Körperlichkeit ihrer Figur zu finden, sind ein anderes Beispiel. Das Gefühl, Federn zu haben oder große drehbare Ohren auf dem Kopf: Dies ist kein psychologisches Faktum, aber es kann eine Figur lebendiger und selbst menschlicher machen.

Das Spielen mit Rhythmus ist ein anderes Beispiel für die Tatsache, dass Theater ein künstlicher Raum ist. Das Tempo eines bühnenwirksamen und künstlerisch durchdachten Dialogs wird manchmal höher oder niedriger liegen als das Tempo, das ein psychologischer Realismus rechtfertigen könnte. Wer Komödien spielt, weiß, dass ein scharfer und manchmal aufpeitschender Rhythmus ausschlaggebend für die Reaktion des Publikums ist. Wer dramatischen Situationen Impakt geben will, weiß dagegen, dass ein zu hohes Tempo tödlich sein kann. In beiden Fällen geht es nicht um die Figur allein, sondern um die Situation, den gemeinsamen Rhythmus, das gesamte Geschehen – man hat die Einstellung nötig, mit der man in einem Musikensemble spielt. Und manchmal wählt ein Schauspieler um des Stückes willen eine bestimmte Tonart, ein spezifisches Klangbild – zum Beispiel die etwas härteren, kalten, distanzierten Töne für ein Drama von David Mahmet.

Ungeachtet dieser Künstlichkeit hat ein Schauspieler beim Entwurf einer Figur natürlich auch psychologische Erwägungen nötig. Wer Blanche in Tennessee Williams *‘Endstation Sehnsucht’* spielt, wird wissen müssen, warum sie in so einer Traumwelt lebt, was sie dort sucht und wovor sie vielleicht flüchtet. Die Schauspielerin, die in Donald Margulies’ Stück *‘Zeitstillstand’* eine Photographin zeigt, die eine Sucht nach Kriegsberichterstattungen entwickelt hat und dafür selbst ihren Mann verlässt, der sie innig liebt, wird sich entschließen müssen, welche Motive sie ihrer Figur mitgibt: Spielt sie eine Zwangsneurose, die jeglichen Kontakt zerstört, oder ein unerfüllbares

Verlangen nach intensivem Leben, das dem alltäglichen Umgang nichts mehr abgewinnen kann? Diese Wahl entscheidet, ob ich diese Photographin mit Abstand und eventuell Abscheu anschau – oder ob ich in ihrer Sehnsucht die meine erkenne und ihre Tragik bis aufs Mark mitfühle.

Bei diesen psychologischen Analysen geht es aber vor allem um die Haltung der Figur, ihre grundlegenden Motive. Auf dieser Ebene werden künstlerisch die wesentlichen und ausschlaggebenden Entscheidungen getroffen; denn Haltung und Motivation bestimmen das Verhalten. Damit legt der Schauspieler sich fest. Verhalten ist ja das einzige Mittel, womit er seine Figur zeigen kann, so wie ein Maler ein Portrait aus Farbflächen aufbaut.

Ein Schauspieler schildert eine Person, aber wird sie nicht, so wie ein Gemälde nicht der Portraitierte ist. Beide manifestieren einen künstlerischen Entwurf.

Man könnte auch sagen: Eine Figur besteht aus mehreren Rollen. Es ist wie bei einem Diamanten: Er hat verschiedene Facetten, die gegeneinander verwinkelt sind – und gerade dadurch fängt er Licht. Dass man in der Vielseitigkeit einer Figur doch eine Einheit erlebt, ein unsichtbares Zentrum, ist nicht einem analytischen, sondern einem ‘synthetisierenden’ Vermögen des Schauspielers zu verdanken. Es ist keine verstandesmäßige, sondern eine intuitive Leistung des Schauspielers.

Der Schauspieler spielt mehr, als er erklären oder begreifen kann – und doch muss er unmissverständlich spüren und wissen, was diese Figur bewegt, wie sie handelt und wie sie sich gibt. Er entwickelt während der Proben bewusst eine gewisse Besessenheit: Eine höhere Instanz ergreift Besitz von ihm. Nicht er spielt die Rolle, er lässt sich bespielen – wie ein Instrument. Bleibt nur die Frage: von wem?

Der Schöpfer: Der große Unbekannte

Das Subjekt des künstlerischen Schaffensprozesses ist eine völlig andere Instanz als das biographische Ich des Künstlers.

Ein Komponist ist nicht unbedingt der beste Dirigent seiner eigenen Kompositionen. Ein Autor kann nicht wissen, was sein Werk alles bedeuten kann. Seine Interpretation ist beschränkt, manchmal fragwürdig, nicht immer interessant. Die besseren verweigern sich eines Kommentars.

Ein Schauspieler, so sahen wir, entwirft und spielt seine Figur nicht in jeder Hinsicht bewusst. Sein Material ist auch nicht auf seine Biographie und seine Person begrenzt. Er kann auch aus anderen Quellen schöpfen.

Wer ist es dann, der eine Figur entwirft und spielt oder im Falle des Regisseurs eine Inszenierung entstehen lässt? Was ist eigentlich das, was man ‚künstlerische Persönlichkeit‘ nennt?

Die landläufige Vorstellung, dass das biographische Ich das Subjekt des künstlerischen Schöpfungsprozesses sei, ist nicht stichhaltig. Die Instanz, die ein Buch schreibt, ein Gemälde malt, eine Rolle spielt, ist eine andere als das uns bekannte Ich. Wir erfahren ihre Aktivität als Eingebung. Unzweifelhaft: Der Künstler muss arbeiten; was aber dabei in ihm arbeitet, das weiß er oft nicht. So ist künstlerische Persönlichkeit als zweierlei zu fassen: als eben diese unbekannte Instanz – oder als die persönliche Bereitschaft, dieser Instanz im eigenen Werk immer wieder Raum zu verschaffen. Man ‚hat‘ sie nicht.

Ein gutes Beispiel für den prinzipiellen Unterschied zwischen privater und künstlerischer Existenz ist die unauffällige und farblose Person, die auf der Bühne zu jedermanns Überraschung Glanzrollen hinlegt – um danach wieder ins Leben eines Mauerblümchens zurückzukehren. Die Griechen haben die künstlerische Instanz im Bild der Musen objektiviert; Homer ruft sie zu Anfang seiner Epen ausdrücklich an: Sie sind es, die die Geschichte erzählen. Der Dichter Arthur Rimbaud stellte fest: ‚Ich bin ein anderer‘. Peter Shaffer thematisiert in seinem „Amadeus“ diesen Unterschied, indem er Mozarts musikalisches Genie seinen ordinären privaten Umgangsformen entgegensetzt. Der begnadete Choreograph Jiří Kylián bemerkte einmal, dass er seine eigenen Choreographien nicht immer begreift - oder erst Jahre später. Und Karel Appel, ein moderner holländischer Maler, antwortete auf die Frage, wann ein Gemälde für ihn fertig sei, dass er manchmal an einem Gemälde irgendwann nicht mehr weiter arbeitete, sondern es ‚fertig guckte‘: Das heißt, so mögen wir annehmen, dass er es so lang betrachtete, bis er (d.h. sein Ich) begriff, was er (das kreative Subjekt in ihm) da spontan gemalt hatte.

Wie sich dieses kreative Subjekt und das früher beschriebene Selbst zueinander verhalten, das ja seinerseits auch das bewusste Ich transzendiert, ob das eine Teil des anderen ist oder nicht, das soll uns hier nicht weiter beschäftigen; es ist für die Praxis nicht relevant.

Auch Versuche, durch das Studium des Lebens eines Künstlers zu einer fundierten Interpretation seiner Arbeit zu kommen, sind künstlerisch meistens unergiebig. Wie sich das Selbst eines Künstlers in bestimmten Zeitumständen manifestiert hat – als sein Ich, das ja bis zu einem gewissen Grade zufällig und immer beschränkt ist, das sagt nichts über die Spannweite seiner Kreativität aus. Und schon gar nichts über das Potential seines Kunstwerks, das sich durch neue Interpretationen immer weiter entfalten kann. Im Reich der Kunst kann etwas anderes entstehen als das, was dem gelebten Leben entspricht.

Das macht auch einsichtig, dass Kunst etwas anderes ist als sogenannte Selbstverwirklichung. Der Künstler spricht, weil er etwas zu sagen hat, und wer oder was da spricht, das ist er nicht immer selbst. In der Kunst ist man letztendlich nicht selber das Thema – obwohl die eigene Erfahrung Ausgangspunkt sein kann; Kunst ist auch keine Therapie, obwohl sie manchmal therapeutische Nebenwirkungen haben kann.

Die schöpferischen Prozesse des kreativen Subjekts sind nur zum Teil bewusst. Hier fließen auch Eingebungen, Intuition und jahrelange Erfahrung ein. Ein allzu herrisches Bewusstsein würde dieses Geschehen nur stören. Man hat ein waches Bewusstsein nötig, das dem Unbewussten Spielraum lässt, ins Unbekannte vorzudringen wagt und in allem einer subtilen inneren Stimme zu folgen weiß – die nicht immer zu erklären ist.

Es ist ein beinahe hellsichtiges Niveau, auf dem entwickelt und entschieden wird, wie ein Regisseur ein Stück inszeniert, ein Schauspieler eine Rolle spielt, ein Regisseur Schauspieler und Figur miteinander entwickelt. Es entsteht ein intuitiver Kontakt mit dem Stück und der Rolle; dem muss sich der Künstler hingeben. Dieser unbewusste Prozess führt dann zu Ideen und Impulsen, die das Bewusstsein verwirren und überraschen können, mit Problemen konfrontieren oder auch aus künstlerischen Sackgassen erlösen. Künstlerisches Wissen weiß man nicht. (Dieses Phänomen ist es sogar auch bei genialen naturwissenschaftlichen Entdeckungen zu beobachten: Der Physiker Werner Heisenberg gestand zum Beispiel, dass er seine eigene Theorie – die Unschärferelation – nur freitags begreife.)

Das ist auch der Hintergrund der oft wiederholten Anweisung des berühmten Regisseurs Fritz Kortner: ‘Machen sie Platz für den Ausdruck’. Das Ich steht dem Künstler in uns oft im Wege. Expression ist ein trügerischer Begriff: Sie wird nicht ‘ausgedrückt’, sondern geschieht von selbst.

Der Unterschied zwischen den Welten intuitiven Spiels und bewusster Gestaltung wird auch an einem gemeinen Streich deutlich, den Schauspieler einander spielen können: das Geben spezifizierter Komplimente. “Weißt du, in der und der Szene, wenn A gegen dich vom Leder gezogen hat, dann schaust du so hilflos und zugleich wütend, ganz lang, und drehst dich dann so vielsagend um: prächtig!” Der Kollege wird es danach kaum mehr so spielen können. Was spontan und unbewusst abgestimmt war, müsste jetzt bewusst produziert werden. Timing und Farbe stimmen nicht mehr, und im Anlauf zu diesem Moment entsteht schon der Beigeschmack von Eitelkeit und Versagensangst.

So ist es auch ein oft unterschätzter Aspekt des Regieführens, dass man den Schauspielern manche Dinge gerade nicht sagen sollte ...

In einem Beruf, bei dem Wiederholung auf Abruf eine so zentrale Rolle spielt, kann man sich aber nicht nur auf seine Intuition verlassen. Das professionelle Handwerk wird dem Schauspieler helfen, die in den Proben erarbeiteten Formen tagaus tagein zu reproduzieren; er hat ja neben seinem Erinnerungsvermögen für Texte auch ein motorisches und emotionales Gedächtnis entwickelt, und sein Körper ist es gewohnt, präzise und subtil zu arbeiten. Diese Fähigkeiten sollten aber nicht zu professioneller Routine führen und in der Vorstellung augenblickliche intuitive Modulationen blockieren. Professionalität kennt ihre eigenen Grenzen und weiß das künstlerische Geschehen bewusst offenzuhalten – für den spielerischen Kuss der Musen.

Die Rolle des kreativen Subjekts – in anderen Worten: der künstlerischen Persönlichkeit – ist in der bildenden Kunst ganz deutlich zu erfahren. Wenn ein Meister eine Figur zeichnet, lässt er manche Linien weg, setzt Akzente, indem er andere kräftiger zieht, kommt in seinem Linienspiel wie von selbst zu einer gewissen Musikalität – und gibt die Realität auf diese Weise intensiver wieder, als

wenn er sie fotografisch kopieren würde. Die Zeichnung, die Rembrandt von einem liegenden Löwen machte, gibt dessen Kraft stärker wieder, als ein Photo dies tun könnte. Die Zeichnung, die Rembrandt von einem liegenden Löwen gemacht hat, zeigt dessen Kraft mehr, als dies ein Photo tun könnte.

Wenn ein Schauspieler eine Figur akzentuiert, erfährt der Zuschauer das dadurch, dass ihm gewisse Details wie von selbst ins Auge springen und dass sie Bedeutung zu haben scheinen, offensichtlich eine Sprache sprechen; sie zeigen, dass die Figur so ist und zugleich auch anders agieren könnte, warum sie so handelt und wie nahe sie uns darin steht. Der Zuschauer merkt: In dieser Verkleidung wird seine eigene Geschichte erzählt. Zu viel 'naturgetreue' Details können hier ablenken, genau so wie in einer Zeichnung. Warum den Alkoholiker in Lars Norens 'Nacht, die Mutter des Tags' spielen? Geht es nur um diesen speziellen, vielleicht interessanten Fall – der uns vielleicht rührt und zugleich abstößt, oder kann man in dieser Figur etwas Wesentliches entdecken, dass wir im Leben vergleichbare Bedürfnisse und Verhaltensweisen zeigen, unschuldiger vielleicht oder ebenso destruktiv?

Was die künstlerische Persönlichkeit des Regisseurs betrifft, ist sie in der Aussagekraft seiner Interpretation zu erfahren: im Unterschied zwischen einer detaillierten realistischen Inszenierung von Tschechows "Drei Schwestern", die uns wie in einem Museum die Tiefen und Untiefen russischer Seelen um 1900 vorführt – und einer, die uns unter die Haut geht, weil wir erfahren: Diese Geschichte einer gemeinsamen Lähmung ist von A bis Z die unsere. Regisseur und mit ihm die Schauspieler arbeiten dann aus einem persönlichen Drang heraus, uns gerade diese Geschichte auf diese Art und Weise zu erzählen. Im ersten Fall mag es um eine sogenannte Werktreue gehen; damit wird aber die eigene künstlerische Stimme an den Autor delegiert. Es ist auch die Frage, ob man dem Werk und seiner Potenz damit wirklich näher kommt. Bei der freieren Interpretation ist der Regisseur weniger folgsam, er ist auch einmal frech – mit gutem Grund: So bekommt man Kontakt. Und im idealen Falle, so hat Ernst Bloch einmal bemerkt, brennt die Kerze an beiden Seiten.

Im Gegensatz zum bildenden Künstler oder zum Regisseur hat der Schauspieler direkten Kontakt mit seinem Publikum. Das führt zu einem besonderen Phänomen. Das kreative Subjekt hebt sich nicht in der Gestaltung des Kunstwerks auf, wie in der bildenden Kunst, sondern es bleibt beim Schauspieler während der Rezeption produktiv. So verschwindet er nicht im Ich der Figur, sondern lässt uns auch fühlen, warum er uns diese Figur gerade so vorstellt. Neben und durch sein Kunstwerk bleibt das kreative Subjekt als souveräne Instanz präsent – eine doppelte Präsenz, die das Summum der Schauspielkunst ist. (Das ist es übrigens, was Brecht in ähnlicher Weise, leider kaum richtig verstanden und nicht immer mit überzeugenden Resultaten, anstrebte und seinen Schauspielern als 'epische Haltung' abverlangte.)

So kann eine Schauspielerin in Tschechows "Kirschgarten" Ljubows Sentimentalität spielen, indem sie unterschwellig, aber unverkennbar auch ihren Ärger über Ljubows verfaulte Selbstgefälligkeit kommuniziert. Dabei geht es nicht um Sympathie oder Antipathie – eine emotionale Dimension –, sondern um eine fundierte Haltung gegenüber der Figur, die sich im Laufe der Proben vorwiegend intuitiv herauskristallisiert. So hat sie vielleicht entdeckt, dass Ljubows Gefühlseligkeit den Kirschgarten ruiniert – und das dieser die Metapher für eine ganze Welt ist. Die dementsprechenden Zeichen im Spiel sind äußerst subtil und werden von der Schauspielerin nicht immer bewusst gesetzt. Es ist wie im oben erwähnten Beispiel einer meisterhaften Zeichnung: Linien werden weggelassen, stärker oder schwächer angesetzt, ohne dass der Künstler dies plant oder erklären könnte: Seine Hand weiß und tut es.

Der Unterschied zwischen dem kreativen Subjekt in uns und dem biographischen Ich kann auch etwas Klarheit in die unvermeidlichen erotischen Verwicklungen am Theater bringen. Probenprozesse sind emotional intensiv und können eine starke persönliche Intimität zustande bringen. Diese künstlerische Beziehung lässt das biographische Ich wie in Resonanz mitschwingen; manchmal ist es auch umgekehrt. Wie auch immer entstanden, Erotik kann den kreativen Prozess beflügeln. Man sollte nur nicht vergessen, dass es um eine künstlerische Begegnung geht – und wissen, dass das, was auf der Bühne passiert, nicht unbedingt privat ausgelebt zu werden braucht. Dabei ist eine gewisse Vorsicht geboten: Wenn private Bindungen und Erwartungen, insbesondere sexuelle, auf der Bühne eine Rolle spielen, wird das Spielen nicht einfacher.

Die Differenz zwischen privater und künstlerischer Existenz macht auch verständlich, warum man mit einem Kollegen zusammenspielen kann, den man persönlich nicht mag, und dass man dabei auch noch zu glänzenden Resultaten kommen kann. Oder warum ein Regisseur beschließt, eine Rolle mit einem Schauspieler zu besetzen, der ihm persönlich überhaupt nicht liegt, aber den die Rolle seines Erachtens künstlerisch braucht.

Dass die Schauspieler sich in den Proben wohl fühlen, das wird nun auch logisch, ist keine Garantie für die künstlerische Qualität des Resultats; oft ist das Gegenteil der Fall. Die Frage ist: Wer hat es hier gemütlich? Hat das kreative Subjekt noch die Oberhand? Ebenso wenig führt ein konfliktbeladener Prozess immer zu hervorragenden Ergebnissen.

Künstlerische Anforderungen werden von jedem Theatermacher immer wieder verlangen, persönliche Grenzen zu überschreiten, und zur Einbuße von körperlichem und seelischem Komfort führen. Solange aber die Herausforderungen und Frustrationen für das biographische Ich von den Betroffenen als künstlerisch sinnvoll erfahren werden, entsteht eine natürliche Hierarchie: Das kreative Subjekt hat die Führung im Arbeitsprozess, künstlerische Begeisterung wiegt schwerer als persönliche Bequemlichkeit. Das wird noch stärker, wenn Schauspieler fühlen, dass die künstlerische Arbeit, die ihnen gelegentlich so gegen den Strich geht, persönliches Wachstum auf der biographischen Ebene möglich macht.

Im günstigsten Fall kann sich in einem Ensemble sogar ein kollektives kreatives Subjekt entwickeln, das die individuellen aufnimmt und aufhebt und mehr ist als die Summe seiner Teile: eine gemeinsame Quelle von Kreativität und Inspiration. Vorbedingung hierfür ist eine Arbeitshaltung, die langsam entwickelt werden kann: Dann geht es jedem Mitglied letztendlich um die Vorstellung, nicht um sich selbst, ein jeder kennt den Sirenenruf des Egozentrismus und kann ihm – zur Not an den Pfahl des Schiffes gebunden wie Odysseus – widerstehen. Man weiß voneinander: Wir können uns gerade durch unsere Unterschiede und Gegensätze bereichern – Reibung, so sagt man im Holländischen, erzeugt Glanz. Auf dieser Basis kann eine intensive Wechselwirkung entstehen, in der kräftige Initiative und subtile Empfänglichkeit ineinandergreifen. Der Prozess ist dann nicht ohne Zusammenstöße, aber kennt auch Umarmungen, hat Sackgassen und Stromschnellen. Niemand scheut Mühe, wenn sie sinnvoll ist, jeder gönnt dem anderen das Beste. Es ist, als ob man zusammen einen Berg besteigt; es ist schwierig, man ist aufeinander angewiesen, manchmal muss man Abgründe überwinden, aber hier und da öffnen sich schon prächtige Ausblicke; man scheut keine Mühe und erträgt Widrigkeiten, weil man weiß, wie es ist, einen Gipfel zu erreichen. So kann ein Theaterensemble – in Proben und auch in der Vorstellung – zeigen, wie menschliche Gruppen zu einer Gemeinschaft werden können, vital, inspirierend und produktiv, und wie ein Einzelner nur glänzen kann, wenn er in vielerlei Hinsicht Teil eines großen und höheren Ganzen ist. So kann das Theater in doppelter Hinsicht eine kulturelle Führungsrolle spielen.