

MARTIN GRUBER, NOVI SAD 2012

HALBGOTT ODER KNECHT. VON DER VERLETZLICHKEIT DES SCHAUSPIELERS.

Im folgenden möchte ich einige Thesen in gekürzter Form vorstellen, mit denen ich mich gerade beschäftige. Ich freue mich sehr darauf, meine Überlegungen mit Ihnen gleich im Anschluß zu diskutieren.

Das zeitgenössische Theater befindet sich im Prozess der Suche nach neuen Formen und Wirkungsfeldern. Beeinflusst und manchmal getrieben durch die Koexistenz mit den sich rasch entwickelnden neuen Medien, dem Cross-over der Disziplinen und der internationalen Zusammenarbeit, verlagern sich die Schwerpunkte des Theaters insgesamt auffällig in Richtung unbedingter Körperlichkeit. Was bedeutet die Betonung des Körperlichen und einer unbedingten, „prä-expressiven“ Präsenz für den Darsteller?

I. FORMEN DER VERLETZLICHKEIT

1. Das Janusgesicht: Der Schauspieler-Performer, der Künstlerknecht

Ein neuer Typus, der Schauspieler-Performer wird verlangt. Diesem Typus implizit ist ein unauflösbarer Konflikt: Selbstbestimmtheit vs. Weisungsgebundenheit. Der Performer setzt seine Persönlichkeit selbstbestimmt ein, der Schauspieler soll dies weisungsgebunden tun. Der Schauspieler-Performer soll beides gleichzeitig. Durch diese beiden, sich widerstrebenden Ansprüche vermindert sich der Schutzraum des Darstellers, es macht ihn verletzlicher.

Für den „klassischen“ Schauspieler heißt die Verschiebung vom Repräsentieren zum Präsentieren: Der Schauspieler steht auf einmal als seine eigene Funktion auf der Bühne. Bei einem reinen Performer ist das eine autonome Entscheidung, die auf seine Authentizität als Künstler verweist. Beim Schauspieler handelt es sich in den meisten Fällen um eine Pseudoautonomie, da dies meistens vom Regisseur verlangt und auch kontrolliert wird. Das Problem dabei ist: der Schauspieler ist in diesem Moment als Privatperson kritisierbar, nicht mehr als Schauspieler in seiner Rolle. Beim Performancekünstler gibt es keinen Regisseur, der ihn kritisiert. Das Publikum oder der Kunstkritiker bewertet den Performanceakt auf seine künstlerische Wirksamkeit hin, die Person des Performancekünstlers spielt dabei nur zweitrangig eine Rolle. Der Schauspieler dagegen ist jederzeit angreifbar, kritisierbar durch den Regisseur. War er früher einmal eher der Stellvertreter einer Figur, ist er im Regietheater der Stellvertreter eines Regisseurs und dessen Spielidee, er ist Material für den künstlerischen Ausdruck des Regisseurs. Die Regisseure greifen jedoch inzwischen immer mehr auch auf das zurück, was der Schauspieler ihnen als Quasi-Privatzustand liefert, jenseits eines repräsentierenden Spielstils. Der Schauspieler ist dann schutzlos, er verliert seinen Schutzraum. Dies ist keine Verfremdung im Brechtschen Sinn, die ja ein inhaltliches Ziel hatte, eine Einbettung in eine übergeordnete Vorstellung von Bühnenspiel, sondern es handelt sich oft um pure Unterhaltung, deren einzige Ausrichtung ist, dass es „gut ankommen“ soll, ein Spiel auf Quote.

2. Verletzlichkeit durch Knechtung: Unterdrückungsstrukturen im Theater

Der Grundkonflikt zieht sich durch mehrere Ebenen. Eine Ebene ist in den Strukturen im Theater begründet. Die Problematik der Verletzlichkeit durch Knechtung begründet sich in den üblichen Hierarchie- und Organisationsstrukturen des Theaters, hier gemeint vor allem des deutschsprachigen Staatstheaters. Dazu gehört die unangefochtene Vormachtstellung des Regisseurs, der als der eigentliche Künstler gesehen wird. Er steht in der Hierarchie über dem Schauspieler und ist fast unantastbar in seiner Macht.

Der Konflikt zeigt sich auch auf der Ebene der kreativen Prozessfindung, die hauptsächlich zwischen Regisseur/Dramaturgen und dessen/deren eigenen Bedürfnissen, Erfahrungen und Visionen auf der einen Seite und dem Schauspieler oben auf der Bühne stattfindet, der all das umsetzen soll. Dabei kann der Schauspieler nur auf seine eigenen, persönlichen Erfahrungen zurückgreifen und eben nicht auf die des Regisseurs, dessen Erwartungen er aber erfüllen soll. Der Performancekünstler kann hier seine eigenen Erfahrungen im kreativen Prozess direkt umsetzen, der Schauspieler hat in seiner Entäußerung immer auch eine indirekte Ebene zu erfüllen. Dies zieht sich durch bis zur technischen Umsetzung, wo der Regisseur zur Beflügelung seiner Kreativität ganz andere Herangehensweisen sucht und andere Spielfelder aufbaut, als dem Schauspieler selbst einfallen würden bzw. die er benötigen würde, um sein eigenes kreatives Potential zu entfalten. Schauspieler ist immer auch eine dienende Position.

Es gibt auch keine ökonomische oder menschliche Verbindlichkeit, was die Länge des Engagements angeht. Auch durch diese Strukturen wird der Schauspieler immer mehr zum austauschbaren, verwertbaren Material. Das Sich-Fallen-lassen, das im Schauspiel so wichtig ist, wächst durch Vertrauen und braucht Zeit. Das geht nicht mit einem fremden Regisseur, den die Theaterleitung und nicht der Schauspieler ausgesucht hat, und es geht nicht nur für die Dauer einer Probenzeit und der gleichzeitigen Besetzung in fünf oder mehr anderen Stücken mit fünf oder mehr anderen Regisseuren. Da scheint es in der Eile legitim, das sich-Fallen-lassen durch den Steinbruch des Persönlichen zu ersetzen.

Rollen werden nicht gemeinsam ausgesucht, sondern zugewiesen, es gibt kein Mitspracherecht des Schauspielers. Als angestellter Schauspieler kann man auch nicht den Regisseur mit auswählen. Das wird verschärft durch das ökonomische Ungleichgewicht zwischen Schauspieler und Regisseur, der ein Vielfaches der Schauspieler verdient, oder der Dramaturgen, die oft Festanstellungen haben, wohingegen Schauspieler meist nur Zwei-Jahres-Verträge erhalten. Mit Ausnahme einiger weniger berühmter Schauspieler bleibt das Zepter der Entscheidungsgewalt auf diese Weise immer auf der Seite des Regisseurs. Schauspieler haben im Normalfall auch keinerlei Verhandlungsspielraum in bezug auf die Arbeitszeiten und Arbeitsinhalte, ja nicht einmal auf ihren Aufenthaltsort: In der Regel dürfen sie die Stadt, in der das Theater, das sie engagiert hat, sitzt, nicht verlassen ohne vorherige Genehmigung durch das Theater, damit sie bei einer eventuell erforderlichen Umbesetzung immer in verfügbarer Nähe sind. Schon Form und Inhalt des sogenannten Intendantenvorsprechens an den Schauspielschulen erinnern in vielen Aspekten an einen Sklavenmarkt: Zettel mit Körpermaßen, Alter und Begabungen werden ausgelegt, junge Absolventen können für zwei Jahre „gekauft“ werden. Ohne weitere Bedingungen und zu einem Gehalt, das unter dem einer Supermarktkassiererin liegt. Gegenmodelle, wie die Aufnahme in ein künstlerisches Kollektiv oder die Vision, eine eigene Gruppe zu bilden, spielen bei diesem Prozeß bis heute kaum eine Rolle.

3. VERLETZLICHKEIT DURCH VERKÖRPERLICHUNG

Die Betonung des Körperlichen in der Bühnenpraxis verstärkt die Gefahr, dass der Schauspieler auf eine idealisierte Körperlichkeit reduziert wird, dass er verdinglicht und nicht mehr als ganze Person wahrgenommen wird.

3a. *Das Körperliche als Grenzüberschreitung*

Das Körperliche ist der Untergang des Schauspiels, wenn das Körperliche mit dem essentiellen Wesen des Spiels verwechselt wird. Es gibt Inszenierungen, bei denen die Schauspieler über glitschige Bühnen schlittern müssen. Oder ein Schauspieler muss so lange

an eine 4 m hohe Wand hochlaufen, bis er vollkommen erschöpft ist. „Leichen“ so lange herumzerren, bis er vor körperlicher Erschöpfung umkippt. Im Theater muss dies bei jeder Vorstellung wiederholt werden, Abend für Abend. Das grenzt an Körperverletzung. Und es ist noch mehr: es ist eine Verwechslung von privatem Erleben mit schauspielerischer Darstellung.

Es wird nicht Erschöpfung dargestellt, sondern es wird echte Erschöpfung gezeigt. Es wird keine Erfahrung verdichtet und erhöht. Das ist keine Kunst, das ist einfach nur privat. Direkte Präsenz setzt tiefgehende künstlerische und persönliche Erfahrungsprozesse voraus und die unbedingte Freiheit der Wahl der Mittel und Inhalte in der Darstellung. Nur so kann der künstlerische Akt im Moment zum Ereignis werden. Nur so kann es zu jener maximalen Unschärfe gelangen, die den Zuschauer in den Prozess mit einbezieht und ihm eine Projektionsfläche und Raum für eigenes Erleben gibt. Die Unschärfe einer Privatperson ist Schlurerei, weist immer nur ins Vergangene, ist der Blick zurück, ist eben keine Projektion ins Offene, Zukünftige. Man will den langen, schmerzhaften Prozess abkürzen, man will den kurzen Effekt haben. Das reale Scheitern des Schauspielers. Bedient wird eine zutiefst bürgerliche Sehnsucht nach Entgrenzung, Verrothheit und dionysischem Sein.

3b. Nacktheit und Verletzlichkeit

Die auf der Bühne oft praktizierte Nacktheit der Schauspieler („Zieh dich da mal aus!“) hat wenig mit Nacktsein zu tun, sondern eher mit Voyeurismus und Einfallslosigkeit. Ein ständig geführter Beweis, dass man sich den bürgerlichen Ansprüchen nicht unterwirft, ist auf die Dauer gesehen eher ein Zeichen der Anpassung als ein Zeichen des Widerständigen oder Subversiven oder gar körperlicher Freiheit und Selbstbestimmung. Ganz im Gegenteil: Da sich meistens unter dem Zwang der Regie ausgezogen wird, zeigt sich genau der Unterdrückungsmechanismus, den man durch den Akt anprangern möchte. Eine selbstbestimmte Nacktheit wie in den Performances der Künstlerin >>Marina Abramovic hat einen ganz anderen Impetus und folgerichtig eine vollkommene andere Wirkung. Es fehlt der unterwerfende Blick. Deswegen wirkt so eine Performance wie eine Preisgabe, eine Offenlegung, schockierend in ihrer Verletzlichkeit. Was Abramovic macht, macht sie aus eigenem Entschluss, als ihre künstlerische Aussage. Der Schauspieler/Performer macht es gezwungen. Eher aus Angst, dass man die Rolle oder gleich den Job verliert. Welche eigene Vision, welche Aussage soll das denn sein? Da wird „Oszillieren“ zu einem gefährlichen Akt, weil man auf der Seite der Präsentation sehr leicht in diesen Abgrund stürzen kann, wo man nur noch als mediales Material verscherbelt wird. Der Schauspieler wird als Material, als Steinbruch verwendet.

II. FOLGEN/THESE FÜR DIE AUSBILDUNG

Wie reagiert die Ausbildung auf diese z. T. disparaten Anforderungen? Die Ausbildung orientiert sich immer noch am Schauspieler als Dienstleister, nicht am Schauspieler als Künstler. Letzteres würde ganz neue Ausbildungsformate voraussetzen, davon sind die Schulen weit entfernt. Aber ebenso wichtig ist die Frage: Was kann der Schauspieler selbst tun, um seine Würde zu erhalten und den Verlockungen oberflächlicher Effekte zu widerstehen? Und wie kann man ihm in der Ausbildung dabei helfen?

Was die Körperlichkeit und die Verletzlichkeit angeht, geht es mir in der Ausbildung um einen Körper- und Bewegungsunterricht, der nicht der Bildung eines sozial akzeptierten Körperbildes als Schutzpanzer dient. Mir geht es um eine Ausbildung, die sich als Medium des Erkenntnisgewinns versteht, um innere Unabhängigkeit von modischen Einflüssen. Deswegen sollte der Körperunterricht als Medium dienen für den Abbau einengender,

gesellschaftlicher und individuell angehäufter, hinderlicher Muster, durch Weglassen, durch Befreiung von äußeren und inneren Zwängen, von „Zierat“ im Kleistschen Sinne. Die Künstler sollten dabei auch sensibilisiert werden, sich Kontexten zu verweigern, die nur auf den kurzen Effekt aus sind und zu unnötigem Verschleiß führen.

Im Bereich der Bewegung kann es nicht mehr darum gehen, bestimmte Abläufe oder Techniken schlicht auswendig zu lernen, sondern Grundgesetze von Bewegung kennen zu lernen und hinderliche Muster abzubauen. Das bedeutet, sich der eigenen Möglichkeiten bewusst zu werden, eine große Flexibilität und Freiheit der Wahl im Ausdruck zu erlangen. Es geht um das Erlernen einer Phänomenologie der Wahrnehmung, um das effiziente Reagieren in einem immer offenen System. Neben den Ansätzen moderner, neuro-physiologischer Körperarbeit - wie Feldenkrais, Talmi oder Rolfing - sind asiatische Kampfkunstformen - wie z. B. Aikido - hier hilfreich, bei denen die Form in ihrer qualitativ höchsten Ausprägung immer schon nur Medium war, über die Strenge der Form zum freien Agieren zu gelangen.

Es geht tatsächlich um Lernen lernen.. Ein Schauspieler wird technisch nie mit trainierten Akrobaten, ausgebildeten Sängern oder Tänzern konkurrieren können. Da fehlt einfach schon die notwendige langjährige Vorbildung. Der Schauspieler zeichnet sich jedoch gerade dadurch aus, dass er das Zaubern, die Magie beherrschen sollte, Prozesse existentiell zu begreifen und dann immer wieder auf diese Essenz, auf dieses Geheimnis verweisen zu können.

Wir werden in Zukunft kaum daran vorbeikommen, im Grunde eine Art Ethik der darstellenden Kunst zur Sprache zu bringen und zu entwickeln. Es ist ein Diskurs gefordert, der sich solchen Dimensionen endlich wieder stellt. Und gerade damit auch eine Kritik an den bestehenden strukturellen und ökonomischen Verhältnissen, besonders an den staatlich geförderten Theatern und Ausbildungsstätten zu formulieren.

Hierzu würde ich gerne in der nachfolgenden Diskussion ein paar mutmachende Beispiele und Erfahrungen vorbringen, die ich aus der neuesten Situation an unserer Hochschule, nämlich einer gerade stattfindenden Selbstverwaltung unserer Studenten gewonnen habe.

III. HALBGÖTTERDÄMMERUNG?

Und zum letzten: Wie kann reine Präsenz und energetischer Austausch mit dem Zuschauer erzeugt werden? Oder, wie es Erika Fischer-Lichte ausdrückt: „the actor’s action on stage continuously oscillates ... between signifying procedures and a ‚pure‘ manifestation of the corporeal (physical); representation and presence; to signify and to be.“ Wie kommt der Darsteller dahin? Das ist ja ein ungeheurer Anspruch, ein fast übermenschlicher Anspruch: absolute Präsenz, perfekte Ausdauer und körperliche Beherrschung mit Spiellust, körperlich-szenischer Phantasie verbinden und dann als unverwechselbare Persönlichkeit von außen inszeniert zu einer bestimmten Uhrzeit frei zu „oszillieren“. Ist es wirklich ein ständiges, flimmerndes Oszillieren oder doch nur ein Schalten zwischen zwei Schauspielmodi? Ist diesem Anspruch, diesem Funktionieren, nicht von vorneherein das Scheitern implizit? Ist es das, was der Zuschauer erleben will? Das Scheitern der Halbgötter als Ausdruck, als Blitzableiter für das eigene Scheitern in einer beschleunigten, utopielosen Welt?

Oder ist Schauspiel doch ein schamanistischer Akt, in dem stellvertretend an einem rituellen Ort extreme menschliche Erfahrungen und neue Möglichkeiten laborhaft durchprobiert werden? Und sich so für alle Gemeinschaft erneuert?

Oder ist das derzeitige Zeitalter des Schauspielens in allen Medien nur der Übergang in eine Zeit, in der sich die alte Trennung zwischen wirklich und virtuell einfach auflöst? Auf dem Weg zu einem längst verloren geglaubten, magischen Seinszustand? Eines neuen magischen Zeitalters, in dem Halbgötter im Spiel exemplarisch Welt entwerfen?