

Aus:

JENS ROSELT, CHRISTEL WEILER (Hg.)

Schauspielen heute

Die Bildung des Menschen
in den performativen Künsten

April 2011, 268 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €, ISBN 978-3-8376-1289-9

Das zeitgenössische Theater zeichnet sich durch eine Vielzahl von Schauspielstilen aus. Der Grenzübergang zwischen Theater, Performance, Tanz, bildender Kunst und der Arbeit mit neuen Medien scheint alltäglich zu sein. Dieser Band nimmt eine Bestandsaufnahme der aktuellen Tendenzen vor und stellt dabei die schauspielerische Arbeit ins Zentrum der Auseinandersetzung.

Schauspieler/-innen – wie beispielsweise Ulrich Matthes, Lars Eidinger, Petra Hartung und Anne Tismer – geben über ihre Erfahrungen Auskunft und treten mit Wissenschaftlern und Kritikern in einen Austausch darüber, was es bedeutet, allabendlich Fiktionen und Phantasmen einen Körper und eine Stimme zu geben.

Jens Roselt (Dr. phil.) ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim.

Christel Weiler (Dr. phil.) ist Akademische Oberrätin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1289/ts1289.php

INHALT

Schauspielen heute

Vorwort

9

EINBILDUNG

Lob der Marotte

JENS ROSELT

19

Ulrich Matthes' Onkel Wanja und die verkörperte Einbildung des Zuschauers

BENJAMIN WIHSTUTZ

27

Triumph der Illusion

Das Schauspielerpaar Samuel Finzi und Wolfram Koch

CHRISTINE WAHL

35

Dezenz ist Schwäche

Über Lieblingsschauspieler und das, was an ihnen nervt

HAJO KURZENBERGER

45

Das Paradox des Zuschauers

Argumente für eine rezeptionsästhetische Schauspieltheorie

ADAM CZIRAK

53

»Erotik mit dem Publikum«

Ein Schauspielergespräch

LARS EIDINGER, PETRA HARTUNG, ULRICH MATTHES UND ANNE TISMER

73

SELBST-BILDUNG

Schauspielerische Arbeit als Übung

CHRISTEL WEILER

95

Inszenierte Co-Abhängigkeit

Zur Aufgabe einer souveränen Darstellerposition
im zeitgenössischen Performance-Theater

ANNEMARIE MATZKE

109

»Was tue ich hier eigentlich?«

Eigenverantwortung im zeitgenössischen Theater

MIRIAM DREYSSE

125

»Ich bin nicht bei mir, ich bin außer mir.«

Die Virtuosen und die Imperfekten bei René Pollesch

BETTINA BRANDL-RISI

137

Schauspielen (das gab es doch mal) bei René Pollesch

PATRICK PRIMAVESI

157

Fliegende Texte

CLAUDIA SPLITT IM GESPRÄCH MIT JENS ROSELT

177

Die Macht der Toten als das Leben der Bilder

Praktiken des Reenactments in Kunst und Kultur

ULF OTTO

185

Von der Pflicht, Schauspieler zu sein

Darstellung und gesellschaftliche Disziplinierung

MATTHIAS WARSTAT

203

Schauspielen als Beruf

BERND STEGEMANN

215

AUSBILDUNG

»Schauspieler sind professionelle Menschen«

Ein Gespräch über Schauspielausbildung

HANS-ULRICH BECKER, IMANUEL SCHIPPER UND BERND STEGEMANN

239

Autorinnen und Autoren

259

Schauspielen heute

Vorwort

Lässt man das Theater der letzten Dekaden Revue passieren, kommen einem nicht nur innovative Regisseure und Bühnenbildner, sondern auch wichtige Autoren und charismatische Theaterleiter in den Sinn, die Ensembles, Spielweisen und damit die Ästhetik des Theaters nachhaltig geprägt haben. Schauspielerinnen und Schauspieler waren dabei stets mit von der Partie, doch bei der nachträglichen Auseinandersetzung mit Theater geraten die Akteure auf der Bühne schnell aus dem Rampenlicht der Aufführung in den Schatten des Diskurses. Wenn einzelne Schauspielerinnen oder Schauspieler durchaus eindrucksvoll in Erinnerung bleiben, gelten sie häufig als Ausnahmeerscheinungen, die unabhängig von ihrem individuellen Auftritt keinen weiteren Einfluss ausüben. Es hat den Anschein, als würde im postdramatischen Theater noch jenes Verdikt gelten, das ein Kritiker im 19. Jahrhundert über die Schauspieler des dramatischen Theaters aussprach, als er das Schauspielen mit folgender Begründung bloß als »sogenannte Kunst«¹ gelten lassen wollte: »Das Schauspielen hat keinen Grund und Boden, es ist nichts Selbstständiges, nichts für sich Bestehendes [...]«²

Entgegen dieser engstirnigen Perspektive zeigt die Geschichte der Schauspielkunst aber auch, dass Schauspielerinnen und Schauspieler durchaus einen nachhaltigen und stilprägenden Einfluss ausüben können, wenn ihre Auftritte drei Parameter erfüllen: Die schauspielerische Leistung muss individuell, exzeptionell und exemplarisch sein. Ein Schauspieler in Aktion ist dann individuell, wenn sein Erscheinen den Zuschauern im wahrsten Sinne des Wortes eigenartig vorkommt. Diese eigene Art hat damit zu tun, dass nicht nur überindividuelle Techniken und Verfahren, das Handwerkszeug, vorgeführt werden, sondern der Auftritt zugleich ein spezifisches Surplus generiert, das von der Persönlichkeit, dem Körper oder der Stimme des einzelnen Schauspielers ausgeht und dazu führt, dass mancher affizierte Zuschauer *seinem* Schauspieler mit unstillbarem Verlangen nachpilgert. Exzeptionell oder außerordentlich ist diese Praxis dann, wenn sie tradierte schauspielerische Normen und Konventionen nicht lediglich wiederholt und erfüllt,

sondern zugleich mit ihnen spielt und sie dabei produktiv überschreitet oder unterwandert. Diese Schauspieler machen irgendetwas anders und dieses Andere wird dadurch exemplarisch und zum Vorbild, dass es – mitunter erst nachträglich – ein neues Muster oder eine noch nie gesehene Spielweise kenntlich macht.

Die Theatergeschichte weist immer wieder solche Ausnahme-schauspieler auf, die eigenartig, außerordentlich und vorbildlich Maßstäbe setzen und dabei nicht nur ihr abendliches Publikum begeistern, sondern auch nach ihrem Abgang als paradigmatische Figuren erscheinen, an denen sich eine innovative Entwicklung kristallisiert. Im 18. Jahrhundert taucht so David Garrick (1717-1779) auf den Londoner Bühnen auf und fegt gleich beim ersten Auftritt den deklamatorischen Bombast spätbarocker und klassizistischer Bühnenformen von der Bühne. In Deutschland stellt sich Conrad Ekhof (1720-1778) in diese Tradition und im 19. Jahrhundert eifert August Wilhelm Iffland (1759-1814) der realistischen Maxime einer Menschendarstellung nach. Auch das jüngere Theater hat solche Ausnahmen von der Regel hervorgebracht. Wer sich beispielsweise mit der deutschsprachigen Schauspielkunst der 70er und 80er Jahre des letzten Jahrhunderts beschäftigt, wird an Ulrich Wildgruber (1937-1999) – im wahrsten Sinne des Wortes – nicht herumkommen. Schwitzend und keuchend schienen seine Auftritte alles in Frage zu stellen, was hehre Schauspielkunst damals auszeichnete. Dafür wird Wildgruber immer noch bewundert. Würde man aber einem jungen Schauspieler heute ins Gesicht sagen: »Sie spielen wie Wildgruber!«, wäre dies nicht unbedingt ein Kompliment. Denn in der Äußerung schwingt auch der Vorbehalt mit, der so Angesprochene sei nicht originell, mache nichts Eigenes und kopiere nur einen Anderen. Diese Ansicht weist auf ein Problem hin, das seit dem 18. Jahrhundert immer wieder zu Tage tritt, wenn es um die gesellschaftliche Akzeptanz des Schauspielens als Beruf und die Anerkennung als Kunst geht. Wie kann man als ästhetisch handelnde und verantwortliche Persönlichkeit zur Geltung kommen, bei einer Tätigkeit, die in all ihren Spielarten doch immer mit Nachahmung zu tun hat? Wie kann man wiedererkannt werden, wenn man doch angeblich immer ein anderer ist. Und wie soll man ein anderer sein, wenn man dabei zugleich – wie kein anderer Künstler – auf seinen eigenen Körper, seine Stimme, seine Biografie, ja seine ganze Existenz verwiesen ist?

Gewiss hat dies mit der eigenartigen Flüchtigkeit von Schauspielkunst zu tun, doch dahinter steht auch die grundsätzliche Frage danach, wie Zuschauer Theater erleben, beschreiben, diskutieren, kritisieren und analysieren. Die Wahrnehmung eines Schauspielers oder einer Schauspielerin auf der Bühne kann einen durchaus

sprachlos machen. Und diese fundamentale Verunsicherung kann als ein Ausweis ästhetischer Erfahrung im Theater gelten.

Mit den Aufsätzen in diesem Buch soll die Arbeit von Schauspielerinnen und Schauspielern in den Mittelpunkt der Diskussion gestellt werden, um von hier aus die Ästhetik des Theaters zu befragen. Ausgangspunkt hierfür ist die Beobachtung, dass sich das zeitgenössische Theater durch eine ungewohnte Vielzahl von Arbeitsweisen und Spielstilen auszeichnet. Nicht-professionelle Darsteller mischen das Terrain des Stadttheaters auf, während gleichzeitig das klassische Schauspielen eine Renaissance erlebt, wobei der Grenzübergang zwischen Theater, Performance, Tanz, bildender Kunst und der Arbeit mit neuen Medien beinahe alltäglich wird. Die Rede vom konventionellen Theater wird problematisch, wenn fragwürdig ist, was die derzeit vorherrschende Übereinkunft überhaupt sein könnte. Allein das Beispiel Berlin zeigt, dass innerhalb des Zirkelschlags vom Deutschen Theater über die Schaubühne am Lehninger Platz, dem Theater Hebbel am Ufer und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz sehr unterschiedliche Arbeitsweisen und Darstellungspraktiken erprobt werden, die je eigene Stile hervorbringen vermögen. Angesichts dieser Vielfalt ist eine Bestandsaufnahme des Schauspiels heute vorzunehmen, bei der insbesondere danach gefragt wird, welchen produktiven Anteil Schauspielerinnen und Schauspieler an diesen Innovationen haben.

Dabei geht es auch immer um die Frage, wie die analytische Auseinandersetzung mit Theater überhaupt aufzuzäumen ist. Vom Kopf her dürften viele Zuschauer, Theatermacher, Kritiker und Wissenschaftler selbstverständlich antworten. Das heißt aber, dass Konzeptionen, Interpretationen, Aussageabsichten, Ideen und Einfälle ins Zentrum rücken. Dabei dürfte der Diskurs um das Regietheater dieser Herangehensweise Vorschub geleistet haben. Aus einer solchen Perspektive müssen Schauspielerinnen und Schauspieler beinahe notwendig als sinnliche Zugabe des Konzepts oder als Körpervehikel zum Transport dramaturgischer Botschaften erscheinen. Die performative Wende in den Künsten und den Kulturwissenschaften macht eine andere Herangehensweise denkbar. Nunmehr rücken Handlungen und Praktiken, mithin die Materialität und Körperlichkeit der Darsteller selbst in den Blick. Dem konkreten Handeln, der Dynamisierung von Probenabläufen und der Prozesshaftigkeit von Aufführungen wird Aufmerksamkeit geschenkt und damit auch die Frage nach der Verantwortung des Darstellers für das eigene Tun relevant. In diesem Sinne geht es nicht nur um ein neues Theater, sondern auch um einen neuen – anderen – Blick auf scheinbar vertraute Phänomene.

Das vorliegende Buch geht dieser neuen Betrachtungsweise in drei Teilen nach. Unter der Überschrift *Einbildung* wird nach der besonderen Erfahrung gefragt, die Zuschauer mit Schauspielerinnen und Schauspielern im Theater machen können. Die Thematisierung des Wechselspiels von Bühne und Publikum führt dann zur Erörterung konkreter Arbeits- und Spielweisen. Dabei steht die *Selbst-Bildung* des Menschen auf der Bühne im Mittelpunkt. Angesichts dieses Befundes wird schließlich nach den Konsequenzen und Perspektiven für den Beruf des Schauspielers und seiner *Ausbildung* gefragt.

EINBILDUNG

Was bilden wir uns eigentlich ein, wenn Menschen vor uns auf der Bühne agieren? Schauspielerinnen und Schauspieler vermögen uns in den Bann zu schlagen. Als Zuschauer sind wir von den Menschen auf der Bühne angezogen oder abgestoßen. Wir bewundern die Akteure, die uns überraschen und enttäuschen können. Manche Darsteller lassen uns kalt, andere lassen uns keine Ruhe. Ihre Körper und Stimmen regen uns auf, sie verführen oder ekeln uns. Wir werden beschämt oder lassen uns verführen. Wir erkennen uns in ihnen wieder und schrecken doch entsetzt zurück. In unserer Rolle als Zuschauer spielen Selbst- und Fremderfahrung eigentümlich ineinander. Zu bestimmten Schauspielerinnen und Schauspielern mag so über Jahre hinweg eine ganz eigene persönliche Beziehung entstehen, die nichts mit der Privatheit von Personen zu tun haben muss. Häufig haben wir noch nie ein Wort mit ihnen gewechselt und doch meinen wir sie zu kennen. Wir wissen um ihre Tricks, freuen uns auf ihre neuen Rollen und sehen sie mit uns älter werden. Es geht um eine gemeinsame Geschichte, für die es außerhalb des Theaters weder Ort noch Zeit gibt. Erst die Distanz der Zuschauer stiftet so die Nähe zu den Spielenden auf der Bühne. Es kann sich um Verehrung, um stilles Bewundern, um eine Hass-Liebe oder offene Abscheu handeln.

Diese zwischenmenschliche Relation ist konstitutiver Teil ästhetischer Erfahrung im Theater. Solchen Einbildungen, die bei Stückinterpretationen oder dramaturgischen Analysen meistens verschwiegen werden, wird anhand ausgewählter Beispiele nachgegangen. Unterschiedliche Zuschauerinnen und Zuschauer berichten über ihre Geschichte mit einem bestimmten Schauspieler oder einer bestimmten Schauspielerin. Ausdrücklich wird dabei das Wagnis eingegangen, die eigene Erfahrung jenseits akademischer Textformen und Argumentationsweisen zu thematisieren. Es geht darum, nach Worten zu ringen, zu staunen, zu stottern, zu (ver-)zweifeln und die Lücken zuzulassen, in denen sich die Faszination für

Schauspielerinnen und Schauspieler einnisten mag. Jens Roselt kommt so einem Tick von Horst Lebinsky auf die Schliche. Benjamin Wihstutz verfolgt Ulrich Matthes bei einem Gang über die Bühne. Christine Wahl hört Samuel Finzi und Wolfram Koch beim Schweigen zu. Hajo Kurzenberger muss sich zwischen dem Volksmusikstar Hansi Hinterseer und dem Burgschauspieler Joachim Meyerhoff entscheiden. Und Adam Czirak erlebt angesichts von Maren Eggert ein Paradox der Einfühlung.

Nachdem sich Zuschauer so über Schauspieler geäußert haben, wird der Spieß umgedreht und Schauspieler geben über Zuschauer Auskunft. In einem Gespräch berichten die Schauspielerin Petra Hartung, die Schauspieler Lars Eidinger und Ulrich Matthes sowie die Aktionskünstlerin Anne Tismer über ihre Arbeit und ihre Erfahrungen mit dem Publikum.

SELBST-BILDUNG

Bei aller Begeisterung für Schauspieler und erst recht bei aller Ablehnung ihnen gegenüber vergisst man häufig, dass das, was auf der Bühne präsentiert wird, Arbeit ist. Jede Aufführung kann als Ergebnis vorausgegangener Arbeit betrachtet werden. Bevor wir etwas auf der Bühne sehen, verbringen die Schauspieler Zeit damit, ihre Texte einzuüben, Bewegungsabläufe, Handlungssequenzen, Dialoge, Gesänge und Tanzeinlagen zu erlernen. Das Spiel fordert, dass sie sich mit ihren Mitspielern vertraut machen, den Raum kennen lernen, den gesamten Verlauf der Aufführung memorieren, damit sie rechtzeitig an Ort und Stelle sind und ihren Einsatz nicht verpassen. Wir als Zuschauer erwarten, dass sie jeden Abend in guter Verfassung sind und ihre persönlichen Belange und Befindlichkeiten für die Dauer der Aufführung vergessen.

Schauspielerische Arbeit ist ein Vorgang besonderer Art. Sie bringt nichts hervor, was von der Person des Schauspielers oder der Schauspielerin abzulösen ist, sie ist immer untrennbar mit dieser verbunden. So gesehen handelt es sich um einen kontinuierlichen Selbstbildungsprozess, um einen Vorgang der permanenten Selbst- und Neuerschaffung sowie um eine fortgesetzte Transformation. Schauspieler nutzen ihren Körper, ihre persönlichen Erinnerungen, Gefühle und Erfahrungen, um Fiktionen und Phantasmen einen Körper und eine Stimme zu geben. Darüber hinaus stellen sie sich immer wieder den Projektionen von Regisseuren und Zuschauern gleichermaßen zur Verfügung.

Aus historischer Perspektive war die Arbeit des Schauspielers an sich selbst stets ein Projekt im Prozess der Zivilisation und somit verbunden mit der Frage danach, was uns Menschen ausmacht.

Jede Zeit hat – bezogen auf den Schauspieler – diese Frage anders beantwortet. Dem 17. Jahrhundert war er eine proteische Gestalt, die mit dem Darstellen der Leidenschaften stets auch ihre eigene Identität aufs Spiel setzte, das 18. Jahrhundert sah im Spielen die Mechanik und entwickelte schon ein erstes Gespür für den Wert des Trainings. Im 19. Jahrhundert zeigten Schauspieler ihren bürgerlichen Zuschauern, wie man sich als »wahre« Charaktere aufführte. Zum Ende des 20. Jahrhunderts sehen wir uns konfrontiert mit einer nahezu unüberschaubaren Anzahl von Körpertechniken, die – aus den Kulturen, in denen sie entwickelt und über Jahre hinweg gepflegt wurden, abgelöst – den heutigen Darstellern zur Verfügung stehen.

Im zweiten Teil des Buches wird die Arbeit von Schauspielern als Prozess der Selbst-Bildung thematisiert. Christel Weiler beobachtet den Schauspieler David Barlow beim Bestellen eines Kartoffelackers und fragt sich dabei, wer hier eigentlich schuftet: Der Schauspieler? Oder eine Figur? Aus der Perspektive des Performatheaters betrachten die folgenden zwei Aufsätze schauspielerisches Handeln, mit dem die Souveränität der Darsteller auf dem Spiel steht. Annemarie Matzke untersucht Formen inszenierter Co-Abhängigkeit im Theater und schlägt dabei einen Bogen von Elisabeth Bergner bis zu neueren Performances. Miriam Dreyse lässt den Schauspieler eine Frage formulieren, die als Stoßseufzer wohl auf allen Probebühnen gegenwärtig ist: »Was tue ich hier eigentlich?«. Diese Frage könnte auch in einer der Theaterarbeiten von René Pollesch gestellt werden. Bei Pollesch dürften die Schauspielerinnen sie allerdings nicht seufzen, sondern aus vollem Halse bis zur Heiserkeit schreien. Der Name des Autors und Regisseurs steht inzwischen auch für einen bestimmten Schauspielstil, den die zwei nächsten Aufsätze untersuchen. Bettina Brandl-Risi erkennt in den Auftritten von Pollesch-Schauspielerinnen wie Sophie Rois und Christine Groß eine neue Form von Virtuosität. Patrick Primavesi beschreibt diese Spielweise als komische Infragestellung jener Präsenz, die zu erlangen vornehmste Pflicht des klassischen Schauspielens war. Über die konkrete Probenarbeit mit Pollesch gibt die Schauspielerin Claudia Splitt anschließend in einem Gespräch Auskunft. Von einer eigenen Art des Rollenspiels ist dann in dem Beitrag von Ulf Otto die Rede, der die Praxis des Reenactments als zeitgenössisches Darstellungsverfahren untersucht, das bei kulturellen Aufführungen und in unterschiedlichen Medien zum Einsatz kommt. Das Spannungsverhältnis zwischen der Selbst-Bildung als ästhetischer Praxis und den gesellschaftlichen Zwängen und Disziplinierungen, unter denen diese Praxis stattfindet, wird von Matthias Warstat entfaltet.

Im Lichte der Aufsätze zur Selbst-Bildung werden die paradigmatischen Verschiebungen des Schauspielens heute kenntlich. Damit erfährt das Berufsbild des Schauspielers gegenwärtig eine radikale Veränderung, die auch eine Herausforderung für die Ausbildung neuer Schauspieler ist. Wenn Bernd Stegemann in seinem Beitrag das professionelle Schauspiel als Beruf beschreibt, theoretisch begründet und historisch herleitet, bildet dies den Übergang zum dritten Teil des Buches, in dem es um die *Ausbildung* geht.

AUSBILDUNG

Angesichts der Vielfalt des Schauspielens heute stellt sich die Frage nach dem spezifischen Können, das die Menschen auf der Bühne auszeichnet. Hieraus erwachsen zentrale Forderungen für die institutionalisierte Ausbildung von Schauspielerinnen und Schauspielern. Nicht nur die vermehrte Präsenz von Laien und deren Wertschätzung auf den Bühnen macht die Revision tradiertter Ausbildungskonzepte notwendig. Die auf den Schauspielschulen erlernbaren Fähigkeiten und Fertigkeiten bilden einerseits die Voraussetzung für die vielfältigen Möglichkeiten einer Rollengestaltung, andererseits präformieren sie auch die Erscheinung des Menschen auf dem Theater. Vor allem die performativen Ästhetiken des Theaters der letzten Jahre fordern jedoch von den Akteuren neue Qualitäten. Worauf müssen und sollen sich also künftige Schauspieler konzentrieren? Welche Fähigkeiten werden ihnen abverlangt? Wie reagieren die bestehenden Ausbildungseinrichtungen auf die Ästhetiken des Performativen? Auf welche Vorbehalte treffen Ausbildungsprogramme bei den Schülerinnen und Schülern und wie kann man produktiv mit ihrer Widerständigkeit umgehen? In einem Gespräch mit den Experten für neue Curricula an Schauspielschulen Hans Ulrich Becker (Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Frankfurt/Main), Bernd Stegemann (Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«, Berlin) und Imanuel Schipper (Zürcher Hochschule der Künste) werden die Perspektiven und Risiken für die Zukunft erörtert.

Am Ende des Buches steht damit die Frage, ob und wie das Schauspiel heute zum Wegweiser für das Theater und die Schauspielschule von morgen werden kann. Eine kontroverse Debatte ist eröffnet, zu der das Buch *Schauspielen heute* einen Beitrag leisten möchte.

Die Konzeption dieses Band geht auf die gleichnamige Tagung zurück, die der Sonderforschungsbereich »Kulturen des Performativen« an der Freien Universität Berlin in Kooperation mit dem Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim 2008 veranstaltet hat. Die gewissenhafte Einrichtung des Manuskripts hat Stephanie Schulze bestellt. Allen, die dieses Projekt ermöglicht und an ihm teilgenommen haben, gilt unser Dank.

Berlin und Hildesheim, im Herbst 2010

Jens Roselt und Christel Weiler

ANMERKUNGEN

- 1 Wilhelm Hebenstreit: Das Schauspielwesen, Wien: Beck 1843, S. 1.
- 2 Ebd., S. 36.