



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Gedanke im Sprechtheater
Über das Denken auf der Bühne und die Gedanken eines Stückes

verfasst von

Uwe Reichwaldt

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

INHALTE

1. Schauspiel.....	1
1.1. Denken oder nicht denken?	1
1.2 Ein mentaler Prozess	3
1.3 Begründung der Themenwahl	5
1.4. Bühnenhandlungen	6
1.5 Wie ist das Handlungsziel zu denken?.....	9
1.6. Der <i>take</i> als gedankliche Einheit.....	13
1.7. Die Frage der Mimesis.....	15
1.8 Was ist mit den Gefühlen?	20
1.9 Die Arbeit mit dem Text	25
1.10 Subtext	29
1.11 Unmittelbarkeit im Sprechen und Schweigen	33
2. Theaterstücke	38
2.1 Wer oder was spricht in ihnen?.....	38
2.2 Theaterstücke als Repliken.....	40
2.3 Stückexegese	46
3. Conclusio.....	60
Literaturverzeichnis.....	62

Anmerkung: In der vorliegenden Abhandlung wird das generische Maskulinum verwendet. Der Grund hierfür liegt nicht in der Ausschließung aller nichtmännlichen Geschlechter von der Bühnenkunst und der Theatertheorie, sondern der Wunsch nach einer flüssigen Sprache, in der sich die männliche Form aufgrund ihres neutralen Gebrauchs „entmaskulinisiert“. Die hier verwendeten Originalzitate wurden teilweise nach Regeln der alten, deutschen Rechtschreibung verfasst bzw. übersetzt, jedoch im Rahmen dieser Arbeit in die neue Rechtschreibung übertragen.

1. SCHAUSPIEL

1.1. DENKEN ODER NICHT DENKEN?

Die These der vorliegenden Arbeit für das Theater lautet: Es ist einem Menschen anzusehen, ob er denkt oder nicht denkt. Dies lässt sich beispielsweise bei der Schauspielerin Greta Garbo aufzeigen, der man laut des US-amerikanischen Filmregisseurs Clarence Brown während einer Filmszene gar ansehen konnte, welche Art von Gedanken ihr durch den Kopf gehen mochten.

„Man konnte Gedanken in ihrem Blick sehen. Wenn sie die eine Person eifersüchtig, die andere verliebt anschauen sollte, so brauchte sie nicht ihren Ausdruck zu verändern. Man konnte es in ihren Augen ablesen, wenn sie von einem zum anderen blickte.“¹

Ein Beleg der Sichtbarkeit von Gedankenlosigkeit findet sich hingegen in einer Regieanweisung des Dramas „Der jüngste Tag“ von Ödön von Horváth:

„FERDINAND (*hastig zum WALDARBEITER, der seit einiger Zeit bereits apathisch ein großes Stück Brot verzehrt und an nichts denkt*). Ist der Zug schon fort?!“²

Es ist davon auszugehen, dass Horváth mit den Möglichkeiten des Theaterschauspiels vertraut gewesen ist, seine Regieanweisung des an nichts Denkens in ihrer Umsetzung einen rezipierbaren Beitrag zur Bühnenhandlung liefert (Menschen, die nicht denken, gleichen Schlafwandlern, so Hannah Arendt)³ und darüber hinaus für das Stück von inhaltlicher Relevanz ist. Selbst in der Regungslosigkeit oder Inaktivität zeichnet sich die An- oder Abwesenheit von Gedanken ab – wie es im Zitat oben heißt, ist es Greta Garbos ausdrucksgleichem Gesicht anzusehen, ob sie verliebt oder eifersüchtig ist, und das, weil sie offenkundig einen Gedanken in sich trägt.⁴ Ein ähnlicher Fall liegt bei dem von Stanislawski beschriebenen Schauspiellehrer „Torzow“ vor, betrachtet man dessen Sitzen auf der Bühne.

„Statt einer Antwort stand Torzow auf und ging rasch auf die Bühne. Dort ließ er sich schwer in den Sessel fallen, als wäre er zu Hause. Er tat gar nichts, er bemühte sich nicht einmal, etwas zu tun, aber sein einfaches Sitzen zog unsere Aufmerksamkeit an. Wir wollten genau hinsehen und begreifen, was in ihm vorging: Er

¹ Zitiert nach Clarence Brown, in: Georg Seeßlen, *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*, Marburg: Schüren 1996, S. 42f.

² Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag. Schauspiel in sieben Bildern*, hg. von Nicole Streitler, Stuttgart: Reclam 2009, Hervorhebg. im Orig., S. 16.

³ Vgl. Hannah Arendt, *Vom Leben des Geistes. Das Denken, das Wollen*, München: Piper 2014, S. 190.

⁴ Vgl. Kap. 1.8

1.1. Denken oder nicht denken?

lächelte, wir lächelten mit; er wurde nachdenklich, und wir versuchten zu ergründen, worüber er wohl nachdenken mochte [...]”⁵

Sowohl Greta Garbo, als auch Torzow entsprechen einem Schauspielertypus, den Marcel Reich-Ranicki folgendermaßen beschrieb:

„[...] [E]s [gibt] zwei Arten von Schauspielern. Die einen kommen auf die Bühne, müssen agieren, müssen irgendwas reden, was tun und dann kommt ‘ne Figur zustande. Dann gibt’s Schauspieler die kommen nur auf die Bühne, tun gar nichts, gucken vor sich hin und man weiß schon, das sind Melancholiker. Die Figur ist schon da. [...]”⁶

Die Erklärung, warum wir trotz körperlicher Inaktivität einen intakten semiotischen Körper (etwa zur Verkörperung einer melancholischen Figur) besitzen, lautet: Jeder psychische Inhalt kann sich in die feinsten Regungen unseres Körpers – solange dieser atmet, blinzelt, Balance hält, am Leben ist (ein Mensch kann schließlich „nicht nichts tun”⁷) – einschreiben. Der Körper ist gezwungen, ohne unser intentionales Zutun, vor allem, wenn er unter Beobachtung steht, Signale auszusenden. Dies können laut Augustinus von Hippo Signale einer psychischen Verfasstheit oder laut Sigmund Freud Signale des Unbewussten sein.

„Und die Miene eines erzürnten oder traurigen Menschen verweist auf seine psychische Verfassung, auch ohne den Willen dessen, der entweder zornig oder traurig ist; so werden auch andere Gemütsbewegungen durch das Mienenspiel angezeigt und preisgegeben, selbst wenn wir ihre Preisgabe nicht willentlich anstreben.“⁸

„Als ich mir die Aufgabe stellte, das, was die Menschen verstecken, nicht durch den Zwang der Hypnose, sondern aus dem, was sie sagen und zeigen, ans Licht zu bringen, hielt ich die Aufgabe für schwerer, als sie wirklich ist. Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, überzeugt sich, dass die Sterblichen kein Geheimnis verbergen können. Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen; aus allen Poren dringt ihm der Verrat.“⁹

Anhand Greta Garbos nahezu Mimik-freiem Blick oder Torzows Sitzen auf der Bühne sehen wir, dass dies aber genauso gut Gedanken sein können (oder im Falle von Torzow ein Nachdenken), die sich auf filigrane Weise selbstständig veräußern, ohne explizit demonstriert werden zu müssen. Dass einem Menschen anzusehen ist, ob er denkt oder nicht denkt, mag

⁵ Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. III. Handlung. »Wenn«. Vorgeschlagene Situationen”, in: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, hg. von Jens Roselt, Berlin: Alexander 2005, S. 238.

⁶ Zitiert nach Marcel Reich-Ranicki, Auftritt in der *Harald-Schmidt-Show* (Sat.1) am 6.2.1996; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=86rD3TrJCyE, Zugriff: 5.1.2015.

⁷ Declan Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel. Ängste und Blockaden überwinden*, übers. von Sabine Herken, Berlin: Alexander ²2010, S. 253.

⁸ Aurelius Augustinus, *Die christliche Bildung*, hg. und übers. von Karla Pollmann, Stuttgart: Reclam 2002, S. 46f.

⁹ Sigmund Freud, *Bruchstück einer Hysterie-Analyse. Krankengeschichte der >Dora<*, hg. von o.N., Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 77.

ein Grund sein, warum der Schweizer Regisseur Luc Bondy es missbilligt, wenn Schauspieler *spielen*, dass sie denken.

„Luc Bondy ist ein hingebender Beobachter kürzester, vergänglichster Zeichen. Sein Verfügen über Bühnenwirkungen, sein Theaterinstinkt sind außergewöhnlich – und doch ist er ein Antitheatraliker. Will sagen: Ihn graust es vor der üblichen Zeichensprache des Theaters. Er findet es unerträglich, wenn ein Schauspieler, dessen Figur denkt, sich darum einen gedankenvollen Ausdruck aufsetzt, sich gar in die Pose von Rodins »Denker« wirft.“¹⁰

Ein theaterpraktischer *Aspekt* sei hierbei jedoch berücksichtigt: Ab einer gewissen räumlichen Distanz zwischen Akteur und Publikum sind diese kleinsten Regungen (die sich insbesondere in der Augenpartie abspielen) aufgrund der Sichtverhältnisse nicht mehr rezipierbar.

„Ich konnte eine Szene mit Garbo aufnehmen - recht gut. Ich nahm die Szene noch einmal auf, drei- bis viermal. Es war immer ziemlich gut, aber ganz war ich nie zufrieden. Aber als ich dieselbe Szene auf der Leinwand sah, da war dieses Etwas, das bei der Aufnahme selbst gar nicht zu bemerken war. Es lag etwas in ihren Augen, das man nicht sehen konnte, bevor man eine Nahaufnahme von ihr mit der Kamera hatte.“¹¹

„[...] [N]ormalerweise sieht man die Augen am Theater natürlich nicht, in der zweiten Reihe schon [nicht mehr]. Der Gerd Voss, der tollste Schauspieler den wir haben, hat einmal gesagt, wir müssten eigentlich den Leuten das Geld zurückgeben, die die Augen der Schauspieler nicht sehen [...]“¹²

Ganze Bewegungsabläufe, die vollzogen werden, *während jemand sich etwas dabei denkt*, sind es dafür allemal.

1.2 EIN MENTALER PROZESS

Die Bezeichnung „mentaler Prozess“ wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch häufiger verwendet. Daher eine kurze Erläuterung: Einen mentalen Prozess zu vollziehen bedeutet, dass man eine Bewegung ausführt (beispielsweise spricht), während man etwas denkt. Der Gedanke kann hierbei auch ein Impulsgeber für eine Bewegung sein, d.h. er findet nicht zeitgleich mit ihr, sondern zeitversetzt vor ihr statt (während der Ausübung der Bewegung „halt“ der Gedanke im Kopf lediglich nach). Es ist davon auszugehen, dass das Handeln in beiden Fällen vom jeweiligen Gedanken gefärbt sein wird. Jemand, der eine solche Handlung betrachtet, kann den mit ihr zusammenhängenden Gedanken vielleicht nicht lesen

¹⁰ Luc Bondy, *Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu*, übers. von Andres Müry, Wien: Residenz Verlag 1997, S. 13.

¹¹ Zitiert nach Clarence Brown, in: Georg Seeßlen, *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*, S. 42.

¹² Zitiert nach Paulus Manker, Auftritt im *Extrazimmer* (Orf 2) am 27.6.2007; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=Y8_ibB1y0Pg, Zugriff: 1.5.2015.

1.2 Ein mentaler Prozess

(möglicherweise erschließt er sich ihn auf Grundlage von Kontext und Empathie), aber er merkt, dass der Geist des Handelnden aktiv ist und dies auf eine ganz bestimmte Art und Weise. Das liegt daran – und daher ist von einer Prozesshaftigkeit zu sprechen – dass sich der Gedanke in einen körperlichen Ausdruck entlädt. Ein Schauspieler könnte diesen nach allen Regeln der Kunst vergrößern, stilisieren, karikieren, etc. Und damit sind wir auch schon bei den darstellenden Künsten: Im Schauspiel führt ein mentaler Prozess zu einer wie auch immer gearteten Bühnenwirksamkeit. Da unsere Gedanken steuerbar sind (was nicht heißt, dass wir sie jederzeit auch steuern), liegt es nahe, mit ihnen das eigene Schauspiel auf der Bühne aktiv zu gestalten. Dies wurde jedenfalls von einigen Schauspieltheoretikern wie Konstantin S. Stanislawski (Stichwort „vorgeschlagene Situationen“) gefordert. Oder, um es mit Leo Tolstoi zu sagen:

„Der Gedanke ist alles. Der Gedanke ist der Anfang von allem. Und Gedanken lassen sich lenken. Daher das Wichtigste: die Arbeit an den Gedanken.“¹³

Doch nicht nur im menschlichen Handeln, sondern auch in Gegenständen, die von Menschen geschaffen werden, können sich Gedanken materialisieren und exegetisch erschlossen werden.

„Aus Steinen, Marmor, musikalisch geformten Tönen, aus Gebärden, Worten und Schrift, aus Handlungen, wirtschaftlichen Ordnungen und Verfassungen spricht derselbe menschliche Geist zu uns [...]“¹⁴

Somit kann ein Gedanke aus jeder Abteilung des Theaterbetriebes seinen Weg auf die Bühne finden: der Stückgedanke, das Regiekonzept, die inhaltliche Motivation von Lichtstimmungen, Einspielungen, Bühnenbildern, Kostümen und Ausstattungsstücken („Ein gut platziertes Requisit spricht manchmal Bände“¹⁵) – sie alle sind mentale Prozesse, die sich bei dem vielseitigen Medium des Theaters in allen erdenklichen Erscheinungen abzeichnen und denen die Theaterwissenschaft und die Theaterkritik als Hermeneuten auf der Spur sind. Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, welche Rolle Gedanken in einem mimetischen Sprechtheater spielen, in welchem Theaterstücke zur Aufführung gelangen. Im ersten Teil der Arbeit (dem Vorliegenden) werden die Gedanken von Sprechtheaterschauspielern auf der

¹³ Zitiert nach Leo Nikolajewitsch Tolstoi, *Tagebücher 1910*; Online-Zugriff unter: www.zitate-welt.de/zitate/autor.php?autor=Leo%20Tolstoi, Zugriff: 5.1.2015.

¹⁴ Wilhelm Dilthey, „Die Entstehung der Hermeneutik“, in: *Gesammelte Schriften. Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Hälfte 1. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, hg. von Karlfried Gründer, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht ⁸1990, S. 318f.

¹⁵ Alan Ayckbourn, *Theaterhandwerk. 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und Inszenieren*, übers. von Gustav W. Grumbach, Berlin: Alexander ²2007, S. 85.

Bühne hinsichtlich ihrer mimetischen Bühnenwirksamkeit untersucht. Der zweite Teil beschäftigt sich hingegen mit der Frage, wie ein größtenteils aus Dialogen bestehendes Theaterstück einen Stückgedanken zum Ausdruck bringen kann und welche hermeneutischen Werkzeuge dazu verhelfen, diesen ausfindig zu machen. Die zentrale Frage lautet: Was verbindet beide miteinander?

1.3 BEGRÜNDUNG DER THEMENWAHL

Die Behandlung dieses Themas ist nicht nur praxisrelevant, sondern auch für eine geisteswissenschaftliche Arbeit naheliegend: Schließlich hat sich die Geisteswissenschaft mit ihrer hermeneutischen Grundlegung im 18. Jhd.¹⁶ zum Ziel gesetzt, den menschlichen Geist in all seinen Verkörperungen zu suchen. Hierzu ein Zitat von dem Wissenschaftstheoretiker Wilhelm Dilthey:

„Die Geisteswissenschaften dagegen ordnen ein, indem sie zu allererst und hauptsächlich die sich unermesslich ausbreitende geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit, wie sie nur in ihrem äußeren Erscheinen oder in Wirkungen oder als bloßes Produkt, als objektiver Niederschlag von Leben uns gegeben ist, zurückübersetzen in die geistige Lebendigkeit, aus der sie hervorgegangen ist. [...] Wohl haben die Geisteswissenschaften vor allem Naturerkennen voraus, dass ihr Gegenstand nicht in den Sinnen gegebene Erscheinung, bloßer Reflex eines Wirklichen in einem Bewusstsein, sondern unmittelbare innere Wirklichkeit selber ist, und zwar diese als ein von innen erlebter Zusammenhang.“¹⁷

Für ihre umfangreiche Suche nimmt die Geisteswissenschaft an, dass der Mensch „in jeder Äußerung innere Vorgänge spiegelt.“¹⁸ Eine menschliche Äußerung hat demzufolge nicht nur innere Vorgänge zur Ursache, sondern wird auch durch diese erkennbar ausgestaltet („gespiegelt“). Ein Lächeln ist eben nicht nur ein Lächeln, sondern ein präziser Ausdruck eines ganz bestimmten und nicht austauschbaren inneren Vorgangs. Sobald sich dieser innere Vorgang in einen anderen wandelt, verschwindet das Lächeln oder wird zu einem Lächeln anderer Art. Das gleiche Prinzip gilt für eine Bühnenhandlung und einen Gedanken (zweifelsohne ein innerer Vorgang), der ihr zugrunde liegt: Formal gesehen mögen zwei Bühnenhandlungen identisch sein (z.B. tauchen sie beide als Dolchstoß in einer

¹⁶ Jean Grodin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001, S. 115-132.

¹⁷ Wilhelm Dilthey, „Die Entstehung der Hermeneutik“, 317f.

¹⁸ Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. von Rudolf Hübner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977; Online-Zugriff unter: www.schmidt.hist.unibe.ch/semester/ws0102/Geschichtstheorie/Sozialgeschichte/Droysen.htm, Zugriff: 5.1.2015.

1.4. Bühnenhandlungen

Regieanweisung auf), doch wenn sie im Geiste unterschiedlicher Gedanken ausgeführt werden, erscheinen sie als unterscheidbar. Doch was genau ist es, das unsere Gedanken in unserem Tun bewirken? Ein Ansatz des britischen Regisseurs Declan Donnellans besagt, dass ein Gedanke immer eine Zäsur darstellt, da er einen anderen Gedanken unterbricht.

„Denken hat für den Schauspieler [...] die Eigenschaft der Unterbrechung. [...] Jeder Gedanke verdrängt einen alten Gedanken. Jeder neue Gedanke zwingt uns, einen alten Gedanken zu verwerfen, der im Gegenzug aus dem Mittelpunkt unseres Interesses verdrängt wird durch einen noch »besseren« Gedanken. Gedanken sind ehrgeizig und scheuen nicht davor zurück, ihre Ellbogen zu benutzen, um sich gegenseitig aus dem Weg zu räumen [...]. Jeder Gedanke glaubt, er sei »besser« als sein Vorgänger. [...] Wenn ich denke, verwerfe ich einen Gedanken für einen anderen [...]“¹⁹

Lassen wir diese These Donnellans gelten, so kann man daraus schließen, dass sich diese Unterbrechungen auch auf körperlicher Ebene wiederfinden: Beispielsweise haben wir einen Gedanken und verändern mit diesem Gedanken unsere Sitzhaltung oder bekommen eine Idee und verlassen den Raum. Wenn wir Menschen – in welcher Situation auch immer – beobachten, sehen wir sie denken, da wir sehen, wie sie eine Bewegung, Position oder Körperhaltung mit einer anderen ersetzen (oder eine Bewegung zum Stillstand bringen). Das Denken verleiht unseren Bewegungsabläufen einen Rhythmus, eine Struktur von Unterbrechungen, was sich mit einem Zitat von Friedrich Nietzsche illustrieren lässt:

„Geist ist das Leben, das selber ins Leben schneidet [...]“²⁰

1.4. BÜHNENHANDLUNGEN

Damit sich in schauspielerischen Bewegungen auf einer Bühne eine Bühnenhandlung abzeichnet, ist ein mentaler Prozess seitens des Schauspielers erforderlich. Eine Handlung, so lehrt uns Torzow-Stanislawski, ist immer zweckmäßig:

„Alles, was auf der Bühne vor sich geht, muss zu irgend etwas gut sein. [...] Wahrhaftiges Handeln ist [...] immer begründet und zweckmäßig.“²¹

Doch wodurch werden unsere Bewegungen zweckmäßig? Die Antwort lautet, mithilfe eines mentalen Prozesses: Indem wir die Bewegungen zu einem bestimmten Zweck ausführen respektive etwas mit ihnen bezwecken möchten.

¹⁹ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 228f., S. 235.

²⁰ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen*, Hamburg: Nikol ³2013, S. 100.

²¹ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 238, S. 242.

„Handlung, griechisch *praxis*, lateinisch *actio*, beschreibt eine bewusste, planvolle Tätigkeit [...]. Sie [die Handlungen] schaffen ein Beziehungsnetz, indem Verhalten sich durch subjektive Intentionen auf Zwecke ausrichtet. Sobald Absichten verwirklicht werden, kann über die Funktionen von Handlungen gesprochen werden.“²²

Das, was bezweckt werden soll, ist eine Änderung in der Welt, die Herbeiführung eines nicht manifesten Zustandes, den wir mit einer Wunschvorstellung antizipieren.²³ Mit anderen Worten: Wir haben einen Zielzustand im Sinn, eine *causa finalis*²⁴, die als Zweckursache fungiert, d.h. unserer Handlung Zweckhaftigkeit verleiht. Der Filmregisseur David Mamet schreibt, dass jede Handlung einen Versuch darstellt, ein bestimmtes Ziel zu erreichen.²⁵ Alles menschliche Tun, solange von Handlung gesprochen werden kann, unterliegt folglich dem Prinzip von *trial&error*, sprich einer „Methode, den besten Weg zur Lösung eines Problems zu finden, indem man verschiedene Wege beschreitet und so nach und nach Fehler und Fehlerquellen ausschaltet.“²⁶ Eine Handlung ist ein Versuch – *trial* – um zu einem bestimmten Ergebnis zu gelangen. Selbst wenn uns das Ergebnis unserer Handlungen egal ist, wir ins „Blaue schießen“, zielen wir etwa auf das Ergebnis, ein zufälliges Ergebnis zu erhalten, um uns überraschen zu lassen.

„Aber Handeln ist nicht ausschließlich zweckrational. Zweckbezogenheit kann im kreativen Handeln durchaus mit einer offenen Suchbewegung (Improvisation, Brainstorming) gepaart sein.“²⁷

Wenn eine Handlung nicht zum erwünschten Ergebnis führt, so lagen wir mit ihr falsch – *error* – und versuchen es mit einer anderen Handlung (*trial*). Wenn Stanislawski schreibt, eine Handlung müsse produktiv sein²⁸, so ist sie nicht in dem Sinne produktiv, dass sie zwangsläufig Früchte trägt, sondern, dass sie als *trial* eine Möglichkeit durchspielt. Ein im Bereich des Theaters formulierter Ansatz lautet, dass der Mensch mit jeder seiner Handlungen durchgehend falsch liegt: Selbst wenn das von ihm beabsichtigte Ergebnis eintritt, so wird es nicht das sein, was er sich darunter vorgestellt hat und es wird immer etwas geben, das nicht zu seiner vollständigen Zufriedenheit genügt.

²² Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Wien: Böhlau 2005, Hervorheb. im Orig., S. 15f.

²³ Vgl. Joachim Pradel, *Gibt es einen Unterschied zwischen Ziel und Zweck?*, 2002/2005; Online-Zugriff unter: www.feedback-on-demand.de/downloads/txzielzweck.pdf, Zugriff: 5.1.2015.

²⁴ Vgl. Thomas Blume, „Causa Finalis“, *UTB-Online-Wörterbuch Philosophie*; Online-Zugriff unter: www.philosophie-woerterbuch.de, Zugriff: 5.1.2015.

²⁵ David Mamet, *Richtig und falsch. Kleines Ketzerbrevier samt Common sense für Schauspieler*, übers. von Bernd Samland, Berlin: Alexander 2008, S. 113.

²⁶ O.N., „Trial-and-Error-Methode, die“, *Duden*; Online-Zugriff unter: www.duden.de/rechtschreibung/Trial_and_Error_Methode, Zugriff: 5.1.2015.

²⁷ Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 16.

²⁸ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 242.

1.4. Bühnenhandlungen

„Alles, was wir tun, ist zum Scheitern verurteilt. Jede mögliche Reaktion, die ein Schauspieler spielen kann, scheitert. [...] Versuchen, den anderen zu verändern. Sehen, dass es nicht funktioniert hat. Etwas anderes ausprobieren. Diese drei Schritte liegen allem zugrunde, was ein Schauspieler sagt und tut. [...] Reine Zufriedenheit kann es nicht geben [...] Es ist uns kein bestimmter Zustand zugeeignet, es gibt für uns keinen erreichbaren Zustand von irgendetwas. [...] Das erhoffte Ergebnis ist nie ein Zustand ungetrübter beispielloser Zufriedenheit.“²⁹

Wenn dem so ist, so befinden wir uns an einer Schwelle zum Dramatischen (des Komischen oder Tragischen), die auch nicht-dramatische Theaterformen wie beispielsweise die Performancekünste übertreten können. Es sei dazu angeregt, den Weg einer Figur durch ein Stück, ebenso aber auch den Weg eines Performers durch eine Performance³⁰, unter dem Aspekt von *trial&error* zu betrachten und immer wieder zu fragen: Was wird versucht, woran scheitert es und was wird stattdessen versucht?

Sobald ein Schauspieler eine Bühnenhandlung zu einem Zweck ausführt „schaut man erstaunlicherweise mit größter Aufmerksamkeit hin und empfindet dabei sogar einige Befriedigung.“³¹

„Eine bestimmte Figur verfolgt in einer bestimmten Situation ein bestimmtes Ziel. Nur so kann eine fesselnde Theaterszene entstehen. Ein Mann mit Zahnschmerzen ergibt noch keine Theaterszene. Auch ein Choleriker oder jemand, der berühmt werden will, ist noch kein Theater. Umgekehrt ist auch eine Zahnarztpraxis voll wartender Patienten noch kein Theater. Genauso wenig wie ein Briefträger, die Aushändigung eines Kündigungsschreibens oder eine Prozession auf einem Friedhof. Wenn man aber jetzt den Mann mit Zahnschmerzen in die übervolle Zahnarztpraxis stellt und ihm das Ziel gibt, sofort drankommen zu wollen, kann sich sofort eine Theaterszene ergeben.“³²

„Solange der Held etwas will, will auch das Publikum etwas. Solange der Held hingehht und versucht, dieses Etwas zu erreichen, wird das Publikum sich fragen, ob es ihm gelingen wird oder nicht. In dem Moment, in dem der Held [...] aufhört, etwas *erhalten* zu wollen [...] werden die Zuschauer einschlafen.“³³

Woran mag das liegen? Die Antwort von David Mamet lautet, dass wir etwas sehen, das wir nur allzu gut aus unserem eigenen Leben kennen.

„Wir wissen alle, was es heißt, *wirklich* ein Ziel zu haben. Wir wollen ihn oder sie ins Bett kriegen, den Job kriegen, den Rasen nicht mähen müssen, das Auto der Eltern ausleihen. Wir wissen, was wir wollen, und

²⁹ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 248f.

³⁰ Nehmen wir die Performancegruppe „Forced Entertainment“ als Beispiel, die in Performances wie „Spectacular“ (2008) und „The thrill of it all“ (2010) das unaufhörliche Scheitern des Versuchs, ein Publikum zu unterhalten, inszenierte. Vgl. Tim Etchells, *Projects*; Online-Zugriff unter: www.forcedentertainment.com/projects/, Zugriff: 5.1. 2015.

³¹ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 238.

³² Michael Rossié, *Ruhe bitte! Wir proben! Kleines Handbuch für Regieassistenten*, Berlin: Alexander 2010, S. 27.

³³ David Mamet, *Filmregie. Die Kunst der Filmregie*, übers. von Petra Schreyer, Berlin: Alexander ⁴2006, S. 25

deshalb wissen wir auch, ob wir dem gewünschten Ziel näher kommen oder nicht, und dementsprechend ändern wir unsere Pläne. Genau das macht Menschen mit einem Ziel lebendig [...]”³⁴

Allein die Tatsache, dass der Schauspieler ein Ziel verfolgt – ungeachtet, um welches Ziel es sich handelt, das Ziel könnte sozusagen ein *MacGuffin* oder etwas Banales sein – reicht aus, um ein Publikum mit ihm mitfühlen zu lassen.

„In einem Melodram [...] ist ein MacGuffin *das Ding, dem der Held nachjagt*. Die Geheimdokumente ... das Große Siegel der Republik Dingsbums ... die Überbringung der Geheimbotschaft ... Wir, die Zuschauer, wissen nie ganz genau, was es ist. Man erfährt nie Genaueres als »Es sind die Geheimdokumente«. Warum auch? Wir setzen unbewusst solche Geheimdokumente an die Stelle, die für uns wichtig sind.”³⁵

Es spielt hierbei keine Rolle, ob eine Bühnenhandlung gegenüber einer Handlung außerhalb der Bühne *konsequenzvermindert*³⁶ ist oder nicht, ob sie *wirklich* eine Konsequenz hat oder ob diese Konsequenz nur abgebildet wird (beispielsweise, ob ein Bühnentod anstelle eines wirklichen Todes als Folge einer Handlung eintritt). Denn der mentale Prozess ist in beiden Fällen – im und außerhalb des Theaters, bei jeder Theaterform und solange eine Handlung eine Handlung ist – identisch. Eine Bühnenhandlung ist in diesem Sinne völlig *real*.

1.5 WIE IST DAS HANDLUNGSZIEL ZU DENKEN?

Wie dieser mentale Prozess konkret aussieht, versuchte Declan Donnellan in seinem Buch „Der Schauspieler und das Ziel“ auf den Grund zu gehen. Peter Brook lobte seine Lösung mit den Worten, dass sie für junge Schauspieler ein Bewusstsein für die menschlichen Vorgänge hinter ihrer Arbeit schaffe.³⁷ Wir wollen sie uns daher näher ansehen. Wie der Buchtitel bereits erahnen lässt, geht auch Donnellan von der Annahme aus, dass Handlung immer ein Ziel braucht, auf das sie gerichtet ist.³⁸ Allerdings verwendet ebd. für „Ziel“ weder den englischen Begriff „goal“ (Zielsetzung), noch „purpose“ (Absicht), sondern „target“ (Zielobjekt). Handlung richtet sich also nicht auf ein erwünschtes Handlungsergebnis, d.h. der mentale Prozess besteht nicht darin, die Veränderung der Wirklichkeit nach dem Bauplan einer eigenen Vorstellung zu intendieren.³⁹ Er richtet sich auf ein in der Außenwelt zu

³⁴ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 115.

³⁵ Mamet, *Filmregie*, Hervorhebg. im Orig., S. 49.

³⁶ Vgl. Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 41-45.

³⁷ Klappentext zu: Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*.

³⁸ Vgl. Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 31.

³⁹ Vgl. Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 84, S. 86.

1.5 Wie ist das Handlungsziel zu denken?

lokalisierendes Objekt, das unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht / unsere Augen stets nach sich suchen lässt.

„Dieses Ziel ist eine Art Objekt, direkt oder indirekt, eine konkrete Sache, die man sehen oder spüren kann [...] Was genau das Ziel ist, ändert sich von einem Moment zum nächsten. Es gibt da eine große Auswahl. [...] Das Ziel muss gesehen werden. »Einen Punkt fokussieren« hingegen impliziert, dass ich selbst entscheiden kann, ob ich den Punkt ins Auge fasse oder nicht. Das Ziel hat das Sagen. [...] Das Ziel existiert außerhalb und in messbarer Entfernung.“⁴⁰

Wenn wir einen Blick in den Bereich des Sports werfen, so werden die Unterschiede zwischen *goal* und *target* deutlicher. Hier markiert ein *goal* etwa den Raum hinter einer Ziellinie (ein gesetztes Ziel, das es zu erreichen gilt), wohingegen ein *target* eine Zielscheibe sein könnte. Einem *goal* muss der Sportler (etwa ein Läufer) keinerlei Beachtung schenken: Es reicht, wenn er seiner Laufbahn folgt, um ins Ziel zu gelangen. Das *target* fordert hingegen die volle Aufmerksamkeit eines Sportschützen dem Moment vor dem Betätigen seines Abzugs. Eine Zielscheibe stellt im Gegensatz zu dem Raum hinter einer Ziellinie ein Objekt dar, *an dem* der Sportler handelt. Sie ist ein Handlungsgegenstand. Wenn wir den Blick zurück zum Schauspiel werfen, so ist ein solcher für den Schauspieler zwingend erforderlich, denn dieser könne laut Donnellan keine Verben ohne ein Objekt spielen:

„[...] Regel Nummer eins besagt, dass es immer und ausnahmslos ein Ziel geben muss. »Ich warne Romeo.« »Ich täusche LadyCapulet.« »Ich ärgere die Amme.« »Ich öffne das Fenster.« »Ich trete auf den Balkon.« »Ich suche den Mond« »Ich denke an meine Familie«⁴¹ Man kann auch selbst das Ziel sein, wie bei: »Ich beruhige mich.« Der Schauspieler kann nichts ohne dieses Ziel tun. So kann er zum Beispiel nicht »Ich sterbe« spielen, weil es kein Ziel gibt. Spielen kann er hingegen: »Ich begrüße den Tod.« »Ich bekämpfe den Tod« »Ich verspote den Tod« [...] Vieles kann man nicht spielen. Der Schauspieler kann kein Verb ohne ein Objekt spielen. Ein anschauliches Beispiel ist das Verb »sein«. Ein Schauspieler kann nicht [...] »glücklich sein«, »traurig sein« oder »wütend sein« spielen. Ein Schauspieler kann nur Verben spielen, aber noch entscheidender ist: Diese Verben müssen mit einem Ziel verbunden sein.“⁴²

Bei dem *target* handelt es sich nun laut ebd. um ein Objekt, das sich gar als Handlungsgegenstand aufdrängt:

„Das Ziel [...] ist [...] immer in irgendeiner Weise aktiv. Und was auch immer das Ziel tut, muss verändert werden – von mir. Anstatt Orlando zu zeigen, was Liebe wirklich ist, sollte Rosalinde einen Orlando sehen, der die Liebe mit Gefühlsduselei verwechselt – also muss sie versuchen, dies zu ändern. Statt Desdemona töten zu wollen, sollte Othello eine Ehefrau sehen, die ihn vernichtet – und er muss versuchen, dies zu ändern. Anstatt Goneril zu trotzen, sollte Lear eine Tochter sehen, die ihn demütigt, eine Tochter, die er verändern muss. [...] Tatsächlich muss alles, was wir tun, eine Reaktion auf etwas sein, was vorher passiert

⁴⁰ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 32f., S. 42, S. 299.

⁴¹ Natürlich gebe es auch das Beispiel »Ich laufe ins Ziel«. Hier wird das *goal* aufgrund seiner sprichwörtlich greifbaren Nähe zum *target*.

⁴² Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, Hervorhebg. im Orig., S. 31f.

ist. [...] *Ich sehe das Ziel eine Handlung spielen, und als Reaktion versuche ich, die Aktion des Ziels zu ändern.*»⁴³

Es wird von unserem Geist registriert und im selben Moment mit dem Gedanken eines Zugzwangs in Verbindung gebracht:

„Und was sieht Julia? Einen Vater, den sie fürchten, eine Mutter, mit der sie sich auseinandersetzen muss, eine Zukunft, die abgewendet, und einen Romeo, der umworben, gezähmt, unterstützt, gewarnt, erschreckt, aufgemuntert, entdeckt, beruhigt, geöffnet, getadelt, beschützt, angespornt, verbessert, gemäßigt, erhitzt, abgekühlt, verführt, zurückgewiesen und geliebt werden möchte. [...]“⁴⁴

Ein alter Spruch im Theater besagt, dass ein Schauspieler nur eine Sache auf einmal spielen kann.⁴⁵ Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass ein Mensch nicht mehr als einen Gedanken in einem bestimmten Moment zu denken in der Lage ist. Was den gedachten Zugzwang anbelangt, so geht ebd. allerdings von zwei Gedanken aus, die gleichzeitig (vermutlich eher: oszillierend) gedacht werden und eine entsprechend „gespaltene Reaktion“⁴⁶ auslösen.

„Es wird [...] helfen, wie folgt beides zu denken: »*Ich versuche, Romeo zu belehren, und ich versuche, ihn nicht zu verwirren.*« »*Ich versuche, Romeo zu verführen, und ich versuche, ihn nicht abzuschrecken.*« »*Ich versuche, Romeo aufzuheitern, und ich versuche, ihn nicht zu ängstigen.*« [...]“⁴⁷

Diese „gespaltene Reaktion“ mag in ihrem Erscheinungsbild der schauspielerischen Anwendung einer Technik gleichen, die Bertolt Brecht als „Fixieren des Nicht-Sondern“ bezeichnete:

„Geht er [der epische Schauspieler, Anm. d. Verf.] auf die Bühne, so wird er bei allen wesentlichen Stellen zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar machen, was er nicht macht [...]. Er sagt zum Beispiel: ‘Das wirst du mir bezahlen’ und er sagt nicht: ‘Ich verzeihe dir das.’ Er hasst seine Kinder, und es steht nicht so, dass er sie liebt. Er geht nach links vorn und nicht nach rechts hinten. [...] Der technische Ausdruck für dieses Verfahren heißt: Fixieren des ‘Nicht-Sondern’.“⁴⁸

Das Ziel als *target* zeigt uns also ein Janusgesicht, da es immer gleichermaßen Gewinn verspricht und Verlust androht:

„Für dich, für mich, für die kleinste Amöbe und auch für Julia wird es immer etwas zu verlieren und etwas zu gewinnen geben. [...] Das Ziel spaltet sich immer in ein besseres und ein schlechteres Ergebnis auf. Romeo

⁴³ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, Hervorhebg. im Orig., S. 39, 90, 92.

⁴⁴ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 41, 81.

⁴⁵ Vgl. Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 98.

⁴⁶ Vgl. Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 96.

⁴⁷ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, Hervorhebg. im Orig., S. 96f.

⁴⁸ Bertolt Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S. 108f.

1.5 Wie ist das Handlungsziel zu denken?

teilt sich auf in den Romeo, den Julia sehen möchte, und in den Romeo, den Julia nicht sehen möchte. Seine Worte spalten sich auf in die Worte, die Julia hören möchte, und in die Worte, die sie nicht hören möchte. [...] Das, was es zu gewinnen gibt, ist ebenso groß wie das, was es zu verlieren gibt. [...] Sowohl das Positive als auch das Negative sind zur selben Zeit vorhanden, sowohl die Hoffnung als auch die Angst, sowohl der Gewinn als auch der Verlust. Eine bessere Frage als »Worum geht es hier?« wäre »Was werde ich wahrscheinlich gewinnen, und was werde ich wahrscheinlich verlieren?« »Meine Amme wird mich beschützen und meine Amme wird mich verraten.« »Alles wird gut und alles führt ins Verderben.« [...] Noch konstruktiver ist es [...], mit Julias Augen zu sehen. »Ich sehe einen Romeo, der mit mir fliehen will, und ich sehe einen Romeo, der nicht mit mir fliehen will« »Ich sehe einen Romeo, mit dem ich fliehen möchte, und ich sehe einen Romeo, mit dem ich nicht fliehen möchte.«⁴⁹

Um zu verdeutlichen, dass wir in diesen Konflikt zwischen Gewinnen und Verlieren bereits eingetreten sind, sobald wir ein Handlungsziel im Sinne eines Zielobjektes sichten (unser Hals steckt bereits in einer Schlinge/ eine gute Gelegenheit macht sich bereits aus dem Staub), bezeichnet Donnellan den möglichen Gewinn/Verlust metaphorisch als „Einsätze“ oder als „das, was auf dem Spiel steht“.⁵⁰ Der von Donnellan beschriebene mentale Prozess, der eine Körperbewegung zielgerichtete Handlung werden lässt, hat also wenig mit einer Zielsetzung oder Absicht zu tun hat, sondern vielmehr mit dem Wahrnehmen einer Außenwelt, die mit bestimmten Gedanken in Verbindung gebracht wird und uns hinsichtlich unserer Handlungsbereitschaft wie eine „externe Batterie [...] an- und ausschaltet“⁵¹.

„Irinas Energie kommt nicht von innen, aus einem konzentrierten, inneren Zentrum. Sie kommt einzig aus der Außenwelt, die Julia wahrnimmt, aus dem Windhauch, der ihre Wange streichelt, der Hochzeit, die sie fürchtet, von den Lippen, die sie begehrt. Das Ziel ist alles. [...] Das Wort »brauchen« hilft dem Schauspieler weit mehr: Irina kann spielen, dass sie Romeo küssen will oder sie kann die Lippen sehen, die unbedingt einen Kuss brauchen.“⁵²

Es gibt mehrere Gründe, warum der von Donnellan beschriebene mentale Prozess für eine Bühnenhandlung im Theater förderlich ist: 1. Der Schauspieler behält einen wachen Blick für seine Außenwelt, statt in Gedankenwelten zu versinken⁵³ 2. Die Handlung selber ist von einer inneren Spannung getragen, die sich zwischen zwei Polen eröffnet.

„»Wenn ich Romeo zeige, wie kühn ich bin, fühlt er sich zu mir hingezogen, und meine Kühnheit wird Romeo abstoßen.« [...] [D]as Positive in Reibung mit dem Negativen feuert den Schauspieler an [...] Denken wir also daran, sooft der Ausdruck »die Einsätze« benutzt wird, handelt es sich dabei nicht um einen Zustand. Die Einsätze bedeuten immer zwei Richtungen in einem Konflikt.“⁵⁴

⁴⁹ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, Hervorhebg. im Orig., S. 70-73.

⁵⁰ Vgl. Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 67-81.

⁵¹ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 39, 85.

⁵² Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 41, 84f.

⁵³ Wie dies bei Stanislavskis „vorgeschlagenen Situationen“, die uns zum Handeln ermutigen sollen, der Fall ist.

⁵⁴ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 72, 74f.

1.6. DER TAKE ALS GEDANKLICHE EINHEIT

Da Blicke und Gedanken in einem besonderen Wechselspiel stehen (beispielsweise betritt jemand einen Raum, sieht ein offenes Fenster und denkt: „Er ist geflüchtet.“), sollten sie im Rahmen der Schauspielpraxis als gleichwertige Einheiten innerhalb eines steuerbaren Bewusstseinsablaufes betrachtet werden. Im englischen Theaterjargon wird das Erblicken eines einzelnen Objektes (beispielsweise eines Requisits) als *take* bezeichnet.⁵⁵ Diese Formulierung konnotiert, dass wir einen Inhalt der Außenwelt mit unserem Geist aufnehmen, ihn also psychischen Inhalt respektive Gedanken werden lassen.⁵⁶ Für diesen Gedanken gilt wiederum wie für alle anderen Gedanken auch, dass er a) einen anderen Gedanken unterbricht b) auf filigrane Weise Einfluss auf Gestik und Mimik nehmen kann und c) dass wir ihn auf der Bühne für einen mentalen Prozess verwenden können.

Ob ein *take* (und hiermit ist ab sofort jeder Wahrnehmungsakt gemeint) wirklich von einem Schauspieler durchgeführt wird oder ob dieser nur so tut, als ob er etwas wahrnimmt, ist für ein Publikum durchaus sichtbar, wie etwa an Stanislawskis Nadelübung zu sehen ist: Torzow erteilt seiner Schülerin Maloletkowa die Aufgabe, verzweifelt nach einer kostbaren Nadel am Bühnenvorhang zu suchen.

„[...] Gehen Sie auf die Bühne. Ich stecke eine Nadel in den Vorhang und Sie müssen sie dann in den Falten suchen.« Die Maloletkowa ging hinter die Kulissen, Torzow hatte aber keine Nadel eingesteckt, als er ihr kurz darauf das Zeichen zum Auftritt gab...Als hätte man sie herausgestoßen, stürzte sie auf die Bühne, lief auf den Vorhang zu [...], zerrte verzweifelt daran, steckte dann ihren Kopf in die Falten, so das Suchen nach der Nadel andeutend.⁵⁷

Ihr Schauspiellehrer stellt jedoch fest, dass sie die Nadel während ihres Auftrittes gar nicht gesucht hatte:

„Versuchen Sie nicht, uns davon zu überzeugen, dass Sie [...] die Nadel gesucht haben«, sagte Torzow. »An die Nadel haben Sie nicht einmal gedacht [...].«⁵⁸

Es ist nicht nur zu verzeichnen, dass das Denken an die Nadel für die Imitation einer Suchenden fehlte, sondern auch, dass es durchaus sichtbar ist, ob ein Wahrnehmungsakt (hier:

⁵⁵ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 33.

⁵⁶ Laut Lacan können wir unter Berücksichtigung des borromäischen Knotens die Realität nicht in Reinform wahrnehmen ohne aus ihr mit unserem Sehensinn ein einzelnes Objekt herauszugreifen und dieses automatisch mit einer Imagino und einem Signifikanten zu verbinden. Vgl. August Ruhs, *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*, Wien: Löcker 2010, S. 14.

⁵⁷ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 240.

⁵⁸ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 242.

1.6. Der take als gedankliche Einheit

Sichtung aller in Frage kommender Aufenthaltsorte einer Nadel) tatsächlich zu einem Aufnehmen im Geist (= *take*) führt oder nur dargestellt wird. Woran dies zu erkennen ist, zeigt das folgende, etwas schale Beispiel: Eine Ehefrau fragt ihren Mann, wie ihm ein bestimmtes Kleidungsstück an ihr gefällt, und erkennt anhand der Flüchtigkeit seines Blicks, dass seine Antwort („phantastisch“) nicht darauf zurückzuführen ist, dass er wirklich hingesehen hat.

Auf die Frage, worauf ein Mensch seine Aufmerksamkeit richtet, gibt es eine einfache Antwort: Auf das, was für ihn von (größter) Relevanz ist⁵⁹. Natürlich bestätigen Ausnahmen diese Regel:

„Irinas [eine Schauspielerin] Augäpfel müssen aber auch nicht an Ihrem Partner kleben. Wenn ich während einer Unterhaltung, bei einem langen Strandspaziergang, versuchen wollte, meinen Gesprächspartner ständig anzusehen, würde ich wahrscheinlich stürzen. Wir können uns auch miteinander unterhalten, während wir andere Dinge ansehen, zum Beispiel den Seetang, die Möwen oder den Priel.“⁶⁰

Eine schauspielerisch essentielle Sonderform der Wahrnehmung stellt das Beobachten körperlicher Spuren von geistiger Aktivität dar. Wir suchen im Gegenüber die augenscheinlichen Bewegungen seines Geistes.⁶¹ Für eine mimetische Umsetzung des folgenden Wortwechsels aus David Lynchs *Mulholland Drive* ist diese Art der Wahrnehmung beispielsweise erforderlich:

„ADAM Okay. Ich denke nach.
COWBOY Nein, Sie denken nicht nach. Sie sind zu sehr damit beschäftigt, ein Klugscheißer zu sein.“⁶²

Ein paar Worte zur Imagination: Im Grunde genommen ist der Unterschied zwischen einem Wahrnehmungsakt und einer Imagination nicht sonderlich groß, zumal eine Imagination nichts anderes ist als die Wahrnehmung eines mentalen Bildes oder Lautes, eines vorgestellten Geruches oder Geschmacks, einer erinnerten Berührung. Wie uns ein anschauliches Beispiel Donnellans vor Augen führt, kann eine Imagination zeitgleich mit einer Wahrnehmung stattfinden:

„Beim Überbringen schlechter Nachrichten können wir vielleicht an uns selbst beobachten, wie wir, um unangenehmen Blickkontakt zu vermeiden, in der Kaffeetasse rühren. Bedeutet das, dass wir nur den Kaffee

⁵⁹ Vgl. Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 79.

⁶⁰ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 41.

⁶¹ ...oder horchen auf dessen Stimme, Wortwahl und Tonfall.

⁶² *Mulholland Drive*, Regie: David Lynch, USA 2001; DVD-Video, *Mulholland Drive. Strasse der Finsternis*, München: Concorde 2002, 1h04'.

sehen? Nein. Bedeutet es, daß wir den Kaffee nicht sehen, sondern uns nur das bestürzte Gesicht der anderen Person vorstellen? Nein. Wir sehen beides gleichzeitig.⁶³

Das Kaffeetassenbeispiel zeigt darüber hinaus auf anschauliche Weise, dass ein imaginiertes Bild für unser Bewusstsein so erscheint, als wäre es im Außen lokalisiert. Selbst wenn wir die Augen schließen, wirken unsere Imaginationen wie Objekte der Außenwelt, etwa als Bilder, die wir vor uns auf der Innenseite unserer Augenlider sehen. Wir erleben die Imagination nicht als Innenschau. Ich werde daher im Weiteren Visualisierungen und andere eingebildete Sinneseindrücke als eine Variante des *takes* betrachten. Auch hier gilt: Ob jemand ein mentales Bild tatsächlich in „Augenschein“ nimmt oder nur so tut, als ob er sich etwas vorstellt, ist ihm mehr oder weniger anzusehen.

1.7. DIE FRAGE DER MIMESIS

Es lässt sich auf der Bühne wie im Leben fragen: Was geht einem Mensch in einer bestimmten Situation durch den Kopf? Worauf fällt sein Blick? Was stellt er sich zu den Dingen, die sein Auge erfasst hat, vor? Die Beantwortung dieser Fragen offenbart eine ganz eigentümliche Gedanken- und Blickfolge, die in einem sich simultan abspielenden Bewegungsablauf Verkörperung findet. Die Chronologie der Gedanken und Blicke spielt hierbei eine entscheidende Rolle, wie wir etwa anhand des in Komödien oftmals verwendeten *double-takes* sehen können.

„»Double-take« bedeutet etwas zweimal sehen, um dadurch einen komischen Effekt zu erzeugen. Zum Beispiel: Du beschneidest deine Chrysanthemen, als der Pfarrer hereinkommt: Schritt eins: »Guten Morgen, Herr Pfarrer!« – Du siehst ihn an. Schritt zwei: Du schaust wieder auf deine Chrysanthemen. Schritt drei: Während du deine Chrysanthemen betrachtest, wird dir bewusst, dass der Pfarrer keine Hosen an hat. Schritt vier: Entgeistert blickst du dich nach ihm um.«⁶⁴

Der hier beschriebene *double-take* hat eine Entgeisterung zur Folge (Schritt vier), die wir von den Gesichtszügen desjenigen ablesen können, der diesen *double-take* vollzieht. Die Entgeisterung besteht darin, dass sich ein mentales Bild, von dem der Geist erfüllt ist, infolge eines Sinneswandels (Schritt drei) auflöst:

„Betrachten wir die vier Schritte noch einmal. Schritt eins: Du blickst den Pfarrer an, aber du siehst ihn nicht wirklich. Statt dessen glaubst du, dieselbe, stets respektable Person vor dir zu haben. [...] Schritt drei: Das

⁶³ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 41.

⁶⁴ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 33.

1.7. Die Frage der Mimesis

falsche Bild des anständigen Pfarrers wird durch das tatsächliche Bild des Pfarrers in seinen gepunkteten Unterhosen ersetzt.“⁶⁵

Logischerweise muss dieses mentale Bild zunächst in unserem Kopf entworfen werden (Schritt eins). Die Entgeisterung kann also ohne die Gedanken und *takes*, die ihr in einer spezifischen Reihenfolge vorausgehen (Schritt eins bis drei), für sich genommen nicht gedacht und folglich nicht gespielt werden. Wir sehen also, dass Gedanken und Wahrnehmungen in kulminierender und determinierender Weise zueinander führen, wie es etwa in Grillparzers dramatischem Märchen „Der Traum ein Leben“ sehr anschaulich beschrieben ist.

„Tretet ein bei Unbekannten,
Herr, und strauchelt auf der Schwelle,
Bleibt ihr Meister Ungeschickt,
Sprächt Ihr, wie die sieben Weisen;
Freunde, die's beim Becher wurden,
Lachen auf aus voller Kehle,
Sehn sie sich nach Jahren wieder;
Und die Braut, gefreit in Tränen,
Folgt mit Seufzern Euch durchs Leben.
Unsere Neigungen, Gedanken,
Scheinen gleich sie ohne Schranken,
Gehn doch, wie die Rinderherde,
Eines in des andern Tritt.“⁶⁶

Um das Verhalten eines Menschen in einer bestimmten Situation in all seinen Nuancen wiederzugeben, müsste ein Schauspieler die Abfolge seiner Gedanken und *takes*, d.h. seinen Bewusstseinsablauf, mit dem eigenen Geist wiederholen. Andernfalls wird seiner Darstellung, die lediglich einen Bewegungsablauf imitiert, buchstäblich etwas *Wesentliches* fehlen:

„[...] eine rein äußerliche Darstellung ist logischerweise leer – wie auch die Zuschauerreihen, wenn man so dreist ist, dem Publikum etwas Unerfülltes anzubieten.“⁶⁷

Wenn wir dem Bewusstseinsablauf eines anderen mental folgen, so tun wir letzten Endes nichts anderes, als diesen im wahrsten Sinne des Wortes *nachzuvollziehen*. Es handelt sich um einen hermeneutischen Prozess, der einen mimetischen Effekt erzeugt und seit dem protestantischen Theologen Friedrich Schleiermacher auch einen Namen kennt:

⁶⁵ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 33f.

⁶⁶ Franz Grillparzer, *Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen*, hg. von August Sauer/ Reinhold Backmann, Stuttgart: Reclam 1982, S. 25.

⁶⁷ Wiebke Puls, „Stabile Lebensbeziehung. Der Beruf des Schauspielers im deutschen Stadttheater: eine Herausforderung, ein Debakel, ein Luxus. Eine Selbstreflexion“, *Theater heute*, Jahrbuch 2013, S. 10.

„Für das ganze Geschäft [der Hermeneutik] gibt es vom ersten Anfang an zwei Methoden, die divinatorische und die komparative [...] Die divinatorische ist die, welche, indem man sich selbst gleichsam in den andern verwandelt, das Individuelle unmittelbar aufzufassen sucht.“⁶⁸

Die aus Goethes „Faust“ entlehnten Worte *Du gleichst dem Geist, den du begreifst*⁶⁹ könnten als eine Maxime für das mimetische Schauspiel gelten (in dem Schauspieler A in der Rolle von B einem Zuschauer C gegenübertritt⁷⁰): Sie implizieren, dass ein Mensch niemals mehr sein kann als das, was er nachzuvollziehen im Stande ist. So kann während eines mimetischen Vorgangs eine Handlung von einem Schauspieler beispielsweise nur so gespielt werden, wie er sie bezüglich dessen, wie sie gedacht wurde, verstanden hat. Aus dem Kontext des Faustzitates lässt sich allerdings noch Weiteres für das mimetische Schauspiel ableiten:

„FAUST Der du die weite Welt umschweifst,
Geschäftiger Geist, wie nah fühl ich mich dir!
GEIST Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir! (*Verswindet.*)“⁷¹

Faust glaubt, dass er dem von ihm herbeigerufenen Erdgeist gleich ist. Dieser entgegnet ihm jedoch, dass er lediglich der Vorstellung gleiche, die er von dem Geist hat. Dass Faust dieser Vorstellung gleicht, liegt daran, dass diese Vorstellung zeigt, *wie Faust denkt*. Wenn Faust den Geist auf einer Bühne spielen müsste, so würde seine Darstellung mehr über seine eigene Person als über den Geist zu Tage fördern. Folglich kann ein glaubhaft-mimetisches Schauspiel nicht darin bestehen, sich vorzustellen, *wie jemand anderes ist*, und diese Vorstellung dann zu spielen, sondern schlichtweg so zu denken, *wie der andere denkt*. Andernfalls gelangen wir zu dem Ergebnis auf der Bühne, dass lediglich die eigene Denkweise (= Tendenz zu einer bestimmten Art von Gedanken) zur Schau gestellt wird.

„»Du gleichst dem Geist, den du begreifst./Nicht mir!« [...] Mit diesem Zitat gibt man jemandem zu verstehen, dass er in anderen Bahnen denkt [...]“⁷²

Doch wie können wir die Bahnen, in denen wir denken, überwinden, um uns auf etwas Neues einzulassen? Auf diese Frage liefert James McTeigues Spielfilm *V wie Vendetta* eine

⁶⁸ Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 169.

⁶⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 17.

⁷⁰ Vgl. Klaus Lazarowicz, „Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater“, *Das Theater und sein Publikum*, Wien: Veröffentlichung des Instituts für Publikumsforschung 1977, S. 44.

⁷¹ Goethe, *Faust*, Hervorhebg. Im Orig., S. 17.

⁷² O.N., „Du gleichst dem Geist den du begreifst“, *Universal Lexikon*, 2012; Online-Zugriff unter: http://universal_lexikon.deacademic.com/230615/Du_gleichst_dem_Geist_den_du_begreifst, Zugriff: 5.1.2015.

1.7. Die Frage der Mimesis

weiterführende Antwort, die mit der Angabe seines wesentlichen Inhalts im Folgenden kurz skizziert werden soll.⁷³

Die Protagonistin Evey Hammond lebt in einem faschistischen Überwachungsstaat, in dem Regimegegner ohne Umschweife beseitigt werden, wie auch ihre Eltern, als sie noch ein Kind war. Seither fühlt sie sich auf sich allein gestellt und sorgt in erster Linie für ihre eigene Sicherheit. Da ihr Leben von der panischen Angst vor dem, was ihren Eltern zugestoßen ist, beherrscht wird, wagt sie nicht, sich gegen das System zu stellen und schwimmt mit dem Strom der gleichgeschalteten Mehrheitsgesellschaft. Ihr Leben nimmt eine ungewollte Wendung, als sie einen Terroristen namens V im Affekt vor seiner Verhaftung rettet und in der Folge gezwungen ist, mit ihm im Untergrund zu leben. Da V, für den sie Gefühle zu entwickeln beginnt, seinen Kampf gegen das System ohne Rücksicht auf ihre Person und persönlichen Ängste führt (was sie an ihre Eltern erinnert), entschließt sie sich einen seiner geplanten Anschläge zu sabotieren, um sich als gesetzestreue Bürgerin zu rehabilitieren. Aus Gewissensbissen entschuldigt sie sich bei ihm im Vorhinein auf indirekte Weise:

„Sorry, I’m not like my parents. I wish I was, but I’m not. I wish I wasn’t afraid all the time, but I am.“⁷⁴

Ihr Sabotageplan schlägt jedoch fehl, woraufhin V in Reaktion auf ihre Entschuldigung („You said you wanted to live without fear. I wish there’d been an easier way, but there wasn’t.“⁷⁵) sie durch eine Inszenierung glauben lässt, von der Polizei verhaftet worden zu sein und in einer Zelle tagelang der eigenen Exekution entgegenzublicken⁷⁶ – für sie tritt also das ein, wovor sie sich immer gefürchtet hat. Ihre Furcht schwindet jedoch augenblicklich, als sie durch einen schmalen Spalt aus einer vermeintlichen Nachbarzelle einen auf Toilettenpapier geschriebenen Brief erhält und diesen liest. In ihm berichtet eine aufgrund ihrer Homosexualität inhaftierte Schauspielerin namens Valerie, dass sie ebenfalls nicht mehr lange zu leben glaubt und daher jemandem von ihrem Leben berichten möchte. Von Valeries Person und dem Gedanken ergriffen, dass mit ihr etwas Wertvolles in der Welt verloren geht und dass diese Frau es nicht verdient hat zu sterben, erscheint Evey der bevorstehende Verlust des

⁷³ Vgl. *V as Vendetta*, Regie: James McTeigue, USA 2006; DVD-Video, *V wie Vendetta*, Hamburg: Warner Bros. Entertainment 2006.

⁷⁴ *V as Vendetta*, 0h40’.

⁷⁵ *V as Vendetta*, 1h19’.

⁷⁶ Genaugenommen wird sie vor die Wahl gestellt, entweder Vs Aufenthaltsort zu nennen (und freizukommen) oder erschossen zu werden. Es ist allerdings aus mehreren Gründen anzunehmen, dass Evey diesem Angebot nicht traut (im ganzen Film lässt die Geheimpolizei niemanden gehen, Valery erwähnt von den Verhörern angewendete „Tricks“, Evey macht nicht den Anschein einer Frau, die eine Wahl zu haben scheint).

eigenen Lebens – ja, ihr ganzes Schicksal überhaupt –bedeutungslos. V kommentiert dies später mit den Worten, dass Evey etwas in der Zelle gefunden habe, das für sie größere Relevanz besaß als das eigene Leben, von dessen Exklusivität sie bis zu diesem Zeitpunkt ausging („You believed ‚that was all there was‘“).⁷⁷ Mit anderen Worten: Evey überwindet eine solipsistische Denkweise, die Immanuel Kant seinerzeit als metaphysischen Egoismus bezeichnete.

„[...] der Solipsist im heutigen Sinne [...] wird [von Kant, Anm. d. Verf.] als metaphysischer Egoist in der Frage angesprochen, «ob ich als denkendes Wesen außer meinem Dasein noch das Dasein eines Ganzen anderer, mit mir in Gemeinschaft stehender Wesen (Welt genannt) anzunehmen Ursache habe ...»“⁷⁸

Sie ist nun nicht mehr allein, zumal sich zwischen ihr und der ihr völlig unbekanntem Valerie eine Bindung herstellt, die bei der einen beim Schreiben, bei der anderen beim Lesen entsteht:

„I hope that, whoever you are, you escape this place. I hope that the world turns and the things get better. But what I hope most of all is that you understand what I mean when I tell you that even though I do not know you and even though I may never meet you, laugh with you, cry with you or kiss you, I love you. With all my heart. I love you. Valerie“⁷⁹

Valeries Brief hat also in der Inszenierung von V die Funktion, Evey vor Augen zu führen, dass sie und ihr Schicksal nicht Zentrum des Universums sind und jenes durchaus anderswo liegen mag. Er verschafft ihr eine ihr bislang ungekannte Perspektive, mit der sie die Dinge, mit denen sie konfrontiert ist, in neuem Lichte zu betrachten angehalten ist: von einem neuen Sehepunkt (lat. *scopus*⁸⁰) aus.

„Der Sehepunkt ist der innerliche und äußerliche Zustand eines Zuschauers, in so ferne daraus eine gewisse und besondere Art, die vorkommenden Dinge anzuschauen und zu betrachten, fließet“⁸¹

Zurück zur Schauspielpraxis: Um in anderen Bahnen zu denken (damit man nicht uns selbst auf der Bühne sieht), können wir eine uns fremdartige Perspektive nutzen, wie sie etwa als Figurenskopos in Stücken vorliegt oder die wir bei realen Personen verdichtend herausarbeiten müssten. Die Wiedergabe eines Bewusstseinsablaufes im eigenen Geist und die Aneignung einer fremden Denkart sind hinsichtlich ihrer Verwendung im Schauspiel streng voneinander zu trennen. Während erstere einen technisch reibungslosen Ablauf eines

⁷⁷ *V as Vendetta*, 1h20‘.

⁷⁸ G. Gabriel, „Solipsismus“, *HWPh. Historisches Wörterbuch der Philosophie*; Online-Zugriff unter: www.hwph.ch/inhalt/artikelbeispiel_4.html, Zugriff: 5.1.2015.

⁷⁹ *V as Vendetta*, 1h14‘.

⁸⁰ Vgl. Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 85.

⁸¹ Johann Martin Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft. Worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit gelegt wird*, Leipzig: Friedrich Lanckischens Erben 1752, S. 100.

1.8 Was ist mit den Gefühlen?

bestimmten Bühnenmoments ermöglicht (etwa einer Bühnenhandlung oder einer komplexen Gedankenfigur wie der eines *double-takes*) kann uns letztere dazu verhelfen, allgemein zu denjenigen Gedanken zu tendieren, zu denen auch die von uns gespielte Person tendieren würde.

1.8 WAS IST MIT DEN GEFÜHLEN?

Welche Rolle Gefühle im Theater spielen, soll bei einer Arbeit wie dieser, die für einen denkenden Schauspieler auf der Bühne plädiert, nicht außer Acht gelassen werden. Hierin liegt die Grundannahme: Im Gegensatz zu der Mühelosigkeit, mit der ein Gedanke gedacht werden kann (beispielsweise „Ich trinke eine Tasse Kaffee“), widersetzen sich Gefühle (etwa Verliebtheit) einer willentlichen Abrufung.

„Ein Schauspieler kann auf der Bühne ebensowenig nach dem Befehl »Sei glücklich« spielen wie nach dem Befehl »Denk auf keinen Fall an ein Flusspferd«. Psychisch emotional sind wir so gepolt, dass wir auf den Befehl, dieses oder jenes zu fühlen [...] nur mit einer Reaktion antworten: Rebellion.“⁸²

Mithilfe eines mentalen Prozesses könnte allerdings das Aufkommen einer erwünschten Emotionalität problemlos evoziert werden – beispielsweise indem man an etwas denkt, das einen (in erwünschter Weise) emotional werden lässt:

„Wenn Sie fähig sind, allein bei der Erinnerung an Erlebtes rot oder blass zu werden, [...] so haben Sie auch das Gedächtnis für Empfindungen, also emotionales Gedächtnis.⁸³ [...] die Seele der auf der Bühne dargestellten Person [wird] vom Schauspieler aus den [...] eigenen emotionalen Erinnerungen [...] geformt.“⁸⁴

Von der Anwendung des sog. emotionalen Gedächtnisses und hierauf beruhender Schauspieltechniken (wie Lee Strasbergs *Method Acting*) sei im mimetischen Theater jedoch prinzipiell abgeraten: Auf der Bühne wäre jemand zu sehen, der sich mithilfe von Selbstbeeinflussung in einen Gefühlszustand versetzt, was im Rahmen eines mimetischen Theaters (zumeist) als unpassende Figurenhandlung herausstechen würde. Denn menschliche Handlungen haben für gewöhnlich nicht das „Emotionalwerden“ des Handlungsträgers zum Ziel.

„Ich nehme nicht an, dass Ärzte, Musiker, Tänzer oder Maler [Menschen, die einer Tätigkeit nachgehen, Anm. d. Verf.] in erster Linie danach streben, sich in einen »Zustand« zu versetzen [...] Allein der Akt des

⁸² Mamet, *Richtig und falsch*, S. 20.

⁸³ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 192.

⁸⁴ Stanislawski, „»Wenn« Vorgeschlagene Situationen“, S. 203.

Bemühens, in sich selbst einen emotionalen Zustand zu erzeugen, katapultiert einen aus dem Stück hinaus. [...] Emotion ist eine Begleiterscheinung [...] Sie ist nicht Sinn der Übung.⁸⁵

Natürlich gibt es Ausnahmefälle (beispielsweise redet sich jemand in Rage), aber von solchen Ausnahmefällen abgesehen sollten wir zur Darstellung eines emotionalen Menschen nicht versuchen, uns in dessen Emotionen hineinzusteigern, im Gegenteil, wir sollten versuchen, diese zurückzuhalten, *als ob* sie uns andernfalls in unserer Handlungsfähigkeit beeinträchtigten.

„Unsere Gefühle machen alles, was wir tun, immer nur schwieriger und niemals leichter. [...] Ein Schauspieler kann niemals ein Gefühl spielen, aber ein Schauspieler kann spielen, als ob ihn Gefühle behindern würden. [...] Die Liebe zu Romeo macht es für Julia schwieriger, ihm gegenüber ihre Liebe zum Ausdruck zu bringen. [...] Der Vater, der im Fernsehen um eine Nachricht von seinem vermissten Kind fleht, muss seine Tränen unter Kontrolle halten, damit sein Apell gut verständlich und erhört wird.“⁸⁶

Der Clou ist folgender: Ein Schauspieler braucht überhaupt keine Emotionen zu haben, aber dadurch, dass er gegen eine nicht vorhandene Emotion ankämpft, erschafft er eine Illusion ihres Vorhandenseins.

„[Der Schauspieler] unterliegt nicht der Notwendigkeit, etwas zu fühlen, so wie der Magier nicht der Notwendigkeit unterliegt, tatsächlich übernatürliche Mächte herbeizurufen.“⁸⁷

Es sei ein klassisches Beispiel aus der Schauspielpraxis zur weiteren Veranschaulichung angeführt, nämlich, wie man einen Betrunkenen spielt, was der österreichische Schauspieler und Regisseur Paulus Manker in einer Sendung des ORF folgendermaßen erläutert:

„Und es gibt nichts Furchtbareres oder Schwierigeres [...] für einen Schauspieler als betrunken [zu] spielen. Weil die Schauspieler immer so stolz sind, dass sie betrunken sind und sich an das Glas halten und torkeln und zeigen, dass sie besoffen sind. Und der wirkliche Betrunkene: [...] der will ja gerade [auf einer Linie, Anm. d. Verf.] gehen, der will ja nicht so herumschwanken. Und trotzdem sieht man auf dreißig, vierzig Meter auf der Straße in der Nacht, wenn einer geht: der ist besoffen.“⁸⁸

Der Betrunkene versucht nicht, ein Gefühl der Trunkenheit in sich zu erzeugen – dieses ist bereits vorhanden –, er versucht es zu unterbinden, um etwa gehen, sprechen oder andere Tätigkeiten möglichst koordiniert verrichten zu können. Betrunkenheit zu zeigen, wie Manker es formuliert, ist eine epische Form. Wir *erzählen* unseren Gefühlszustand mithilfe unseres Verhaltens. Sobald wir dies zu Täuschungszwecken einsetzen (und nicht etwa zum Spielen

⁸⁵ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 15, S. 19, S. 23.

⁸⁶ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 210f., 213.

⁸⁷ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 16.

⁸⁸ Zitiert nach Paulus Manker, Auftritt im *Extrazimmer* (Orf 2) am 27.6.2007; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=Y8_ibB1y0Pg, Zugriff: 1.5.2015.

1.8 Was ist mit den Gefühlen?

epischen Theaters), erwecken wir sowohl im Theater als auch im Alltag laut vieler Theaterautoren einen Eindruck von *Falschheit*.

„Im Theater wie außerhalb können wir jene Menschen nicht ausstehen, die zu herzlich lächeln, sich übermäßig freundlich, traurig oder übermäßig glücklich aufführen, die ihren eigenen angeblichen Gefühlszustand *erzählen*. [...] Die Beigabe von »Emotion« zu einer Situation, die diese organisch nicht erzeugt, ist eine Lüge. Denn es handelt sich um keine Emotion. Es ist eine falsche Emotion, und sie ist billig.“⁸⁹

Die Bezugnahme dieser Autoren auf das Alltagsverhalten ist kein Zufall. Denn jene Theaterpraktiker, die einen authentischen Gefühlsausdruck für die Bühne fordern (in unseren Beispielen: Stanislawski, Reinhardt, Brook, Mamet) würden laut der Theaterwissenschaftlerin Siemke Böhnisch „schlechtes Theater“ mit „maskiertem Alltagsverhalten“ assoziieren, bei welchem sich Menschen bezüglich ihrer Stimmungen verstellen.⁹⁰ Dies tun sie in der Regel, so Max Reinhardt in seiner „Rede über den Schauspieler“ (1928), weil sie die gesellschaftlichen Ausdruckskonventionen gewohnt sind, die da lauten:

„Unsere Erziehung freilich arbeitet dem entgegen. Ihr erstes Gebot heißt: Du sollst verbergen, was in dir vorgeht. So entstehen die sattsam bekannten Verdrängungen, die Zeitkrankheit der Hysterie und am Ende jene leere Schauspielerei, von der das Leben voll ist. Wir haben uns auf eine Reihe allgemeingültiger Ausdrucksformen geeinigt, die zur gesellschaftlichen Ausrüstung gehören. Diese Rüstung ist so steif und eng, dass eine natürliche Regung kaum mehr Platz hat. Wir haben ein oder zwei Dutzend billiger Phrasen für alle Gelegenheiten. Wir haben gebrauchsfertige Mienen der Teilnahme, der Freude, der Würde und das stereotype Grinsen der Höflichkeit.“⁹¹

Es ist daher auch nicht weiter verwunderlich, dass noch heute in der von ihm gegründeten Schauspielschule des Max Reinhardt Seminars in Wien (Gründungsjahr 1928) bei der Aufnahmeprüfung für den Schauspielstudiengang folgendes Aufnahmekriterium gilt:

„Auf was die ganze Kommission auch schaut, das sind, ob sich Klischees abrufen, ausschließlich, oder ob sich Klischees auch durch einen Eigensinn, [so] könnte man es formulieren, durch einen Eigenwillen, durchbrochen werden, so dass sich der da oben selber überrascht und dabei auch die anderen überrascht.“⁹²

Mit den hier angesprochenen Klischees sind vermutlich die im kollektiven Bewusstsein verankerten Rollenbilder (etwa: der amerikanische Gangster) gemeint, die mithilfe eines

⁸⁹ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 120f.

⁹⁰ Vgl. Siemke Böhnisch, „Was heißt *wahr sein* auf dem Theater? Theoretische Implikationen der theaterprogrammatischen Authentizitätsforderung“, in: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, hg. von Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann, Tübingen: Narr 1994, S. 125-128.

⁹¹ Max Reinhardt, „Rede über den Schauspieler“, *DIE ZEIT*, Juli 1953, Ausgabe 29; Online-Zugriff unter: www.zeit.de/1953/29/rede-ueber-den-schauspieler, Zugriff: 5.1.2015.

⁹² Zitiert nach Susanne Granzer (Professorin für Rollengestaltung am MRS), Interview in der Dokumentation: *Spiel des Lebens. Aufnahmeprüfung am Max Reinhardt Seminar*; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=CwLk5GGKLgw, Zugriff: 5.1.2015.

gesellschaftlich vorgefertigten Ausdrucksrepertoire zur Darstellung gebracht werden. Worauf die Prüfungskommission des MRS achtet, ist, ob der Castingteilnehmer aus diesem Repertoire aufgrund eigener – und vor allem ungeplanter – Wesensäußerungen ausbricht. Dies ist in ähnlicher Weise ein zentrales Anliegen des Theaterregisseuren Luc Bondy.

„Er [Luc Bondy] erfährt die flüchtige Welt zu genau, um nicht zu wissen, dass die wahren Zeichen schroff von den theatralischen Zeichen abstecken – und dass die letzteren nur das erzeugen, was Peter Brook »tödliches Theater« nennt. Um der »Tödlichkeit« zu entkommen, wimmeln Bondys Inszenierungen von Gesten und Tonfällen, die improvisiert, wie eben erfunden wirken. [...] Er interessiert sich für das Unerwartete, genauer: Nur, was er nicht vorhersieht, interessiert ihn.“⁹³

Die ungeplante Wesensäußerung ist das Kennzeichen sog. *Wahrhaftigkeit* auf der Bühne, bei der der Schauspieler weder seiner Darstellung Emotionen hinzufügt noch seinem Publikum etwas vorenthält, was er im Augenblick seines Auftritts verspürt. Für die Hervorbringung eines wahrhaftigen Schauspiels schlägt David Mamet in seinem Schauspielleitfaden bezüglich der eigenen Gefühlswelt vor:

„Erfinden Sie nichts. Unterschlagen Sie nichts.“⁹⁴

In Hinblick auf die Schauspielpraxis stellt sich nun die Gretchenfrage: Passen unsere Gefühle überhaupt zu einem Theaterstück, in dem wir in den Rollen von, sagen wir, Hamlet oder Ophelia auftreten? Nun, sollte nach einer literarischen Vorlage gespielt werden, so können unsere Gefühle durch eben deren Inhalte – die durch den Text ausgesprochen, durch Bühnenhandlungen ausagiert oder durch Ausstattung vergegenständlicht wird – hervorgerufen werden.

„Aber es ist nicht nötig, dass wir falschen Emotionen hinterherhoppeln. Wir sind nicht leer. Wir sind lebendig, und Emotionen und Gefühle durchfließen uns ständig. Für unser Bewusstsein sind sie nicht immer wahrnehmbar, aber vorhanden sind sie. Es gibt nichts, was in uns keine Gefühle erweckt – Eiscreme, Jugoslawien, Kaffee, Religion –, und wir brauchen diese Gefühle einem Stück nicht hinzuzufügen.“⁹⁵

Im Idealfall stehen hinter den Stückinhalten nämlich Sachverhalte (Entitäten), die Menschen im Allgemeinen betroffen werden lassen, d.h. ihnen das Gefühl geben, dass sie sie betreffen.

„Lesen und Leben ist das Gleiche, ich mache da keinen Unterschied. Manche Texte produzieren Schocks, die so heftig sind wie die entscheidendsten Ereignisse in einem Leben.“⁹⁶

⁹³ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 13f.

⁹⁴ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 67.

⁹⁵ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 103f.

⁹⁶ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 36.

1.8 Was ist mit den Gefühlen?

„Die Phantasie, die das Stück zum Leben erweckt (die schlechte Nachricht des Arztes, das Flehen um das Leben des Kindes, der Verzicht auf die Krone), liefert alles, was wir brauchen [...]“⁹⁷

Ein Beispiel hierfür könnte eine von Daniil Charms (russ. Даниил Хармс) beschriebene Szene mit dem Titel „Traum“ (1939) sein, in der ein nahezu verhungertes Landstreichers von einer sowjetischen Hygienekommission für wertlos erklärt und daraufhin zusammen mit den städtischen Wohnungsabfällen entsorgt wird.

„Kalugin schlief vier Tage und vier Nächte lang, und am fünften Tag wachte er so abgemagert auf, dass er die Stiefel mit einer Schnur an den Beinen festbinden musste, um sie nicht zu verlieren. [...] Und die Hygienekommission, die die Runde durch die Wohnungen machte, befand Kalugin für unhygienisch und überhaupt für unbrauchbar und befahl dem Mieterkollektiv, ihn zusammen mit dem Müll wegzukippen. Kalugin wurde in der Mitte zusammengelegt und wie Müll weggekippt.“⁹⁸

Die Wirkung einer Szene wie Charms „Traum“ besitzt eine personenübergreifende und das Gegensatzpaar fiktiv/real transzendierende Universalität: Sie lässt für unser Empfinden unerheblich werden, ob ein Schicksal wie das des Landstreichers uns, ihm oder (materiell gesehen) niemandem widerfährt. Falls uns die literarische Vorlage jedoch kalt lässt, sollten wir uns nicht darauf versteifen, hieran etwas zu ändern, da wir ohnehin nicht auf unsere Empathie für die Figuren angewiesen sind. Schließlich befinden wir uns selbst in einer gefühlsinjizierenden Ausnahmesituation (so wie die Figuren in einem Stück), sobald wir auf die Bühne vor ein Publikum treten.

„Die *Method* hat das falsch verstanden. Ja, der Schauspieler macht auf der Bühne etwas durch, aber es bringt nichts, ihn die mutmaßlichen Anfechtungen der Figur auf der Bühne »durchstehen« zu lassen. Der Schauspieler hat seine eigenen Anfechtungen durchzustehen, und sie liegen direkt vor ihm. Sie brauchen nicht extra hinzugefügt werden.“⁹⁹

Mitten im Rampenlicht stehend verspüren wir etwa in der Regel Lampenfieber, welches von Max Reinhardt als Schlüssel zur schauspielerischen Emotion genannt wird.

„Es ist ein Märchen, dass der Schauspieler je den Zuschauer vergessen könnte. Gerade im Augenblick der höchsten Erregung stößt das Bewusstsein, dass Tausende ihm mit atemloser, zitternder Spannung folgen, die letzten Türen zu seinem Inneren auf.“¹⁰⁰

Diese schauspielerische Emotion als einen Bestandteil der Darstellung zu behaupten, d.h. sie als Gefühlswelt der Figur zu *denken*, umschreibt Declan Donnellan als ein „Abwälzen“ (der

⁹⁷ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 47.

⁹⁸ Daniil Charms, „Traum“, übers. von Kay Borowsky, in: *Sowjetisch wohnen. Eine Literatur- und Kulturgeschichte der Kommunalka*, zitiert nach Sandra Evans, Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 119.

⁹⁹ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 37.

¹⁰⁰ Max Reinhardt, „Rede über den Schauspieler“.

Emotion auf die Figur)¹⁰¹. Vor allem die Gefühle, von denen man anzunehmen geneigt ist, sie hinderten am Spielen, könnten in ihrer Umdeutung einem Stück eine raffinierte Bedeutungsebene hinzufügen und dadurch zum Dreh- und Angelpunkt der Darstellung werden:

„Der Text wird auf seine eigene unvorhersehbare Weise leben. [...] Sie werden dazu gebracht [...] zu fühlen: »Ich kann die Szene in *Hamlet* nicht spielen, weil ich unsicher bin; ich dachte, ich hätte sie verstanden, und jetzt weiss ich nicht mehr so genau. Auch scheinen die anderen Schauspieler etwas von mir zu wollen, und ich bin nicht in der Lage, es zu liefern« – was selbstverständlich die gleiche Situation ist, in welcher das Publikum *Hamlet* entdeckt – was für ein Zufall. [...] Komischerweise [...] [sind] Angst, Schuldgefühle, Nervosität, Selbstbefangenheit, Ambivalenz [...] zufällig auch der Stoff, aus dem Kunst ist.“¹⁰²

Dieses „Abwälzen“ der eigenen Emotion auf die Figur funktioniert jedoch nur, wenn der Schauspieler keinen Augenblick lang an der Adäquatheit seiner Gefühle für das Stück zweifelt und sie blindlings in sein Bühnenspiel einfließen lässt.

„Wie kann der Schauspieler erkennen, dass das, was er oder sie in dem Augenblick fühlt, nicht nur akzeptabel, sondern auch ein beredter und schöner Bestandteil des Stücks ist? Das kann der Schauspieler nicht erkennen. [...] Auf der Bühne vergeht die Zeit zu schnell; und falls man überhaupt Zeit hat, den Augenblick zu überdenken, ist dieser zu dem Zeitpunkt längst vorbei, wenn man zu überlegen beginnt. Deshalb gilt die Weisheit: Führen Sie das Gefühle auf nichts zurück, sondern handeln Sie danach [...] [W]enn die Zeit gekommen ist, da Sie etwas fühlen, hat das Publikum es längst gesehen. Es ist geschehen, und Sie hätten genausogut danach handeln können. (Falls Sie es nicht getan haben, hat das Publikum nicht »nichts« gesehen, sondern es hat Sie, den Schauspieler gesehen, der etwas unterschlagen hat.)“¹⁰³

1.9 DIE ARBEIT MIT DEM TEXT

Welchen Vorteil hat es für Schauspieler, ihren Text so zu lernen, dass sie ihn „auf Anhieb sprechen können“¹⁰⁴, ihn „wie im Schlaf“ auswendig wissen? Eine naheliegende Antwort lautet: Damit sie keinen Moment lang an ihren Text *denken* müssen. Denn sobald sie dazu angehalten sind, sich ihren Text auf der Probe- oder Hauptbühne in Erinnerung zu rufen, verschaffen sie ihrem Spielfluss Unterbrechungen. Gleiches gilt für die im Probenprozess festgelegten Bühnenaktionen. Wenn diese dem Schauspieler in Fleisch und Blut übergegangen sind, kann er sich – ohne lange nachzudenken – in sie hineinstürzen. Das Auswendiglernen der *Rolle* (ab Mitte des 16. Jhdt. bezeichnete dieses Wort zunächst nur einen „handlichen Papierstreifen“, auf dem der „jeweils zu sprechende Text“ abgebildet

¹⁰¹ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 77.

¹⁰² Mamet, *Richtig und falsch*, S. 135.

¹⁰³ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 51-53.

¹⁰⁴ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 99f., S. 155.

1.9 Die Arbeit mit dem Text

war)¹⁰⁵ sowie der Stichwörter hat darüber hinaus zum Vorteil, dass Schauspieler in den Proben auch rein physisch von der *Last* des Textes befreit sind:

„In Frankreich müssten sie den Text auswendig können, denn es gibt keinen Souffleur wie in Deutschland. Hier kommen sie mit dem Buch in der Hand, und das ist eine Katastrophe, denn unter diesen Bedingungen kann man keine richtigen Stellproben machen. Sie sind unfähig, etwas anzubieten oder zu improvisieren. In Deutschland können die Schauspieler nur einen Teil des Textes auswendig, und die Souffleuse hilft ihnen beim Rest. So kann man arbeiten, denn sie sind beweglicher und haben den Kopf frei, um etwas zu erfinden. Ich finde es unerträglich, wenn Schauspieler mit dem Textbuch in der Hand proben.“¹⁰⁶

„Die Anweisung [vom Schauspieler an den Souffleuren während der Probenarbeit] *Gib mir einfach immer rein!* ist sehr beliebt, wenn der Schauspieler überhaupt nicht vorbereitet ist. Ernstzunehmende Regisseure beenden an dieser Stelle dann meist die Probe.“¹⁰⁷

Mamet empfiehlt, dass Schauspieler ihren Text *kalt*, d.h. ohne Betonungen und sinnentleert (als wäre er ein Telefonbuch oder ein Mantra) in Vorbereitung auf die Proben „mechanisch auswendig lernen“.¹⁰⁸ Denn ein verinnerlichter Tonfall oder Sinn der Worte lässt sich schwer wieder abtrainieren, wodurch neue Interpretationen des Textes etwa seitens der Regie schwerlich angenommen werden können.¹⁰⁹ Dies weiß zumindest Rossié aus seinen Erfahrungen am Theater zu berichten:

„Ich habe aber auch eine Schauspielerin erlebt, die auf der Leseprobe den Text ausdruckslos vor sich hin sagte, um sich, um sich nicht zu früh festzulegen. Sie wollte offen sein für alles, was da kam. Sie brauchte eine Idee länger als die anderen, aber das Ergebnis war verblüffend gut. [...] Im schlimmsten Fall haben [Schauspieler] Töne und Haltungen schon jetzt mitgelernt und lassen sich nur mühsam davon wieder abbringen. So gab es eine junge Schauspielerin, die nach sechs Wochen anstrengender Probenarbeit auf der Premiere genauso gespielt hat wie beim Vorsprechen für die Rolle.“¹¹⁰

Doch kaltes Textlernen hat noch eine weitaus größere Bedeutung, nämlich die, dass der Text für den Schauspieler überhaupt keine Bedeutung besitzen sollte, so Mamet. Die Sprache des Schauspielers sei nämlich nicht der Text, sondern einzig und allein die Bühnenhandlung.¹¹¹ Gute Theaterstücke sind nach Ansicht von Meyerhold und dem britischen Intendanten Dominic Cooke ohnehin so geschrieben, dass die niedergeschriebenen Dialoge lediglich Spuren einer körperlichen Handlung sind, die als unsichtbares Textprimat hinter den Zeilen schwebt.

¹⁰⁵ Günter Langer, „Rolle“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hg. von Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

¹⁰⁶ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 87.

¹⁰⁷ Rossié, *Ruhe bitte! Wir proben!*, S. 121.

¹⁰⁸ Vgl. Mamet, *Richtig und falsch*, S. 157.

¹⁰⁹ Interpretation meint an dieser Stelle nicht, was ein Text bedeuten soll, sondern wozu er verwendet wird.

¹¹⁰ Rossié, *Ruhe bitte! Wir proben!*, S. 85f.

¹¹¹ Vgl. Mamet, *Richtig und falsch*, S. 99.

„Um den für die Bühne schreibenden Belletristen zum Dramatiker zu machen, wäre es gut, ihn einige Pantomimen schreiben zu lassen. Das wäre eine gute Gegenwirkung zum unnützen Missbrauch von Worten. [...] Er [der Dramatiker, Anm. d. Verf.] wird nur dann dem Schauspieler das Wort geben dürfen, wenn das Szenarium der Bewegungen geschaffen ist. Ob man wohl bald auf den Gesetzestafeln des Theaters folgenden Grundsatz niederschreibt: »Die Worte sind im Theater nur Muster im Gewebe der Bewegungen«?¹¹²

„And then I had a conversation with a man called Dominic Cooke [...] He said to me: ‘Your Problem, Simon, is: you write to well.’ And I remember thinking this is a very curious problem for a writer to have. What he meant, of course, was that my plays might have a linguistic energy to them, but [...] the narrative was very badly structured: What the characters would *do* to each other, rather than say.”¹¹³

Wir erinnern uns: Eine Bühnenhandlung ist das Verfolgen eines Ziels. Laut Mamet sollte der Schauspieler, während er als Figur ein Ziel in Angriff nimmt, z.B. etwas von seinem Gegenüber zu bekommen, „[...] einfach nur den Mund aufmachen und die Worte so herauskommen lassen, wie es eben geschieht – als wären sie Kauderwelsch“.¹¹⁴ Ähnliche Formulierungen verwendet auch Meyerhold, für den die auf der Bühne gesprochenen Worte „nur die Obertöne der Handlung“ sind, die „dem von der spontanen Bewegung des dramatischen Kampfs gepackten Schauspieler unwillkürlich entschlüpfen.“¹¹⁵ Der Text eines Schauspielers hat bei Mamet etwas mit dem Pincode seiner Bankkarte gemein: Denn ein Pin *fällt* uns augenblicklich auf die Anweisung „Bitte Ihre Geheimzahl eingeben“ *ein*, ohne dass wir *nachdenken* müssten, er ist für sich genommen bedeutungslos, wird aber *gebraucht*, um *etwas zu bekommen* (die Ausgabe der Banknoten). Der Sprechtheaterschauspieler verwendet den Text als reines Klangwerkzeug, quasi als Zauberformel oder „Sesam-öffne-dich“ um Veränderungen in der (szenischen) Wirklichkeit vorzunehmen.

„Der einzige Grund, warum Leute reden, ist, das zu bekommen, was sie haben wollen.“¹¹⁶

In einer Szene, in der ein Mann zu einer Frau nach einem Date „Ich begleite dich noch nach Hause“ sagt, könnte der Darsteller des männlichen Parts diesen Satz kauderwelschen und währenddessen jemanden sehen, mit dem um jeden Preis geschlafen werden sollte. Dadurch, dass der Anblick des Anderen mit dem Gedanken sexueller Erfüllung verknüpft wird, wird der Text mit einer „Beziehungsebene“¹¹⁷ unterfüttert, die aus der Art und Weise, wie

¹¹² Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, in: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. 1. 1891-1917*, hg. von A.W. Fewralski, Berlin: Henschel 1979, S. 201.

¹¹³ Zitiert nach Simon Stephens, Interview mit *National Theatre*, Hervorhebg. v. mir; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=6PcHQ_oZHdc, Zugriff: 5.1.2015.

¹¹⁴ Siehe Mamet, *Richtig und falsch*, S. 98-100.

¹¹⁵ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 201.

¹¹⁶ Mamet, *Filmregie*, S. 79.

¹¹⁷ Paul Watzlawick/Janet H. Beavin/Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern: Huber ⁴1974, S. 53-56.

1.9 Die Arbeit mit dem Text

gesprochen wird, herausgehört werden kann. Und dass, obwohl mit keinem Wort über die Beziehung gesprochen wird. Hierüber schreibt Meyerhold:

„Zwei Menschen unterhalten sich über das Wetter, über Kunst, über Wohnungen. Ein dritter, der sie beobachtet – er muss natürlich mehr oder minder scharfsinnig und sensibel sein –, wird aus der Art ihrer Unterhaltung über Gegenstände, die ihr Verhältnis zueinander in keiner Weise berühren, schließen können, ob sie Feinde, Freunde oder Verliebte sind.“¹¹⁸

Eine Beziehung ist nichts anderes als das, was ein Mensch mit einem anderen Menschen „anstellen“ möchte. Und hierfür interessieren sich Menschen, die in eine Theatervorstellung gehen, laut Mamet vorrangig.

„Das Publikum nimmt nur das wahr, was ein Schauspieler mit dem anderen Schauspieler machen will. Wenn der Sprecher dem anderen Schauspieler *nichts* tun oder *nichts* mit ihm anfangen will, [...] verliert das Publikum das Interesse am Stück.“¹¹⁹

Was Mamet als schauspielerisches Vorgehen einfordert, ist eine Arbeit *mit* dem Text – der Text wird zum lautlichen Medium der Figur. Peter Brook kritisierte den umgekehrten Fall, wenn der Schauspieler zum Medium der Worte wird:

„Dies führte wieder zu einer Häresie, die sich die »Darbietung des Textes« beziehungsweise »die Teilung des Textes mit dem Publikum« auf die Fahnen schrieb. Nicht wenige junge Schauspieler wurden zu dem Glauben verführt, angesichts der großartigen Worte seien sie nichts als Nachrichtensprecher, deren primäre Funktion es sei, die Zeilen zu Gehör zu bringen und für sich selbst sprechen zu lassen. Daraus entstand der größte aller Schrecken: die sogenannte Shakespeare-Stimme.“¹²⁰

Bei dieser Variante ist dem Sprechen des Schauspielers anzumerken, dass er die Zeilen eines geschriebenen Theaterstückes *rezitiert*. Da das Ziel des Schauspielers nur darin besteht, den Text des Dramatikers zu vermitteln, besteht kaum Anlass zu einer körperlichen Handlung, die über Herumstehen und Laut-ins-Publikum-sprechen hinausgeht. Ein solches Theater war etwa zu Zeiten Meyerholds Mode, was dieser mit folgenden Worten kommentierte:

„»Das Stück wird in Kostümen und in Schminke gelesen«, könnte man auf den Theaterzetteln von heute vermerken.“¹²¹

Sobald jedoch der Text verwendet wird, um eine Veränderung der (szenischen) Wirklichkeit vorzunehmen, so kann der Text so wirken, als ob er von der auf der Bühne präsenten Figur käme – und nicht aus einem Stück, das in vergangener Zeit geschrieben wurde. Denn auch

¹¹⁸ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 128.

¹¹⁹ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 89.

¹²⁰ Peter Brook, *Vergessen Sie Shakespeare*, übers. von Petra Schreyer/Hans-Henning Mey, Berlin: Alexander 2003, S. 48.

¹²¹ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 203.

außerhalb des Theaters sprechen Menschen größtenteils in zusammengesetzten Zitaten (sie zitieren, was Andere ihnen zitiert haben), ohne dass man ihnen anmerkt, dass sie einen Text auswendig gelernt hätten.

1.10 SUBTEXT

Sprechen kann auch der Funktion dienen, etwas zu benennen, auf einen Namen zu taufen oder die Art und Weise, wie jemand Anderes die Wirklichkeit wahrnimmt, zu verändern. In diesem Falle unternimmt der Schauspieler auf der Bühne den Versuch, dem Spielpartner etwas *begrifflich* zu machen, seine Vorstellungswelten zu manipulieren. Donnellan sieht hierin den Grundtenor allen Sprechens.

„Bei dem, was wir sagen, geht es niemals um das, was wir sagen; es geht um denjenigen, mit dem wir sprechen. Was wir sagen ist ein Werkzeug, mit dem wir unsere Zuhörer verändern können. [...] Jeder Text versucht, den Blickwinkel zu verändern. [...] In der Tat ist »Ich möchte ändern, was du glaubst« die Basis aller Texte [...]“¹²²

Doch angenommen, eine Bühnenhandlung bestünde darin, dem Gegenüber auf der Bühne etwas zu sagen oder eine Information zuzuspielen – müsste der Text hierbei nicht zwangsläufig eine Bedeutung für den Schauspieler haben? Nun, der Schauspieler könnte auch hier seinen Text wie Kauderwelsch vor sich her sprechen, während er das, was sein Text *meint*, zeitgleich denkt. Diese Gedanken bildeten den sogenannten Subtext, der sich im Klang des als Kauderwelsch gesprochenen Textes verkörpert. Der Subtext ist in Theaterstücken das, was „zwischen den Zeilen steht“¹²³, das, was die Figur mit ihren Worten eigentlich sagen will. Wie der Begriff „Sub-text“ bereits nahelegt, handelt es sich bei diesem ebenfalls um einen Text. Dieser lässt sich parallel zum ausgesprochenen Text denken, wenn die einzelnen Sätze von Text und Subtext miteinander synchronisiert werden. Jeder Satz stellt hierbei einen einzelnen Gedanken dar. Diese Subtexttechnik mag ein Grund sein, weswegen Rossié Regieassistenten beim Abtippen von Strichfassungen empfiehlt, lange Sätze in mehrere kurze Sätze zu zerlegen:

„Sollten Sie ein Stück abschreiben, bearbeiten Sie doch gleich lange Sätze mit Hilfe der Zeichensetzung, indem Sie z.B. einen Satz wie *Ich habe dich schon gestern bei ihr gesehen, Markus, und mir ist*

¹²² Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 94, S. 179.

¹²³ Vgl. Pia Helfferich, *Subtext. Was das ist und wie man ihn einsetzt*; Online-Zugriff unter: <https://schreibberatung.wordpress.com/2011/04/23/subtext-was-das-ist-und-wie-man-ihn-einsetzt/>, Zugriff: 5.1.2015.

1.10 Subtext

*klargeworden, dass ich nicht mehr die geringste Chance habe, sie zu erobern und mit ihr glücklich zu werden. mit Hilfe der Zeichensetzung auflösen in Ich habe dich schon gestern bei ihr gesehen! Markus! Und mir ist (eines) klargeworden: Ich habe nicht mehr die geringste Chance sie zu erobern. Und mit ihr glücklich zu werden. Der Satz bleibt inhaltlich gleich, ist aber viel einfacher zu spielen [...]*¹²⁴

Der von Rossié als Beispiel angeführte Satz kann unmöglich einen einzelnen Gedanken zum Ausdruck bringen. Der Vorschlag Rossiés, ihn in fünf Sätze, also fünf Gedanken aufzuteilen, wo auch zwei Gedanken gereicht hätten (*ich habe gesehen, wie glücklich sie mit dir ist / ich habe beschlossen, sie nicht weiter zu stalken*), mag jedoch etwas über das Ziel hinausschießen. Die Strukturierung eines Textes nach einem Gedankenmuster des Subtextes liefert einen Hinweis auf den Sprechfluss: Da jeder Gedanke als punktuell, mentales Geschehen im Geiste „aufblitzt“, können Sätze, die jeweils einen dieser Gedanken artikulieren, ohne Pause, „in einem Fluss“ gesprochen werden. In Rossiés Beispieltext gebe es nur eine kurze Pause hinter „Markus“. Es zeigt sich bei dieser Subtextlegung in diesem Beispiel, dass relativ wenig Gedankenmaterial einem größeren Textvolumen untergelegt wird, was wiederum Streichung von Textteilen nahelegt. Die Frage lautet nämlich: Wieviel Gedankenmaterial wird durch wieviel Textvolumen ausgedrückt? Dies könnte ein Qualitätsmerkmal einer Sprechtheaterproduktion sein, denn es liegt an der Entscheidung des Schauspielers/des Regisseuren, ob wenige Worte viel oder viele Worte wenig *sagen*. Welchen Vorteil hat die Verwendung eines gedachten Subtextes auf der Bühne? Sehen wir uns hierfür einmal die Alternativen an: Zunächst bestünde die Möglichkeit, nichts zu denken, während man den Text spricht. Dies brächte jedoch eine Figur hervor, die nichts zu kommunizieren hätte (was nur auf wenige Rollen zuträfe). Ein solches Schauspiel kritisierte Denis Diderot im 18. Jhd. an einer Schauspielerin mit dem Namen Dumesnil mit den folgenden Worten:

„Bei der Dumesnil ist es anders als bei der Clairon. Sie begibt sich auf die Bretter, ohne zu wissen, was sie sagen wird; während der Hälfte ihres Auftritts weiß sie nicht, was sie sagt [d.h. sie denkt keinen Subtext, während sie spricht; Schauspieler, die nicht wissen was sie sagen und zwar in dem Sinne, dass sie ihren Text wie Kauderwelsch sprechen, würden laut Mamet „richtig“ liegen; Anm. D. Verf.] aber plötzlich kommt ein erhabener Augenblick. [hiermit ist eine Emotion gemeint, Anm. d. Verf.]“¹²⁵

Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, den Text, den man spricht, im Wortlaut mitzudenken (Text = Subtext). Dies wirkt allerdings auf ein Publikum wie eine Tautologie. Das Publikum hört den gesprochenen Text und merkt anhand des Tonfalls und des körperlichen Ausdrucks des Schauspielers, dass dieser dem Text nichts hinzuzufügen hat. Er

¹²⁴ Rossié, *Ruhe bitte! Wir proben!*, Hervorhebg. im Orig., S. 77.

¹²⁵ Denis Diderot, „Das Paradox über den Schauspieler“, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. von Christopher Balme/Klaus Lazarowicz, Stuttgart: Reclam 1991, S. 159.

dupliziert den Text lediglich mit seinen Gedanken. Hierbei besteht die Gefahr einer Wort-für-Wort Übersetzung des Textes in den körperlichen Ausdruck.

„Es gibt eine Schule theatralischen Denkens, die vom Spieler verlangt, jede Zeile, jede Aussage für das Publikum so zu interpretieren, als wäre die Zeile ein Wort im Wörterbuch und als sei es die Aufgabe des Schauspielers, die Zeichnung neben dem Worteintrag darzustellen – das Wort »Liebe« sozusagen liebkosend zu sprechen, das Wort »kalt« fröstelnd. Das hat nichts mit Schauspielerei zu tun.“¹²⁶

Es wird lediglich die oberste Schicht eines Textes vorgetragen, dem während seines Vortrags eine Unterkellerung, ein doppelter Boden fehlt, der allerdings laut Bondy, Rossiér, Brook und Bernard-Marie Koltès sowohl in vielen Alltagssituationen als auch in Theaterstücken vorhanden ist.

„Ein Stück, ein gutes, ist wie die Augen von jemandem, den man beobachtet, während er redet, um auf die Gedanken zu kommen, die er nicht ausspricht. [...] das Ungesagte hat nichts mit einer Beschreibung zu tun. Es ist nicht die Verdoppelung der Situation.“¹²⁷

„Wir sagen etwas und wir meinen etwas. Das Problem ist, dass wir oft etwas anderes sagen als wir meinen.“¹²⁸

„Ein Wort beginnt nicht als Wort – es ist ein Endprodukt [...] das Wort [ist] nur ein kleines sichtbares Teilchen eines riesigen unsichtbaren Gebildes.“¹²⁹

„Ich schreibe gern für's Theater. Ich mag die Zwänge, die einem dadurch auferlegt werden. Zum Beispiel weiß man, dass man eine Figur nichts direkt sagen lassen kann... Man kann nichts durch die Wörter sagen, man ist gezwungen, es hinter den Wörtern zu sagen. Sie können niemanden sagen lassen: 'Ich bin traurig.' Sie sind gezwungen, ihn sagen zu lassen: 'Ich geh eine Runde spazieren.'“¹³⁰

Wenn sich die Inhalte von Text und Subtext stark voneinander absetzen, so wird der vom Subtext geprägte körperliche Ausdruck im spannungsvollen Widerspruch zum gesprochenen Wort stehen, so wie es sich Wsewolod Meyerhold oder Luc Bondy für das Theater wünschten.

„Jene körperlichen Bewegungen waren [im naturalistisch-orientierten Moskauer Künstlertheater des 18./19. Jahrhundert, Anm. d. Verf.] streng mit dem gesprochenen Wort koordiniert. Ich hingegen rede von einem körperlichen Ausdruck, der den Worten nicht adäquat ist.“¹³¹

„[...] [E]in Schauspieler, der die Worte mit Gesten begleitet, [ist] ein Horror. Mein Vergnügen ist es, die Bühne als Ort zu behandeln, wo die Mechanismen der Kommunikation unterschiedlich funktionieren.“¹³²

¹²⁶ Mamet, *Richtig und falsch*, Hervorhebg. im Orig., S. 97.

¹²⁷ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 44, S. 116.

¹²⁸ Rossié, *Ruhe bitte! Wir proben!*, S. 151.

¹²⁹ Peter Brook, *Der leere Raum*, übers. von Walter Hasenclever, Berlin: Alexander ⁹1983, S. 14.

¹³⁰ Zitiert nach Marie-Bernard Koltès, in: Heiner Schnitzler, *Text und Subtext*; Online-Zugriff unter: <http://www.heiner-schnitzler.de/heiner-schnitzler.de/Subtext.html>, Zugriff: 5.1.2015.

¹³¹ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 128.

¹³² Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 80.

1.10 Subtext

Die letzte Möglichkeit, die sich als Alternative zum Text-„unterkellernden“ Subtext anbietet, wäre das Sprechen des Textes, während man Gedanken hegt, die nichts mit dem Text zu tun haben. Hierbei wird sozusagen „auf Autopilot“ gesprochen, während der Sprecher mit seinen Gedanken ganz woanders ist. Als Beispiel sei jene Szene aus Woody Allens Spielfilm *Annie Hall* angeführt, in der ein Smalltalk des Protagonisten Alvy Singer und der Titelfigur Annie Hall mit deren jeweiligen Gedanken untertitelt ist. Diese Gedanken des sich einander annäherenden Paares sind teilweise weder an den Gesprächspartner adressiert (= kein Subtext), noch stehen sie in einem Kontext mit dem Gesprächsstoff.

„ALVY [Text] Photography’s interesting cos it’s a new art form and a set of aesthetic criteria has not emerged yet.
ALVY [zeitgleich untertitelter Gedanke] I wonder what she looks like naked.“¹³³

Diese Variante ist insofern interessant, da sie sich auf viele Situationen auf der Theaterbühne anwenden lässt, beispielsweise, wenn eine Figur mit ihren Gedanken noch bei den Ereignissen der letzten Szene ist, usw. Doch auch bei ihr ist, wie bei der Subtexttechnik, der Text mit aufeinanderfolgenden Gedanken unterlegt. Diese Gedanken können, wenn Menschen etwas verbergen, dasjenige, das von ihnen verborgen wird, beinhalten. Möglicherweise antwortet ein Mensch auf die Frage eines anderen Menschen ausweichend, während die Wahrheit vor seinem geistigen Auge erscheint. Hierzu Bondy:

„Ich habe die Leute immer beobachtet und mir immer gern vorgestellt, was sie wirklich denken, wenn sie reden. Ich bin überzeugt, wenn jemand spricht, ist höchstens die Hälfte von dem, was er sagt, wahr.“¹³⁴

Es besteht allerdings auch die Möglichkeit, dass ein Mensch die Wahrheit sagen möchte, beispielsweise, dass er das, was in diesem Moment emotional mit ihm geschieht, zum Ausdruck bringen möchte, wofür ihm aber die Worte fehlen. In der Oper ist es laut Meyerhold die Musik, die im Gegensatz zu den Worten möglicherweise annähernd hierzu befähigt ist:

„Wagner ruft das Orchester zu Hilfe, in der Meinung, allein das Orchester sei fähig, das Unausgesprochene zu sagen, das Geheimnis vor dem Zuschauer zu entschleiern. Gleich der gesungenen Tonfolge ist im Drama das Wort nicht stark genug, um den inneren Dialog zu erschließen.“¹³⁵

¹³³ *Annie Hall*, Regie: Woody Allen, USA 1977; DVD-Video, *Der Stadtneurotiker*, Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox 2008, 0h30‘.

¹³⁴ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 44.

¹³⁵ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 128.

Doch dasjenige, das mithilfe von Musik und nur unzureichend mit Worten zum Ausdruck gebracht werden kann, ist dennoch als Unaussprechliches in uns enthalten, so Donnellan:

„Das Gefühl ist immer größer als das Wort[.] Wie bei liebeskranken Jugendlichen übertrifft das, was wir fühlen, immer unsere Ausdrucksmöglichkeiten [...] Natürlich kann Shakespears Sprache nicht die Unermesslichkeit dessen, was Julia fühlt, zum Ausdruck bringen. Genau deshalb ist Shakespeare ein Genie. So wie Tschechow sieht er klar die Distanz zwischen dem, was wir sagen wollen, und den dürftigen Worten, die uns dafür zur Verfügung stehen.“¹³⁶

1.11 UNMITTELBARKEIT IM SPRECHEN UND SCHWEIGEN

Wenn eine Figur auf der Theaterbühne spricht, so ist ihre Figurenrede laut Donnellan idealerweise eine Reaktion auf etwas, das um sie herum geschieht¹³⁷ – sie ist eine Replik, eine Erwiderung, eine Antwort. Der Sprechtheaterschauspieler ist immer schon, seit er in der griechischen Antike erfunden wurde, ein Antworter gewesen.

„Als vermutlich ersten Sieger eines Tragödien-Agons verzeichnet die Chronik des Jahrs 534 v. Chr. den legendären Thespis. Dieser hatte das getanzte Chorlied (Dithyrambos) zum dramatischen Dialog erweitert, indem er dem Chor einen >Antworter< gegenüberstellte.“¹³⁸

Wenn auf eine Replik des Gegenübers geantwortet wird, so gibt es im zeitgenössischen Theater einen Trend, *auf Anschluss zu sprechen*, so Ayckbourn:

„Während der Proben kommt an einem gewissen Punkt unweigerlich vom Regisseur [...] der Schrei nach mehr Tempo: Nehmt das Stichwort auf und macht nicht vor jedem Anschluss text eine Pause!“¹³⁹

Um dies zu unterstützen, schlägt er angehenden Dramatikern vor, dass diese während ihres Schreibprozesses mögliche Denkpausen zwischen den Repliken eliminieren – Zeit, die die Figur in mimetischer Hinsicht bräuchte, um die Worte ihres Gegenübers zu realisieren.

„Die beste Zeit zum Denken [...] ist, wie Ihnen jeder gute Schauspieler sagen wird, während die andere Figur noch spricht. ABER – und hier kommt der Dramatiker ins Spiel – begründet kann der Schauspieler das nur tun, wenn das Wort oder der Satz, worauf sich seine Antwort bezieht, früh genug in der betreffenden Textpassage erscheint. Daher verlangt dieser Dialog:

SIE Du bist so leichtfüßig wie ein dreibeiniger Büffel.

ER Wer ist hier der Büffel?

dass Er mit seiner Antwort bis ganz ans Ende ihres Satzes warten muss. Was ihn veranlasst, zwischen den

¹³⁶ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 212f., S. 224.

¹³⁷ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 230, S. 238.

¹³⁸ Andrea Gronemeyer, *Theater*, Köln: DuMont ⁵2005, S. 15.

¹³⁹ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 98.

1.11 Unmittelbarkeit im Sprechen und Schweigen

Passagen eine Pause zu machen, wenn auch nur für einen Augenblick. Oder – unter Druck – hellseherische Fähigkeiten zu entwickeln und das Wort schon zu hören, bevor es ausgesprochen ist. Nicht sehr überzeugend. Wie wenn man auf der Bühne plötzlich das Telefon ansieht, bevor es geklingelt hat. Andererseits bedeutet das hier:

SIE Du erinnerst mich an einen dreibeinigen Büffel, so schwerfällig wie du bist.

dass Er unmittelbar antworten kann:

*ER Wer ist hier der Büffel?*¹⁴⁰

Doch selbst wenn das Wort, auf das reagiert werden soll, mit dem Stichwort identisch ist, könnte dennoch auf Anschluss gesprochen werden, da bereits geahnt werden kann, was der andere sagen wird. Hierzu schreibt Donnellan:

„Wenn die Situation an Bedeutung gewinnt, strengen wir uns an, das vorauszusehen, was geschehen wird. Je mehr für uns auf dem Spiel steht, desto genauer ahnen wir voraus, was der andere sagen wird. [...] [Die Schauspielerin] muss nicht erst das ganze Wort hören und anschließend kurz ihre Antwort überdenken. Ihre Antwort kann halbfertig bereit stehen.“¹⁴¹

Doch wie das *Sprechen auf Anschluss* scheint auch das *unpausierte Sprechen der Figurenreplik* en Vogue zu sein, glauben wir der folgenden Theaterpersiflage Ayckbourns:

„DAFYDD [...] Linda, mach nicht mehr so viele Pausen, um nach Luft zu schnappen.

LINDA Also Atem holen muss ich ja schließlich, oder?

BRIDGET (halblaut) Nicht unbedingt...

DAFYDD Du kannst auf der Bühne nicht solche langen Atempausen machen. Wenn du tief durchatmen willst, dann atme in deiner Freizeit ... [...]“¹⁴²

Unpausiertes Sprechen der Figurenreplik erscheint dann sinnvoll, wenn die Figurenreplik *einen einzelnen Gedanken* zum Ausdruck bringt. Doch welchen Sinn mag das *Sprechen auf Anschluss* haben? Einerseits soll offenbar ein gewisser Spielfluss gewahrt werden (eine Denkpause kann den Anschein eines Texthängers vermitteln), andererseits ist das unverzügliche Erheben der eigenen Stimme auf ein Stichwort hin ein Garant von Wahrhaftigkeit. Hierzu Mamet:

„Stanislawski hat gesagt, dass der Mensch, der man ist, tausendmal interessanter ist als der beste Schauspieler, der man werden könnte. Und wenn der Schauspieler auf sein Stichwort reagiert und dann trotz aller Unsicherheit das Wort ergreift, sieht das Publikum diesen interessanten Menschen. [...] Das Individuum auf der Bühne spricht, weil es aufgerufen ist zu sprechen – wenn es auch nichts weiter hat, was ihm beisteht, als seine Selbstachtung. Wenn der Schauspieler lernt, wahrhaftig und einfach zu sein, punktgenau zur Sache zu sprechen, obwohl er Angst hat und keine Gewissheit, dass er verstanden wird, erschafft er seine eigene Figur [...]“¹⁴³

¹⁴⁰ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 99, Hervorhebg. v. mir.

¹⁴¹ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 232-234.

¹⁴² Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 99.

¹⁴³ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 36, S. 38.

Wahrhaftigkeit beim Sprechen des Textes bedeutet, diesen einfach auszusprechen, ohne Intonation, Tonfall oder emotionale Färbung des Textes bewusst zu steuern. Diese käme nämlich laut Mamet einem „Verstellen der Stimme“ gleich, was mimetisch gesehen nur dann glaubwürdig erscheint, wenn die Figur ihre Stimme verstellt. Ein adäquater Klang des Textes ergibt sich automatisch, so Mamet, wenn ein adäquater Subtext gedacht wird.

„Es ist unwichtig, wie Sie Ihren Text sprechen. Wichtig ist, was Sie meinen. [...] der Rest ist Verstellte [sic] Stimmen.“¹⁴⁴

Wenn Schauspieler ihre Stimmen verstellen, so tun sie dieses gegebenenfalls, um *vermeintlichen Textimplikationen* gerecht zu werden. Eine vermeintliche Textimplikation ist ein Eindruck, den der Text beim Schauspieler erweckt – wenn der Text etwa besonders dramatisch anmutet, versucht der Schauspieler, den Text dramatisch klingen zu lassen.

„[Eine Darstellerin der Julia] fühlt sich möglicherweise versucht, Julias Worte »So tief ja wie das Meer« groß und breit zu »malen«, um die Unendlichkeit des Meeres zu unterstreichen. Das nennt man »dramatisieren«.“¹⁴⁵

Gleiches gilt für einen vermeintlich emotionalen Text, bei dem der Schauspieler versucht, diese Emotionalität mit seinem Spiel zu *erzählen*, was aufgrund des Hinzufügens von Emotionen als unwahrhaftig erscheint.

„Als Stückeschreiber und als Liebhaber gut geschriebener Texte weiß ich, dass ein gutes Stück nicht der Beihilfe eines Schauspielers bedarf, der im Endeffekt die psychologischen Untertöne des Textes erzählt, und dass ein schlechtes Stück von solcher Mithilfe nicht profitiert. [...] Wenn der Schauspieler so verfährt und den »glücklichen« Text »glücklich« spricht, den »traurigen« Text »traurig«, so strebt er unbewusst danach, sich der Kritik zu entheben – er will die Anforderungen des Textes *absolut* erfüllen, er will »es gut gemacht haben«.“¹⁴⁶

Solange jedoch im Text keinerlei Regieanweisungen dazu aufrufen, den Text dramatisch oder emotional zu sprechen, besteht keine Notwendigkeit, dies zu tun. Im Gegenteil: Jede Figurenreplik steht schwarz auf weiß, völlig trocken auf dem Papier, was gewissermaßen zu einem unausgeschmückten Sprechen anregen könnte. Jedenfalls präferierte Meyerhold den eher trockenen Tonfall:

„Notwendig ist eine kühle Artikulation, frei von allem Vibrieren (Tremolo), nur keine larmoyanten Schauspielerstimmen. Keinerlei Anspannung und düstere Töne.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Mamet, *Richtig und falsch*, Hervorhebg. im Orig., S. 101.

¹⁴⁵ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 211.

¹⁴⁶ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 21, S. 122.

¹⁴⁷ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 126.

1.11 Unmittelbarkeit im Sprechen und Schweigen

Abschließend noch einige Worte zu der Wahrhaftigkeit: Wenn der Schauspieler auf ein Stichwort hin nicht augenblicklich das Wort ergreift, besteht die Gefahr, dass er den Versuch unternimmt, inmitten des Lampenfiebers ein Gefühl der Sicherheit zu gewinnen, etwa mithilfe einer Atemtechnik (!), die Mamet als „Schnauf-Schauspielerei Hollywoods“¹⁴⁸ bezeichnet.

„Der Schauspieler bekommt sein Stichwort, scharrt mit den Füßen und stößt wie ein Wal schnaufend die Luft aus, lässt dabei manchmal ein »Humm« hören und spricht dann erst den Text. Was bedeutet das? Es bedeutet, der Schauspieler wurde durch eine unvorhergesehene Empfindung, Emotion oder Wahrnehmung bewegt, und in dem Bemühen, das wiederzugewinnen, was er für den notwendigen Anker des Selbst-Bewusstseins hält, hat er auf Zeit gespielt. Das alles ist selbstverständlich in einem Bruchteil einer Sekunde vor sich gegangen, aber passiert ist es trotzdem. [...] Damit ist die Szene gestorben.“¹⁴⁹

Um eine solche „Schnauf-Schauspielerei“ zu unterbinden, mag es im heutigen Sprechtheater den Ansatz geben, den Schauspieler gar nicht erst zum Atmen kommen zu lassen. Lebt wahrhaftiges Sprechtheater also vom ununterbrochenen Redeschwall? Um diese Frage zu verneinen, sei auf die Sprechpause und ihr unermessliches Potenzial für Wahrhaftigkeit eingegangen. Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass ein Schweigen nicht zwangsläufig ein Ende des Denkflusses, welcher zuvor den Dialog getragen hatte, markiert. Denn:

„Jede Stille ist voller Gedanken. Was auch immer Julia [aus „Romeo und Julia“ (1597), Anm. d. Verf.] als erstes sagt, es wird der Gedanke sein, der den Gedanken unterbrochen hat, der den Gedanken unterbrochen hat, usw. ...“¹⁵⁰

„[...] Schweigen spricht ... doch zu oft koppeln Regisseure das Schweigen einfach vom Text ab. In Wirklichkeit spielt ich alles *im* Text genauso wie *im* Schweigen ab. Wenn man das nicht schafft, darf man beim Inszenieren nicht Schweigen erfinden. Das ist dann unerträglich, das wird zur Pantomime und drückt.“¹⁵¹

Es gibt Theaterstücke, die u.a. von den Pausen zu leben scheinen. Erwähnt sei etwa Anton P. Tschechows *Der Kirschgarten* (1903) dessen zweiter Akt von stolzen fünfzehn Sprechpausen durchzogen ist.¹⁵² Wo viel geschwiegen wird, scheint die Welt stillzustehen: Niemand glaubt eine Antwort zu haben, die weiterführen könnte, bzw. es ist alles gesagt, was gesagt werden muss. Weitere Möglichkeiten für das Schweigen nennt Bondy:

„Bei Horváth bildet das Schweigen ein Vakuum, das die Menschen für einen Augenblick trennt. Einer hat eine ungeheure Banalität gesagt, und die Sprache scheint aufgehoben [...] Ich denke auch an das sozial

¹⁴⁸ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 35.

¹⁴⁹ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 35.

¹⁵⁰ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 234.

¹⁵¹ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 123.

¹⁵² Anton Tschechow, *Der Kirschgarten. Eine Komödie in vier Akten*, übers. von Hans Walter Poll, Stuttgart: Reclam 1984, S. 28-44.

begründete Schweigen bei Kroetz, bei dem es die Leere zwischen Menschen ausdrückt, die wenig miteinander reden.“¹⁵³

Wenn auf der Bühne das Wagnis eingegangen wird, lange zu schweigen, besteht die Möglichkeit des Anwachsens einer Wahrhaftigkeit, wie sie der Regisseur und Drehbuchautor Paolo Sorrentino in seinem Spielfilm *La Grande Bellezza* beschrieb:

„So hört es immer auf: Mit dem Tod. Davor aber war das Leben. Begraben unter all dem Bla Bla Bla Bla Bla. Alles wird überlagert von Geschwätz und Lärm. [...] Alles zugedeckt vom Mantel der Verlegenheit, auf der Welt zu sein: Bla Bla Bla Bla.“¹⁵⁴

Die Verlegenheit, in der Welt zu sein, dürfte auf einer Theaterbühne, auf der man mitten im Rampenlicht wie auf einem Präsentierteller aller Öffentlichkeit vorgeführt wird, besonders groß sein. Diese Entblößtheit auszuhalten und mit keinerlei Worten oder Bühnenhandlungen zu übertünchen, mag einen besonderen Augenblick innerhalb einer Vorstellung eröffnen. Es ist hieraus zu schlussfolgern, dass für Wahrhaftigkeit auf der Bühne eine Geisteshaltung gefragt ist, die aufgibt, jederzeit alles kontrollieren zu wollen.

Nachdem ausführlich über alle Themen gesprochen wurde, die mit dem Denken auf der Bühne zusammenhängen, soll dazu übergegangen werden, das Denken, welches in Theaterstücken enthalten ist, zu untersuchen.

¹⁵³ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 123.

¹⁵⁴ *La Grande Bellezza. Die große Schönheit*, Regie: Paolo Sorrentino, Italien/Frankreich 2013; DVD Video, *La Grande Bellezza. Die große Schönheit*, DCM Film Distribution 2014, 2h06‘.

2. THEATERSTÜCKE

2.1 WER ODER WAS SPRICHT IN IHNEN?

Der Vorgang, ein Theaterstück zu schreiben, besteht im Wesentlichen darin, *jemanden* in einer fiktiven Situation etwas sagen zu lassen. Der Dramatiker hat, bezüglich dessen, was gesagt wird, jede erdenkliche Freiheit. Beispielsweise lässt Sarah Kane in ihrem Theaterstück *Crave* eine ihrer Figuren ohne erkennbaren Zusammenhang den Zahlencode „199714424“¹⁵⁵ aussprechen. Es lässt sich nur rätseln, was dies bedeuten mag. Möglicherweise handelt es sich um eine Zeitangabe: 4. Januar 1997, 4:24 Uhr. 1998 ist das Jahr der Uraufführung von *Crave* am Traverse Theatre in Edinburgh – Kane könnte am 4. Januar 1997 noch am besagten Stück geschrieben haben. Vielleicht saß sie früh morgens an ihrem Schreibtisch und ihr fiel ein, was an der Stelle, wo nun „199714424“ steht, gesagt wird. Doch anstatt dies aufzuschreiben, hat Kane lediglich den Zeitpunkt notiert, zu welchem die Figur *in ihrem Kopf gesprochen hat*. Dies ist natürlich nur eine wagen Theorie, doch liefert sie eine Kostprobe, wie gewaltig der Spielraum ist, der Dramatikern beim Schreiben von Theaterstücken zur Verfügung steht. Selbiges gilt natürlich auch für Drehbuchautoren. Beispielsweise reicht in dem Spielfilm *Prometheus* (USA 2012, Regie: Ridley Scott) der Androide David dem Forscher Charlie Holloway ein Getränk und schnippt währenddessen von seiner Fingerkuppe den pechschwarzen Tropfen einer todbringenden Substanz in das Glas. Dies geschieht direkt vor Charlies Augen und doch sieht Charlie dies nicht. Kurz bevor er das Glas leert, sagt er völlig zusammenhangslos und aberwitzig zu David: „Here’s mud in your eye, pal.“ (deutscher Wortlaut: „Immer schön die Augen offen halten!“)¹⁵⁶ Charlie gibt David also den Ratschlag, den er selbst in diesem Moment gebraucht hätte – eine Ironie, die im Bereich des szenischen Schreibens schlichtweg möglich ist. Im Gegensatz zu der Äußerung „199714424“ liegt Charlies Ratschlag jedoch im Bereich einer figurenpsychologischen Erklärbarkeit: Charlie hat gesehen, dass er vergiftet wird, diese Information ist ihm aber unglücklicherweise nicht zu Bewusstsein gedrungen und spricht mit seinem dahergesagten Ratschlag nun aus seinem Unbewussten. Die Möglichkeit des Dramatikers, jeden alles sagen zu lassen, bringt nichtsdestotrotz den Reiz mit sich, den Rahmen strenger Logik zu sprengen – die Figur sagt etwas, weil sie es eben sagt.

¹⁵⁵ Sarah Kane, *Crave*, London: Methuen Drama 1998, S. 36.

¹⁵⁶ *Prometheus*, Regie: Ridley Scott, USA 2012; DVD-Video, Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox 2012, 0h51’.

Doch was ist eine *Figur* überhaupt in einem Theaterstück? Ist sie eine im Text enthaltene psychische Konsistenz? Mamet verfolgt den Ansatz, dass eine Figur mit dem Körper des Schauspielers gleichzusetzen sei, sobald dieser auf eine Bühne tritt und seinen Text spricht. Mit anderen Worten: eine Theaterrolle sei nur tote Tinte auf einem Blatt Papier solange sie nicht mittels lebendiger Darstellung eine Form findet – in Theaterstücken existierten keine Figuren.

„Der Schauspieler braucht sich nicht in die Figur zu »verwandeln«. Diese Redewendung hat praktisch keinen Sinn. Es *gibt* keine Figur. Es gibt einzig allein Textzeilen auf dem Papier. Dialogzeilen, die vom Schauspieler gesprochen werden sollen. Wenn er sie auf ganz einfache Weise spricht und damit versucht, ein Ziel zu erreichen, das mehr oder weniger dem entspricht, was der Autor vorgegeben hat, sieht das Publikum die Illusion einer Figur auf der Bühne.“¹⁵⁷

Peter Brook verfolgt einen anderen Ansatz: Er will, dass sich der Schauspieler, der zunächst einmal nur Leser des Stückes ist, *vorstellt*, dass eine Rolle (=Tinte auf Papier) stenographisch festgehaltene Worte einer Person sind, die *real existierte*.

„[...] [G]ehen Sie davon aus – ein Trick, der Ihnen helfen wird –, dass es diese Figur, die sie spielen werden, wirklich gegeben hat. Stellen Sie sich vor, dass Hamlet wirklich gelebt hat. Stellen Sie sich vor, dass ihm jemand heimlich mit dem Kassettenrecorder überallhin nachschlich, so dass die Worte, die er sprach, wirklich seine eigenen sind. Wohin führt dies? Die Konsequenzen einer solchen Überlegung sind weitreichend. Zunächst wird jegliche Versuchung zu denken: »Hamlet ist wie ich« weggefegt. Hamlet ist nur deshalb interessant, weil er nicht wie irgendein anderer ist, weil er einzigartig ist. Um sich selbst davon zu überzeugen, improvisieren Sie einen Abschnitt Ihrer Wahl aus dem Stück. Hören Sie sich Ihr improvisiertes, sehr persönliches Material mit großer Aufrichtigkeit an: Es kann sehr interessant sein, doch besitzt es – Wort für Wort, Zeile um Zeile – die durchgängige Kraft von Hamlets Sprechen? Sie werden zugeben, dass dies nicht wahrscheinlich ist. Und es ist ganz und gar lächerlich, sich vorzustellen, es sei möglich, während man Ophelia mit dem Mädchen, das man liebt, oder Gertrude mit seiner eigenen Mutter gleichsetzt, Szene für Szene mit Hamlets Intentsität, seinem Wortschatz, seinem Humor eine solche Gedankenfülle auszudrücken. Das führt zur Erkenntnis, dass eine Person wie Hamlet nur ein einziges Mal in der Geschichte existiert, gelebt, geatmet und gesprochen hat. Und wir haben ihn auf Band! Das Tonband ist Zeuge, dass diese Worte wirklich gesprochen wurden.“¹⁵⁸

In gewisser Weise ist diese Vorstellung tatsächlich nicht ganz unrealistisch: Schließlich hat es ein Bewusstsein gegeben, dass zu den im Text befindlichen Worten geführt hat. Hamlet ist zwar keine reale Person in der Wirklichkeit, aber die Geisteshaltung, die aus seinen Worten spricht, ist ein realer Bestandteil der Welt, in der wir leben. Diese ist (mal abgesehen von Repliken wie „199714424“) nicht mit derjenigen des Dramatikers zu verwechseln. Der Dramatiker hat nämlich eine frei erfundene oder bei seinen Mitmenschen entdeckte Geisteshaltung – sozusagen als Schauspieler – am Schreibtisch einnehmen müssen, um die

¹⁵⁷ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 16.

¹⁵⁸ Brook, *Vergessen Sie Shakespeare*, S. 50-52.

2.2 Theaterstücke als Repliken

Worte einer Rolle zu schreiben. Peter Brook wünscht sich ein Bühnenschauspiel, das diese schauspielerische Tätigkeit des Dramatikers wiederholt.

„Ein Wort beginnt nicht als Wort – es ist ein Endprodukt, das als Impuls anfängt und, durch Überzeugung und Verhalten [=Geisteshaltung, Anm. d. Verf.] beflügelt, den notwendigen Ausdruck findet. Dieser Vorgang spielt sich im Schriftsteller ab und wiederholt sich im Innern des Schauspielers.“¹⁵⁹

Wenn aus Theaterstücken real existierende Geisteshaltungen sprechen, so beantwortet dies die Frage, inwiefern Theaterstücke mimetisch sind: Theaterstücke imitieren nicht nur Gespräche und Selbstgespräche innerhalb einer Szenarie – die *Repliken* der einzelnen Rollen *replizieren* Geisteshaltungen. Natürlich kann sich die in einer Rolle enthaltene Geisteshaltung während eines Plots entwickeln – oder auch brechen. Dies fordert etwa Ayckbourn bei dem Schreiben von Theaterstücken:

„Auch Ihre Figuren müssen einen Weg zurücklegen. Nicht nur der Plot. Wenige von uns bleiben sich gleich. Die meisten ändern sich im Lauf der Jahre – oder sogar Wochen, oder, in manchen Fällen, innerhalb von Tagen. Wann immer es geht, sollte man das Publikum Zeuge solcher Veränderungen werden lassen, die als Folge bestimmter Ereignisse auftreten.“¹⁶⁰

Was also ist eine Figur? Eine Figur entsteht durch das Sprechen einer Rolle auf der Bühne, doch gleichzeitig ist sie als Geisteshaltung bereits in der Rolle angelegt. Letzteres soll als „Figurenskopis“ bezeichnet werden.

2.2 THEATERSTÜCKE ALS REPLIKEN

Es wurde bereits festgestellt, dass keinerlei Notwendigkeit besteht, dass der Text für den Schauspieler eine Bedeutung besitzt. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Text an sich keine Bedeutung hätte. Betrachten wir den Schreibprozess, der zu ihm führt, ein wenig näher. Jeder Text, so der Philosoph Hans Georg Gadamer, lässt sich als eine Antwort auf eine Frage begreifen¹⁶¹. Der Text eines Theaterstückes besteht größtenteils aus szenischen Dialogen¹⁶² und birgt damit die Idee in sich, dass menschliche Interaktionen und Unterhaltungen *durch sich* eine Antwort geben können. Theaterstücke sind Repliken, die aus Repliken bestehen. Somit ist nicht nur der Schauspieler, sondern auch der Dramatiker ein Antworter im Theater.

¹⁵⁹ Brook, *Der leere Raum*, S. 14.

¹⁶⁰ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 56.

¹⁶¹ Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck ⁶1990, S. 375.

¹⁶² Ausnahmen sind hier Stücke, die überwiegend oder gar gänzlich aus sog. Nebentext bestehen. Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink ¹¹2011, S. 35f.

In dem Kommunikationssystem eines Theaterstückes sprechen laut des Dramenspezialisten Manfred Pfister nicht bloß Figuren zueinander, sondern ein durch deren Gespräche medial vermittelnder Dramatiker zu einem schweigenden Publikum.

„Die dramatische Rede ist jedoch „semantisch viel komplizierter“ als eine Rede in einem gewöhnlichen Gespräch, denn bei ihr kommen noch ein weiterer Faktor hinzu: das Publikum. Dies bedeutet, dass hier zu allen direkten Dialogteilnehmern noch ein weiterer Beteiligter tritt, der schweigt, aber doch wichtig ist, denn alles, was im Theaterdialog gesagt wird, zielt auf ihn und soll auf sein Bewusstsein wirken. Diese semantische Kompliziertheit weist die dramatische Rede jedoch nicht nur in ihrem Empfängerbezug auf, sondern [...] auch in ihrem Senderbezug: eine dramatische Replik hat nicht nur zwei Adressaten, sondern auch zwei Aussagesubjekte – als fiktives Aussageobjekt die dramatische Figur und als reales Aussageobjekt den Autor.“¹⁶³

Doch dies muss nicht zwangsläufig der Fall sein. Goethes Theaterstück *Stella* ließe sich beispielsweise als Schuldeingeständnis gegenüber Friederike Brion lesen, mit der er ein Verhältnis hatte, welches er ohne sich zu erklären, schlichtweg mittels Abreise beendete.¹⁶⁴ Ähnlich verfuhr auch der Protagonist Fernando in der Vorgeschichte des besagten Stückes mit einer der weiblichen Hauptfiguren, Cäcilie, wobei die Handlung von dessen Gewissensbissen und Wiedergutmachungsabsichten getragen wird.

„[...] [Goethe gedachte] bei der Rolle der Cäcilie mit deutlich fühlbarem Schuldgefühl der von ihm so unvermittelt verlassenen Friederike Brion [...]“¹⁶⁵

Der englische Dramatiker Simon Stephens antwortete auf die Frage, wie man damit anfängt, ein Stück zu schreiben mit den Worten, man müsse in sich gehen und herausfinden, was man zu sagen habe – und welche Fragen sich einem stellten.

„Spend a long time thinking about what you want to say. Spend a long time thinking about what you want to ask.“¹⁶⁶

Betrachten wir eines seiner Stücke, *Three Kingdoms*. Die Hauptfigur des Stückes ist der Londoner Detective Sergeant Ignatius Stone, der nach dem sog. „Weißen Vogel“, dem Oberhaupt eines internationalen Menschenhändlerrings, fahndet. Die Spur – u.a. ein auf DVD gebrannter Gewaltporno, bei dem gezeigt wird, wie einer Frau bei lebendigem Leib der Kopf abgesägt wird – führt ihn über Hamburg nach Tallinn. In einer Kellerbar („Der Drache“), in

¹⁶³ Pfister, *Das Drama*, S. 149.

¹⁶⁴ Vgl. Joseph Kiermeier-Debre, *Goethes Frauen*, München: DTV 2011, S. 41.

¹⁶⁵ Wolfgang W. Parth, *Goethes Christiane. Ein Lebensbild*, Kindler 1980, S. 103.

¹⁶⁶ Zitiert nach Simon Stephens, Interview mit Anon.; Online-Zugriff unter: dearbrutusinourstars.wordpress.com/2012/12/21/interview-with-simon-stephens/, Zugriff: 5.1.2015.

2.2 Theaterstücke als Repliken

der der „Weiße Vogel“ in Erscheinung treten soll, gibt ihm eine vierzehnjährige Zwangsprostituierte zu verstehen, dass es sich bei diesem um keine Person handelt:

„**Liisu** (*estnisch*) Hast du schon rausgekriegt, was der Weiße Vogel ist?

Liisi Sie will wissen, ob du schon rausgekriegt hast, was der Weiße Vogel ist.

Ignatius Wie meinst du das? Was meinst du mit: ob ich rausgekriegt habe, was der Weiße Vogel ist? Was wisst ihr über den Weißen Vogel? [...] Warum hat sie gesagt, »was« der Weiße Vogel ist? Und nicht »wer«?¹⁶⁷

Noch in derselben Szene entlarvt Ignatius nichtsdestotrotz Steffen Dresner, seinen Kollegen von der deutschen Polizei, als Drahtzieher des organisierten Verbrechens – woraufhin Dresner jedoch kryptische Aussagen von sich zu geben beginnt.

„**Ignatius** Du warst es, die ganze Zeit. [...]

Rudi Frag ihn, wie alt er ist.

Ignatius Wie alt bist du? [...]

Steffen Viele viele viele viele hundert Jahre.

Ignatius Was?

Steffen Seid nüchtern und wachet; denn euer Widersacher geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, welchen er verschlinge. Keine Panik, ich kann nicht in deinen Kopf. Na ja, ich kann schon.

Ignatius Was?

Steffen Ich kann in deinen Kopf, ich bin, ich bin irgendwie schon drin. Iggy. Weißt du wie alt sie ist? Liisu, Iggy? Sie ist vierzehn.¹⁶⁸

Sowohl für Ignatius als auch für den Leser oder Zuschauer des Stückes erscheint die Information, dass Dresner hunderte von Jahren alt sein soll, fragwürdig. Möglicherweise *spricht jedoch etwas aus ihm*, das dieses Alter besitzt. Die widersprüchlichen Aussagen Dresners lassen vermuten, dass er einerseits als Steffen spricht („Keine Panik, ich kann nicht in deinen Kopf.“) und andererseits einer Wesenheit seine Stimme leiht, die auf schleichende Weise ebenso Besitz von Ignatius zu ergreifen droht („Ich kann in deinen Kopf, ich bin, ich bin irgendwie schon drin.“). Denn im selben Atemzug spielt Dresner auf das Alter der offenbar nicht zufällig anwesenden minderjährigen Prostituierten an, wohlwissend, dass Ignatius einen geheimen Hang zur Parthenophilie besitzt, aufgrund derer er in jüngeren Jahren aktenkundig geworden ist.

„**Steffen** [...] Schon bemerkenswert, wie gut jede Zwangsexmatrikulation in den Akten des Botanischen Instituts der Universität Heidelberg dokumentiert ist. Vierzehn Jahre alt, Detektive Stone. Sie muss fantastisch gewesen sein. Ich dachte, ichforsch mal'n bisschen über Sie nach. [...]”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Simon Stephens, *Three Kingdoms*, abgedruckt in: *Theater heute*, 2012/2, S. 21.

¹⁶⁸ Stephens, *Three Kingdoms*, S. 21.

¹⁶⁹ Stephens, *Three Kingdoms*, S. 16.

Da sich nicht viel mehr über den „Weißen Vogel“ im Stück finden lässt, lohnt es sich, ihn außerhalb des Stückes zu suchen. Er befindet sich beispielsweise als Emblem auf den Wodkaflaschen der russischen Marke „Старая Сказка“ (zu Deutsch „altes Märchen“). Der Markenname bezieht sich auf den auf dem Etikett abgebildeten weißen Vogel, bei dem es sich um einen sog. „Feuervogel“ handelt („Жар-птица“).¹⁷⁰ Der Feuervogel ist ein Fabelwesen aus der slawischen Mythologie, der alle Wünsche der Menschen zu erfüllen bewilligt ist.¹⁷¹ Diese Eigenschaft deckt sich mit einer Replik Dresners, aus dem offenbar der „Weiße Vogel“ zu sprechen scheint:

„**Ignatius** Als Aleksandr Richter von einem «üblen» Arschloch gesprochen hat, meinte er dich.
Steffen Ich bin nicht übel, Iggy. Ich verkaufe nur, was die Leute haben wollen. [...]“¹⁷²

Darüber hinaus gibt es einen Hinweis, dass der mit Honig und Zuckersirup gesüßte Wodka „Старая Сказка“ (was eine Rarität in der Welt der Spirituosen darstellen dürfte) in dem Club „Der Drache“, in dem der „Weiße Vogel“ erscheinen soll, getrunken wird:

„**Rudi** Gehen wir in den Drachen.
Steffen Im Ernst?
Rudi Was trinken. Mädchen kommen lassen. Feiern. Scheiße er ist garantiert hier.
Ignatius Wer ist garantiert hier?
Rudi Na wer wohl?
Ignatius Der Weiße Vogel? Wie meinen Sie das, er ist hier?
Rudi Na hier. In Tallinn. Jetzt. In diesem Moment. Er ist hier. Ich weiß es. Ich bin so verdammt froh. Ich spüre es bis in die Knochen.
4. Der Drache. Eine Kellerbar tief unter der Erde im Herzen von Tallinn. Rudi Peiker, DS Ignatius Stone und Steffen Dresner trinken. Rudi kippt einen Wodka nach dem anderen und erwartet dasselbe von Steffen und Ignatius. [...]
Rudi Trink noch einen.
Ignatius Danke.
Rudi Gut, oder?
Ignatius Ziemlich süß. [...] Ich glaube, der Wodka hier ist stärker, als ich's gewohnt bin. [...] Ich finde bloß, dass euer Wodka erstaunlich süß ist.“¹⁷³

Denn warum sonst sollte zu Beginn dieser finalen Szene, dem großen Showdown mit dem „Weißen Vogel“, über süßlichen Wodkageschmack gesprochen werden? Jedenfalls steht die Möglichkeit, dass dem „Weißen Vogel“ in einem Zustand tiefster Betrunkenheit begegnet werden kann, an einem Ort, an dem weder Scham noch Skrupel existieren, in keinem

¹⁷⁰ Vgl. O.N., *Символом Водки "Старая Сказка" стала Жар-птица*; Online-Zugriff unter: www.sostav.ru/news/2010/07/21/r2/, Zugriff: 5.1.2015.

¹⁷¹ Vgl. O.N., „Feuervogel“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Feuervogel, Zugriff am: 5.1.2015.

¹⁷² Stephens, *Three Kingdoms*, S. 21.

¹⁷³ Stephens, *Three Kingdoms*, S. 20.

2.2 Theaterstücke als Repliken

Widerspruch zum Text – Dresners Zitation des ersten Petrusbriefes¹⁷⁴ („Seid nüchtern und wachet, denn euer Widersacher geht umher und sucht, welchen er verschlinge.“) empfiehlt bezeichnenderweise Nüchternheit, um der Versuchung des Teufels (= derjenige, den den Menschen gibt, was sie eigentlich wollen) zu widerstehen. Somit liefert das Theaterstück „Three Kingdoms“ eine frappierende Antwort auf die Frage, wer das Imperium des Menschenhandels und der (Zwangs-)Prostitution regiert: Eine *Geisteshaltung*, die darin besteht, den Menschen zu geben, was auch immer diese verlangen, ungeachtet jeglicher moralischer Grenzen. Doch dies ist nicht das Thema des Stückes. Entscheidend ist nämlich die Begegnung des „Weißen Vogels“ („жар“ bedeutet Glut) mit dem Protagonisten Ignatius (dessen Name, wie es im Stück heißt, „glühend“ bedeutet)¹⁷⁵. Denn Ignatius wandelt sich während seiner Begegnung mit dem „Weißen Vogel“ vom rechtschaffenden Vollzugsbeamten zum Kunden Dresners¹⁷⁶ und erfüllt somit eine Prophezeiung, die einige Szenen zuvor aus Ignatius‘ Hand gelesen wurde:

„Stefanie Sie werden ihn finden.

Ignatius Wen?

Stefanie Den Mann, den sie suchen. Das wollen Sie doch, oder? [...] Er wird nicht da sein, wo sie ihn vermuten. Er wird da sein, wo sie als Letztes nachsehen würden.“¹⁷⁷

In seiner Konfrontation mit dem „Weißen Vogel“ begegnet Ignatius letzten Endes sich selbst – der Feuervogel verschafft ihm einen illuminierenden Einblick in die Dunkelheit seiner eigenen Seele. Stephens umschreibt den Gesamtplot damit, „[d]ass wir Jahre damit verbringen können, den Bösen zu suchen, um dann festzustellen, dass wir es die ganze Zeit selber waren.“¹⁷⁸ Dieser Handlungsverlauf gipfelt bei *Three Kingdoms* darin, dass Ignatius erkennen muss, dass er selbst der Täter auf dem eingangs erwähnten Gewaltvideo hätte sein können, da er sich in seinen Phantasien ausmalt, seine Frau zu ermorden, um sie möglicherweise durch ein Teenagermädchen zu ersetzen.

„Stephanie [...] Sie haben seit Tagen nicht mehr geschlafen, stimmt’s? Weil Sie etwas sehen, wenn Sie die Augen zumachen. [...] Worum geht es in Ihren Träumen?

Ignatius Bevor ich weggefahren bin, habe ich auf einer DVD etwas gesehen, und das werde ich nicht mehr los. Wenn ich einschlafe, läuft das irgendwie in meinem Kopf. [...]

¹⁷⁴ Vgl. Erster Petrusbrief 5:8 aus der Bibelübersetzung von Luther 1912; Online-Zugriff unter: www.bibel-online.net, Zugriff: 5.1.2015.

¹⁷⁵ Vgl. Stephens, *Three Kingdoms*, S. 7.

¹⁷⁶ Stephens, *Three Kingdoms*, S. 21.

¹⁷⁷ Stephens, *Three Kingdoms*, S. 15.

¹⁷⁸ Zitiert nach Simon Stephens, Homepage der Münchner Kammerspiele; Online-Zugriff unter: www.muenchner-kammerspiele.de/programm/three-kingdoms/, Zugriff am: 5.1.2015.

Liisu (estnisch) Wenn du die Augen zumachst, siehst du dich dann selbst in dem Zimmer? [...] Mit der Frau die genauso aussieht wie deine Frau? [...] Der du all das antust, was du auf der DVD gesehen hast?¹⁷⁹

Doch *wozu* hat Stephens diese Geschichte entworfen? Was will er mit ihr *sagen*? Nach eigener Aussage sollen seine Stücke den Sinn jener Dinge ermitteln, die ihm (und vermutlich auch anderen Menschen) Angst bereiten.

„I have never watched any of the Al Qaeda online films of decapitations but just the knowledge of their existence scares the shit out of me. That is real proper horror. I think I try to make stories by trying to make sense of the things I am afraid of.“¹⁸⁰

In dem Theaterstück *Three Kingdoms* zeigt sich, dass die Angst vor solchen Dingen in Wahrheit jedoch eine Angst vor etwas ist, dass sich tief verborgen in uns selber befindet. Dies mag keine allumfassende Wahrheit sein, sehr wohl aber eine mögliche *Perspektive*. Die Antwort, die in Theaterstücken gegeben wird, ist also als ein Sehepunkt (lat. „scopus“) aufzufassen. Die Lehre vom Skopus als „zentraler Aussageabsicht eines Textes“¹⁸¹ findet sich etwa als bibelhermeneutisches Werkzeug in Matthias Flacius' Werk *Clavis Scripturae Sacrae* („Schlüssel zur heiligen Schrift“, 1567).¹⁸²

„Wenn du an die Lektüre eines Buches herangehst, so richte es gleich am Anfang, soweit es geschehen kann, ein, dass du zuerst den Gesichtspunkt (skopus), den Zweck (finis) oder die Absicht (intentio) dieser ganzen Schrift, was wie das Haupt oder Gesicht derselben ist, unverwandt und gehörig im Auge behältst. Das kann man sich meistens mit wenigen Worten merken, und nicht selten wird es in der Überschrift angegeben. [...] erstens wirft der Gesichtspunkt und die Gesamtsumme auf die einzelnen Teile und dadurch auch auf die Aussagen, Sätze und Wörter großes Licht, so dass du um so klarer durchschauen kannst, was ihr eigentlicher Sinn und was er nicht sei. Was nämlich diesem Gesichtspunkt oder Argument gänzlich zu widerstreiten scheint, das ist zweifellos unpassend und falsch.“¹⁸³

Der Skopus, der in Theaterstücken angelegt ist, ließe sich als *Dramenskopos*, *Stückgedanke* oder *Autorenreplik* bezeichnen. Die Analyse von *Three Kingdoms* zeigte, dass sich eine Autorenreplik (etwa: die Angst vor einer Außenwelterscheinung sei in Wirklichkeit eine Angst vor etwas in einem selbst) letzten Endes durch eine Stückhandlung gegeben wird (Ignatius sucht und findet den „Weißen Vogel“). Anders gesagt: Theaterstücke antworteten auf eine Frage in Form einer Stückhandlung, die als Gleichnis betrachtet den Skopus bildet.

¹⁷⁹ Simon Stephens, *Three Kingdoms*, S. 21.

¹⁸⁰ Zitiert nach Simon Stephens, Interview mit *London Evening Standard*, Online Zugriff unter: www.standard.co.uk/goingout/theatre/interview-simon-stephens-talks-on-his-new-play-three-kingdoms-7707198.html, Zugriff: 5.1.2015.

¹⁸¹ Christopher Meiller, *VO Hermeneutik. WS 2013/14*, Universität Wien; Online-Zugriff unter: www.unet.univie.ac.at/~a0949505/documents/downloadstart-26.php, Zugriff: 5.1.2015, S. 19.

¹⁸² Vgl. Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 64, S. 67.

¹⁸³ Matthias Flacius Illyricus, *Clavis Scripturae Sacrae*, zitiert nach Andreas Gardt, *Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 1999, S. 91.

2.3 Stückexegese

Wie in 1.9. festgestellt, sind die einzelnen Handlungen eines Stückes („What the characters would *do* to each other, rather than say.“) als unsichtbares Textprimat hinter den einzelnen Figurenrepliken eines Theaterstückes verborgen – sie wurden vom Dramatiker lediglich nur gedacht, nicht aufgeschrieben. Folglich bedarf es der Auslegung, was in einem Theaterstück eigentlich „vor sich geht“, um den Dramenskopus zu ermitteln. Denn der Dramenskopus (= die Stückhandlung) setzt sich aus den einzelnen Handlungen des Stückes zusammen.

2.3 STÜCKEXEGESE

Theaterstücke sind ihrem Wesen nach verschlossen: Größtenteils bestehen sie aus Dialogen, die während eines für die Augen des Lesers unsichtbaren Geschehens gesprochen werden. Was mit den in den Repliken befindlichen Worten gemeint ist, in welcher Situation sie gesprochen werden, zu wem sie gesprochen werden, wozu sie gesprochen werden, ob sie die Wahrheit sagen, bedarf häufig der Auslegung. Selbst ein einfacher Satz wie „Guten Tag“ hat eine Vielzahl von „Anwendungsgebieten“:

„Auf der Bühne wie auf der Straße kann »Guten Tag« ein Gruß, eine Einladung sein, eine Abfertigung, eine Entschuldigung, ein Tadel; kurz gesagt, es kann fast alles heißen.“¹⁸⁴

Brooks Idee, sich die Figurenrepliken eines Theaterstückes als verschriftlichte Kassettenaufnahme von Stimmen vorzustellen, versinnbildlicht diesen Umstand, welcher von dem Dramatiker Marius von Mayenburg auf die Spitze getrieben wurde: Wie wir im Folgenden sehen werden, fehlen in seinem Stück *Das kalte Kind* etwa Szeneneinteilungen oder die Angabe von Schauplätzen und Auftritten. Darüber hinaus ist der Chronologie der Figurenrepliken nicht zu trauen. Das gedankliche Chaos, das für einen Leser hierdurch gestiftet wird, soll anhand des Stückbeginns beispielhaft gezeigt werden:

„JOHANN Es hätte auch woanders sein können, aber ich habe sie auf der Toilette kennengelernt.
SILKE Und wir waren dabei.
WERNER Ich war nicht dabei.
SILKE Natürlich warst du dabei.
WERNER Ich war im Leben noch auf keiner Damentoilette.
SILKE Da sind sie ja auch allein gewesen, zu zweit.
WERNER Eben, aber du sagst, du warst dabei.
SILKE Ein gemeinsam verbrachter Abend, das ist entscheidend, auf dem Klo waren sie natürlich zu zweit.
JOHANN Ich bin sonst nicht gewalttätig, aber es gibt Situationen, da reißt mir der Faden.
WERNER Außerdem, und das ist entscheidend, waren sie gar nicht zu zweit. Es ist alles falsch, was sie sagt.

¹⁸⁴ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 88

HENNING Angefangen habe ich möglichst weit weg vom Zentrum. Am Stadtrand. Die ersten Bierschwemmen und Ausflugslokale die in Sicht kommen, wenn man von der Autobahn abgeht. [...]”¹⁸⁵

Anhand der ersten Replik Johannis wird deutlich, dass dieser mit jemandem spricht, der ihm zuvor eine Frage wie „Wo hast du sie kennengelernt?“ gestellt hat. Silke und Werner sind offenbar an dieser Konversation beteiligt, da Silke direkt auf Johann („Und wir waren dabei.“) und Werner direkt auf Silke („Ich war nicht dabei.“) reagiert. Die Person, die Johann nach dem Ort, an dem er die Hauptfigur Lena kennengelernt hat, fragt, ist offenbar weder Werner noch Silke, da diese von der Toilettenbekanntschaft mit Lena wissen. Es kann sich bei dieser Person auch nicht um Henning handeln, da dieser in ein anderes Gespräch verwickelt zu sein scheint, in welchem er seine Karriere als Exhibitionist zu schildern beginnt – im weiteren Verlauf des Stückes zeigt sich, dass er im Gegensatz zu Werner und Silke tatsächlich auf der besagten Damentoilette dabei gewesen ist:

„LENA [...] Ich – ich glaub, ich muss kotzen. *Sie steht auf, geht in Richtung Toilette.*

HENNING Das ist meine [...]

JOHANN [...] Ich – mir gehts, glaub ich, nicht so gut. Ich muss, glaub ich, mal – *Er steht auf und geht in Richtung Toilette.*

HENNING Du musst nicht schreien. Ich tu dir nichts.

JOHANN Es hätte auch woanders sein können, aber ich habe sie auf der Damentoilette kennengelernt. Mit vollgekotztem Oberteil und wirren Haaren hat sie in einer Ecke auf den Fliesen gekauert, nicht wirklich appetitlich. Über ihr stand mit offener Hose dieser Mensch. *Er schlägt Henning mit einem Faustschlag ins Gesicht zu Boden.*

HENNING Sie, das ist die Damentoilette, Sie können nicht – *Er wird bewusstlos.*

JOHANN Ich bin sonst nicht gewalttätig, aber es gibt Situationen, da reißt mir der Faden.”¹⁸⁶

Es scheint, als hätte Mayenburg zwei bis drei verschiedene Szenen, die in Gegenwart und Vergangenheit spielen, an seinem Schreibtisch verfasst und diese anschließend im Stile einer wilden Filmmontage durcheinandergeschnitten. Doch wozu diese zusätzliche Erschwerung des Verständnisses? Soll das Stück im wahrsten Sinne des Wortes anspruchsvoller werden oder aufgrund der Inanspruchnahme eines Mitdenkens interessanter? Möglicherweise gilt beim Schreiben von Theaterstücken wie diesem ein Grundsatz, den Ayckbourn angehenden Dramatikern in seinem Autorenleitfaden an die Hand gibt:

„Informationen, die ein Publikum indirekt [d.h. über Umwege, Anm. d. Verf.] erfährt, sind viel wirkungsvoller.“¹⁸⁷

¹⁸⁵ Mayenburg, *Das kalte Kind*, S. 9.

¹⁸⁶ Marius von Mayenburg, *Das kalte Kind*. Haarmann, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2002, S. 19, S. 22.

¹⁸⁷ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 69.

2.3 Stückexegese

Denn sobald durch etwas zunächst Undurchschaubares ein Durchblick gefunden wird, kann sich ein lustvolles *Aha-Erlebnis* einstellen – der *Aha-Effekt* ist in der Psychologie als „eigenartiges, im Denkverlauf auftretendes, lustbetontes Erlebnis, das sich bei plötzlicher Einsicht in einen zuerst undurchsichtigen Zusammenhang einstellt“.¹⁸⁸

In diesem Kapitel soll auf die wichtigsten hermeneutische Werkzeuge hingewiesen werden, die die Handlung und somit den Skopus eines Stückes freilegen. An erster Stelle ist die eigene *Geisteshaltung* zu nennen, die „subjektive Disposition des Auslegers“¹⁸⁹. Für diese empfahl der deutsche Philosoph und Theologe Georg Friedrich Meier die Haltung eines billigenden Hermeneuten:

„Von großer hermeneutischer Tragweite ist überdies Meiers Prinzip der hermeneutischen Billigkeit (*aequitas hermeneutica*). Darunter versteht er ‘die Neigung eines Auslegers, diejenigen Bedeutungen für hermeneutisch wahr zu halten, welche, mit den Vollkommenheiten des Urhebers der Zeichen, am besten übereinstimmen, bis das Gegenteil erwiesen wird’. Praktisch bedeutet dieses Prinzip, dass die Auslegung von der Antizipation des vollkommensten Zeichenzusammenhangs ausgehen muss. [...] Auf endliche Wesen [Menschen] und ihre Schriften bezogen schließt aber der Vorgriff der Billigkeit ein, dass die auszulegende Rede für wahr zu halten ist, solange das Gegenteil nicht bewiesen wird.“¹⁹⁰

Einem Stücktext als billigender Hermeneut Wahrheit zu unterstellen, ist ein vielfältiges Unterfangen. Denn in Theaterstücken spricht, wie in 2.2. aufgezeigt, einerseits der Autor, andererseits die Figur. Was die Autorenrede anbelangt, die einen Skopus mithilfe einer Stückhandlung vor Augen führt, ist von zweierlei Wahrheiten („solange nicht das Gegenteil bewiesen wird“) auszugehen: a) von der Wahrheit des Skopus‘, dass dieser eine Wahrheit über das menschliche Sein zu Tage fördert, b) von der Wahrheit der Stückhandlung, dass in ihr nämlich ausschließlich Dinge auftauchen, die auch in der realen Welt außerhalb des Stückes auftauchen könnten. Ein Beispiel hierfür wäre der „Weiße Vogel“ von *Three Kingdoms*, der sich als wahre Naturbegebenheit (alkoholisiert sein) deuten ließe. Folglich gilt es, in Theaterstücken eine naturalistische Handlung zu suchen und dies auch bei solchen wie *Das kalte Kind* oder *Crave*, die den Eindruck vermitteln, der Text sei einfach nur dafür gedacht, von einem Schauspielerensemble ins Publikum geworfen zu werden. Insbesondere dem Theaterstück *Crave* wurde unterstellt, es handle sich bei diesem um einen Abschied vom Naturalismus hin zur Poesie¹⁹¹, was anhand einiger Beispiele in diesem Kapitel zu widerlegen

¹⁸⁸ Hartmut Häcker/Kurt Stapf, *Dorsch Psychologisches Lexikon*, Bern: Hans-Huber ¹²1994, S. 15.

¹⁸⁹ Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 19.

¹⁹⁰ Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 88f.

¹⁹¹ Vgl. David Craig, „Einleitung“, in: *Sarah Kane. Sämtliche Stücke*, hg. von Corinna Brocher/Nils Tabert, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁹2012, S. 13.

ist. Was die Wahrheitsunterstellung hinsichtlich der Figurenrede anbelangt, so ist diese, wie der Dramatiker Martin McDonagh in seinem Theaterstück *The Pillowman* mithilfe der Dichterfigur Katurian zu bedenken gibt, eher mit Vorsicht zu genießen:

„KATURIAN Wieso sind wir nur so blöd? Wieso glauben wir alles, was sie [zwei Polizisten eines totalitären Staates, Anm. d. Verf.] uns erzählen?

MICHAL Warum?

KATURIAN Das ist wie meine Schreiberei. Das ist wie Geschichten erzählen. [...] Ein Mann kommt in einen Raum und sagt: «Deine Mutter ist tot.» Ja??

MICHAL Ich weiß, dass meine Mutter tot ist.

KATURIAN Nein, ich weiß, aber in einer Geschichte. Ein Mann kommt in einen Raum und sagt zu einem anderen Mann: «Deine Mutter ist tot.» Was wissen wir?? Wissen wir, dass die Mutter des zweiten Mannes tot ist?

MICHAL Ja.

KATURIAN Nein, wissen wir nicht. [...] Alles, was wir wissen ist, dass ein Mann in einen Raum gekommen ist und zu einem anderen Mann gesagt hat: «Deine Mutter ist tot». Das ist alles, was wir wissen [...]“¹⁹²

Eine Paradebeispiel dafür, dass den Aussagen von Figuren nicht zu trauen ist, sind ihre Aussagen über andere Figuren:

„Wir können nicht unbedingt davon ausgehen, dass Julia hübsch ist, nur weil Paris und Romeo es behaupten. Allerdings zählt das, was diese Männer über sie sagen, weit weniger als das, was sie tatsächlich für sie tun.“¹⁹³

Wie das soeben angeführte „Romeo und Julia“-Beispiel sehr anschaulich aufzeigt, ist der Stückhandlung durchaus hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes (innerhalb der diegetischen Welt) zu trauen. Anders verhält es sich mit der Figurenreplik: Schließlich kann es Teil der Stückhandlung sein, dass eine Figur lügt oder unwissentlich die Unwahrheit sagt. Je nach Verschlüsselungsgrad eines Theaterstückes wird der Umstand, dass gelogen oder unwissentlich die Unwahrheit gesagt wird, mehr oder weniger subtil angezeigt. Dass eine Lüge einer Figur zur Wahrheit des Stückes beitragen kann, führt uns zu dem zweiten Aspekt der hermeneutischen Billigkeit: Der „Antizipation des vollkommensten Zeichenzusammenhangs“. Bei einem vollkommenen Zeichenzusammenhang handle es sich laut Meier um eine „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einer gemeinschaftlichen Absicht“, die in einem Text vorliegt. Um dies zu veranschaulichen zieht Meier den Vergleich zu einer Uhr:

„[...] [D]ie Zusammenstimmung des Mannigfaltigen einer Sache zu einer gemeinschaftlichen Absicht, wird die Vollkommenheit genannt. Die Absicht einer Uhr besteht darin, dass sie die Stunden eines Tages anzeige.

¹⁹² Martin McDonagh, *Der Kissenmann*, abgedruckt in: *Theater heute*, 2004/1, S. 55.

¹⁹³ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 119.

2.3 Stückexegese

Wenn nun alle Theile [sic] einer Uhr so beschaffen, und so zusammengesetzt sind, dass sie diese Absicht erreichen, so schreibt man der Uhr eine Vollkommenheit zu.“¹⁹⁴

Wenden wir diese Vorstellung auf Theaterstücke an, so bedeutet dies, dass alles, was in einem Theaterstück steht, notwendig ist, damit das Theaterstück – so wie eine Uhr die Uhrzeit angibt – ein menschliches Phänomen aufzeigt. Folglich ist bei einer Anwendung hermeneutischer Billigkeit davon auszugehen, dass in einem Theaterstück niemals zu viel oder zu wenig steht.

„Anders als im richtigen Leben ist praktisch alles, was in einem Stück gesagt wird, früher oder später von Bedeutung.“¹⁹⁵

„Ein Regisseur ruft den Autor an und fragt: »In dem Stück lässt du eine Figur sagen: >Ich bin einige Jahre in Deutschland gewesen.< Wie viele Jahre sind genau gemeint?« Anscheinend eine berechtigte Frage [...] Aber die berechtigte Antwort lautet: »Da kann ich dir nicht weiterhelfen.« Denn der Autor weiß nicht, »wie viele Jahre«. Das Stück entspringt seiner Phantasie, es ist keine Geschichtsschreibung. Der Dramatiker behält keine Informationen zurück, er liefert alle Informationen, die er kennt, das heißt alle Informationen, die angemessen sind.“¹⁹⁶

Da ein Theatertext niemals Überflüssiges aufweisen wird, so wie eine Uhr nur drei Zeiger und nicht vier Zeiger braucht, um die Uhrzeit anzuzeigen, ist einerseits von einer Knappheit des Textes und andererseits von einer Wichtigkeit all seiner Details auszugehen. Nichts steht zufällig im Text, könnte das Motto eines billigenden Hermeneuten lauten. Und das, was im Text steht, wurde mit so wenigen Worten wie nötig gesagt. Dies gilt durchaus auch für den Haupttext innerhalb von Theaterstücken: Die Figurenrepliken sind so knapp wie möglich gehalten (wenig Text *sagt* viel, unterstellt hier der billigende Hermeneut, vgl. 1.10), es sei denn, es soll durch sie zum Ausdruck gebracht werden, dass eine Figur viel redet (wie etwa Bruscon aus Thomas Bernhards *Der Theatermacher*). So rät etwa Ayckbourn angehenden Stückeautoren:

„Entdecken Sie, wie viel Sie aus ganz wenigen Worten machen können, immer vorausgesetzt, es gibt in der Szene einen eindeutigen Hinweis auf die verborgenen [...] Motive der Figur.“¹⁹⁷

Die Knappheit eines Theatertextes ist zudem der Tatsache zu verdanken, dass die Theaterautoren wissen, dass wenn ihre Texte szenisch umgesetzt werden, dass der Zuschauer in wenigen *Augenblicken* mehr begreift, als je durch langatmiges Erzählungen berichtet werden könnte.

¹⁹⁴ Georg Friedrich Meier, *Vernunftlehre*, Gebauer 1762, S. 38.

¹⁹⁵ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 83.

¹⁹⁶ Mamet, *Richtig und falsch*, S. 95.

¹⁹⁷ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 49.

„Jeder Mensch braucht nur einen Blick auf ein Pärchen in einem Hotelfoyer zu werfen und weiß sofort mehr oder weniger genau, worüber die beiden reden und was sie füreinander empfinden. Beim Schreiben eines Stücks braucht man keine Erzählung, man braucht Handlung.“¹⁹⁸

Theaterstücke bestehen nämlich nicht nur aus den Worten, die im Stück stehen, sondern auch aus vielsagenden Lücken, dem Ungesagten, welches Mithilfe von Subtext und Körperausdruck seitens des Schauspielers zur Sprache gebracht werden könnte.

„Gute Schauspieler [...] können [...] viel mit ihrem Gesicht ausdrücken, mit ihrer Körpersprache, mit ihrem Schweigen – manchmal viel überzeugender, als Ihre Worte es können. Eine kleine Geste kann Bände sprechen und Kilometer von Text ersetzen [...] Loten Sie das Ungesagte aus. Ist es klar genug, wird der Schauspieler es für Sie sagen.“¹⁹⁹

Ein Dramatiker, der dieses Gebot der Knappheit von Theaterstücken befolgt und einen unsichtbaren Wortwechsel ausbaut, ist laut Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold Maurice Maeterlinck:

„Jedes dramatische Werk enthält ja zwei Dialoge – einen »äußeren« in Form der Worte, die die Handlung begleiten und erklären, und einen »inneren«, den der Zuschauer nicht aus den Worten heraushören soll, sondern aus den Pausen, nicht aus Schreien, sondern aus Schweigen, nicht aus Monologen, sondern aus der Musik körperlicher Bewegungen. Der »äußere« Dialog ist bei Maeterlinck so gebaut, dass den handelnden Personen nur ein Minimum an Worten bei extremer Spannung der Handlung gegeben wird.“²⁰⁰

Die Spannung der Handlung, von der Meyerhold spricht, besteht darin, dass etwas Unausgesprochenes im Raum liegt. Auch wenn von einer prinzipiellen Knappheit eines Theatertextes auszugehen ist, können zentrale Schlüsselinformationen für die Verständlichkeit des Plots zwei bis drei mal wiederholt werden:

„Wichtige Informationen sollten immer mindestens zweimal vermittelt werden [...] [w]enn etwas für den Plot wichtig ist [...]“²⁰¹

Ein Beispiel hierfür ist das Drama *Der jüngste Tag* von Horváth, in dem der Stationsvorstand Thomas Hudetz glaubt, für eine Zugkatastrophe mit achtzehn Toten verantwortlich zu sein, da er ein Signal nicht rechtzeitig gesetzt hat. Bei näherer Lektüre des ersten Bildes zeigt sich jedoch deutlich, dass er keinerlei Schuld an dem Unglück trägt.

„Jetzt läutet das Läutwerk und der Stationsvorstand THOMAS HUDETZ tritt rasch aus seiner Türe; er bedient den Signalhebel und schon rast ein Schnellzug vorbei [...] Nun läutet das Läutwerk wieder und HUDETZ tritt rasch aus seiner Türe; wieder bedient er den Signalhebel und schon rast ein Zug vorbei [...] ANNA. Alle Leut lachen über Sie, Herr Vorstand, sie fragen sich, was treibt er denn eigentlich, dieser fesche Mensch – immer steckt er in seinem Bahnhof, Tag und Nacht –

¹⁹⁸ Mamet, *Richtig und falsch*, 128f.

¹⁹⁹ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 49, S. 78.

²⁰⁰ Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, S. 118.

²⁰¹ Ayckbourn, *Theaterhandwerk*, S. 69.

2.3 Stückexegese

HUDETZ (*grimmig*). Die Leut scheinen sich ja recht viel mit mir zu beschäftigen.
ANNA. Ja. Sie sagen, der Vorstand ist überhaupt kein Mann. (*Stille.*)
HUDETZ. Wer sagt das?
ANNA. Die ganze Welt. Nur ich nehm Sie manchmal in Schutz – (*sie lächelt boshaft, küsst ihn plötzlich [...]*)
HUDETZ (*starrt sie an*). Wenn Sie nicht augenblicklich verschwinden, dann könnens was erleben –
ANNA. Wollens mich umbringen?
HUDETZ. Lassens diese blöden Ideen! Weg von da! (*Er ergreift ihren Arm.*)
ANNA. Au! Lassens mich, Sie Grobian! (*Sie reißt sich los und reibt ihren Arm.*) Verstehens denn keinen Witz?!
HUDETZ (*grob*). Nein!
(*Jetzt fährt ein Eilzug vorbei.*)
HUDETZ. Himmel tu dich auf! (*Er reisst einen Signalhebel herum, das Läutwerk läutet, er fasst sich ans Herz.*) [...] (*starrt vor sich hin; tonlos*) Eilzug vierhundertfünf und ich vergess das Signal – (*er fährt sie an*). Da habens Ihren Witz! Ich war immer ein pflichtgetreuer Beamter!²⁰²

Zweimal wird im ersten Bild die sachgerechte Durchführung der Aufgabe des Stationsvorstandes Hudetz gezeigt: Hudetz muss einen Signalhebel bedienen, sobald ein Läutwerk erklingt. Dieses läutet jedoch bei dem Eilzug 405 zu spät. Es ist nicht so, dass Hudetz durch den Kuss des Dorf Mädchens Anna, das sich einen Streich mit ihm erlaubt, abgelenkt wurde und aufgrund dessen versäumt, das Signal zu setzen: Hudetz ist davon abgelenkt, dass er glaubt, von Anna abgelenkt worden zu sein und überhört dadurch das Läutwerk, das offenbar wegen eines technischen Defekts zu spät ertönte und ihm seine Unschuld bewiesen hätte. Das Beispiel vom Läutwerk zeigt uns, dass bei aufmerksamer Lektüre eines Theatertextes Hinweise für etwas gefunden werden können, das Bondy als eine Geschichte hinter der Geschichte bezeichnet:

„Trotzdem versuche ich wie ein Talmudist, der immer wieder denselben Text liest, in immer verborgeneren Schichten einzudringen. So entdecke ich manchmal eine Geschichte hinter der Geschichte.“²⁰³

Theaterstücke wie *Der jüngste Tag* oder auch *Death Valley Junction* von Albert Ostermaier gaukeln in ihrem Erscheinungsbild dem Leser bewusst eine Geschichte vor, die über die eigentliche Stückhandlung hinwegtäuscht, die sich lediglich durch dezent gesetzte Signale bemerklich macht. In *Death Valley Junction* beläuft sich dieses Signal auf ein einziges Wort:

„Die Oase. Ein hellblau flirrender Swimmingpool [...] In der Nische unter einem Sonnenschirm liegen Valery und Sam >Dante< Spencer in einem beigen Tropenanzug auf weißen Korbstühlen und genießen ihre Drinks. [...]
Valery Was machen Sie hier?
Spencer Bin auf der Durchreise.
Valery Wohin?
Spencer Ich werde hier noch ein wenig mit Ihnen schmören, und dann gehts ab ins Paradies.
Valery Oder direkt in die Hölle.
Spencer Das hängt davon ab, ob man gewinnt.
Valery Las Vegas ist ein heißes Pflaster

²⁰² Horváth, *Der jüngste Tag*, Hervorg. Im Orig., S. 19f.

²⁰³ Bondy, *Das Fest des Augenblicks*, S. 116.

Spencer Dann bekommt man zumindest keine kalten Füße. Kennen Sie den Namen der Indianer für das Death Valley? [...] Sie nennen es Tomesha: Feuergrund.
Valery Sie hätten hier ein Casino bauen sollen.
Spencer Sie hatten schlechte Karten.
Valery Nicht die einzigen, die hier alles verlieren.
Spencer Wie ich.
Valery Sie sehen nicht gerade abgebrannt aus.
Spencer Geld ist nicht alles, Schätzchen, was man verlieren kann.
Valery Was war der Einsatz?
Spencer Meine Tochter.
Valery Sie haben um Ihre Tochter gespielt? [...]
Spencer Ich habe sie nie mehr gesehen. [...]
Valery Warum suchen Sie sie nicht?
Spencer Karten, die unter einem Ärmel verschwinden, tauchen immer wieder auf [...] Ich warte. [...] Du siehst daraus, wie du mich trösten kann, wenn du meiner Tochter erzählst, wiewu mich sahst und wie ich warte.“²⁰⁴

Spencers Wechsel vom Siezen zum Duzen eröffnet, dass es sich bei Valery nicht um eine flüchtige Reisebekanntschaft handelt – wie der Rest des Textes nahelegen mag –, sondern um seine Tochter, die er vor langer Zeit bei einem Kartenspiel verspielt hatte.

Doch zurück zu *Der jüngste Tag*: Möglicherweise hätte sich Hudetz niemals von Anna ablenken lassen. Denn Annas nicht weiter erläuterte Aussage „der Vorstand ist überhaupt kein Mann“ könnte ein weiteres Schlüsselsignal für das Stückverständnis darstellen – diesselbe Aussage geht nämlich (ebenfalls ohne Erläuterung) im zweiten Bild auch Frau Hudetz über die Lippen, als sie ihren Mann anfaucht: „Du willst einer sein?! Du bist doch kein Mann.“²⁰⁵ Im Gegensatz zu dem Schlüsselsignal des Läutwerks trägt dieses Schlüsselsignal einen kryptischen Charakter: Warum sollte Hudetz, der in den Regieanweisungen als „der Stationsvorstand“ angekündigt wird, kein Mann sein? Zur Beantwortung dieser Frage ließe sich ein weiteres hermeneutisches Werkzeug anwenden, das seit der Bibelhermeneutik Philo von Alexandrien unter dem Namen „Allegorese“ bekannt ist. Gemeint ist eine allegorische Ausdeutung von Textstellen, welche laut Philo vorgenommen werden soll, sobald eine „wörtliche Auslegung unplausibel erscheint“, etwa aufgrund von Aporien und Absurditäten. Bei solchen Aporien und Absurditäten sei davon auszugehen, dass der Verfasser sie intentional als „objektive Zeichen oder Stützen der Allegorie in seiner Schrift ausgestreut“ habe.²⁰⁶ Möglicherweise ist mit der Aussage Annas und Frau Hudetz‘ eine Homosexualität Hudetz‘ umschrieben, die den Umstand, dass dieser nun für den Rest der Stückhandlung glauben muss, von einer Frau verführt worden zu sein, umso interessanter werden lässt.

²⁰⁴ Albert Ostermaier, *Death Valley Junction*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, Hervorhebg. im Orig., S. 47-51.

²⁰⁵ Horváth, *Der jüngste Tag*, S. 32.

²⁰⁶ Vgl. Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 43-45.

2.3 Stückexegese

Der Kirchenvater Origenes Adamantius wies im Rahmen der Bibelhermeneutik darauf hin, dass zur Allegorese ebenso sachliche Fehler (seitens des Verfassers!) aufrufen:

„So hat der Heilige Geist (der als Verfasser der Schrift gilt) [...] gezielt Unstimmigkeiten und Diskordanzen in seiner Narration verstreut, um den Geist des aufmerksamen und würdigen Lesers aufhorchen zu lassen und ihm die Notwendigkeit einer Überschreitung des Buchstäblichen einzuprägen.“²⁰⁷

Um dieses Prinzip anhand eines Theaterstückes zu überprüfen, sei auf eine Passage aus Mayenburgs *Das kalte Kind* hingewiesen:

„LENA In allen Pyramiden gibt es eine Kammer, die noch nicht entdeckt ist. Die Lampe strahlt in einen blinden Gang, so eng wie ein Arm, und am Ende ist eine massive, tonnenschwere Steinplatte, die den Zugang verschließt. Man kann die Kammer nicht öffnen, ohne die Pyramide insgesamt zu zerstören.“²⁰⁸

Lenas Aussage „in allen Pyramiden“ ist sachlich gesehen falsch, da dieses Phänomen lediglich auf die Cheopspyramide zutrifft, in der zwei 20x20 cm Schächte von der Königinnenkammer zu möglicherweise unentdeckten Hohlräumen in der Pyramide führen.²⁰⁹ Da es sich bei Lena um eine Studentin der Ägyptologie handelt²¹⁰, die dies eigentlich wissen müsste, scheint zunächst ein Fehler seitens des Dramatikers Marius von Mayenburg vorzuliegen. Da für diesen jedoch die Vollkommenheitsunterstellung gilt, dass also keine sachlichen Fehler in seinem Werk vorliegen, liegt eine allegorische Lesart für Lenas Replik nahe: Möglicherweise ist jene Geheimkammer, deren Offenlegung die gesamte Pyramide zerstören würde, ein Symbol dafür, dass ein Mensch ein Geheimnis (etwa eine verdrängte Erinnerung) in sich hüten kann, welches – sobald von anderen gelüftet – denjenigen Menschen zerstören würde. Lenas fälschliche Behauptung, dass alle Pyramiden eine solche Kammer besäßen, mag auf den Umstand hinweisen, dass nur sie eine solche „Geheimkammer“ in den Tiefen ihres Bewusstseins unter Verschluss hält. Diese These wird dadurch bekräftigt, dass an einer anderen Stelle²¹¹ des Stückes angedeutet wird, dass Lena vergewaltigt worden ist – was Lena möglicherweise verdrängt hatte. Bei dieser anderen Stelle im Stück handelt es sich um eine sog. „Parallelstelle“, ein weiteres hermeneutisches Hilfsmittel:

Laut Augustinus von Hippo weisen die unterschiedlichen Stellen eines Textes „unterschiedliche Evidenzgrade“ auf – manche erscheinen einem Leser leicht verständlich,

²⁰⁷ Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 48.

²⁰⁸ Mayenburg, *Das kalte Kind*, S. 55f.

²⁰⁹ Vgl. Ulrich Simon, *Über den Horizont des Chufu schauen*; Online-Zugriff unter: www.ramses-tai.de/die-cheops-pyramide/, Zugriff: 5.1.2015.

²¹⁰ Vgl. Mayenburg, *Das kalte Kind*, S. 12.

²¹¹ Mayenburg, *Das kalte Kind*, S. 23.

bei anderen wiederum ist es unklar, was diese bedeuten mögen.²¹² Letztere nennt Augustinus „dunkle Stellen“, welche sich seiner Auffassung nach durch die verständlicheren Textstellen erhellen lassen:

„Dabei sollte so vorgegangen werden, dass, um die dunkleren Stellen zu erhellen, von offensichtlicheren Stellen Beispiele genommen werden, die als gewisse Zeugnisse sicherer Aussagen die Zweifelhafteit der ungewissen Passagen beseitigen. Dabei vermag das Gedächtnis eine sehr große Hilfe zu sein [...]“²¹³

Fast nichts sei nämlich „in den dunklen Stellen ausgesprochen, was nicht irgendwo anders klar erkennbar“ sei.²¹⁴ Damit eine solche sog. „Parallelstelle“²¹⁵ zu Rate gezogen werden kann, muss der Hermeneut selbstverständlich wissen, dass es überhaupt eine Parallelstelle gibt²¹⁶, d.h. er muss den Text gut kennen – im Idealfall auswendig:

„Die erste zu beachtende Vorschrift bei diesem mühevollen Unterfangen ist, wie ich gesagt habe, jene Bücher gründlich zu kennen und, wenngleich sie noch nicht verstanden werden, sie durch Lektüre dennoch entweder auswendig zu lernen oder wenigstens gut mit ihnen vertraut zu sein.“²¹⁷

Die Anwendung einer Parallelstelle soll im Folgenden anhand der Entschlüsselung einer „dunklen Stelle“ aus *Crave* demonstriert werden soll:

„M Ich überquerte einen Fluss, der im Schatten fließt.“²¹⁸

Es ist zunächst völlig unklar, was M mit dieser Erzählung meint, doch eine andere Replik Ms zu Beginn des Stückes erweist sich als aufschlussreich für das Verständnis der ersten Stelle:

„M Ich bin die Sorte Frau, von der die Leute sagen, Wer war diese Frau?“²¹⁹

Möglicherweise gibt M zu Beginn des Stückes zu verstehen, dass sie für ihr soziales Umfeld eher unbedeutend ist, und erst nach ihr gefragt wird, wenn sie bereits tot ist – dahinter könnte sich ein Suizidgedanke verbergen. Bei dem Fluss, der im Schatten fließt, handelt es sich allem Anschein nach um eine Pulsschlagader, die M mithilfe eines Messers „überquert“, respektive aufgeschnitten hat. Im Übrigen scheint das Theaterstück *Crave* von Parallelstellen zu leben: Beispielsweise kann eine kryptische Figurenreplik, die nur aus der Buchstabenfolge

²¹² Vgl. Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 15.

²¹³ Augustinus, *Die christliche Bildung*, S. 56.

²¹⁴ Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 15.

²¹⁵ Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 15.

²¹⁶ Vgl. *VO Hermeneutik*, S. 15.

²¹⁷ Augustinus, *Die christliche Bildung*, S. 56.

²¹⁸ Sarah Kane, *Gier*, übers. von Marius von Mayenburg, in: *Sarah Kane. Sämtliche Stücke*, hg. von Corinna Brocher/Nils Tabert, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2012, S. 206.

²¹⁹ Kane, *Gier*, S. 174.

2.3 Stückexegese

„MNO“²²⁰ besteht, mithilfe einer anderen Replik derselben Figur („Satan, mein Herr, ich bin dein“) gedeutet werden. Die Buchstabenfolge „MNO“ wird wahrscheinlich in ein Handy mit Zehntastatur (das Stück stammt aus den 1990ern...) getippt, um den Zahlencode „666“ am Handydisplay erscheinen zu lassen. Die Figurenreplik „MNO ist im übrigen ein Beispiel dafür, dass sich hinter Figurenrepliken eine vom Autoren gedachte Handlung verbirgt.

Das Theaterstück *Crave*, das von „dunklen Stellen“ durchsetzt ist, kann jedoch nicht ausschließlich mithilfe von Parallelstellen ausgelegt werden. Ein Beispiel ist die Replik:

„C Zwei Frauen am Fuß eines Kreuzes.“²²¹

Mit der Terminologie des Augustinus gesprochen, handelt es sich bei dieser Figurenreplik um eine sog. „unbekanntes, übertragenes Zeichen“: C scheint mithilfe eines Bildes zu sprechen, wobei es jedoch unklar ist, was mit diesem Bild gemeint ist. Eine Parallelstelle gibt es nicht. Abhilfe leistet hierbei jedoch laut Augustinus eine „Kenntnis der Dinge“.²²² Da von C ein biblisches Motiv verwendet wird, helfen Bibelkenntnisse: Es wird das Bild von Maria und Maria von Magdala am Kreuze Jesu Christi (Matthäus 27,56) gebraucht, das zwei Frauen zeigt, die wegen eines Mannes leiden.

Gegen den übermäßigen Gebrauch von Allegorese zu seiner Zeit wendete sich Martin Luther im Zuge seiner theologischen Reformation – das von ihm postulierte Auslegungsprinzip ist eine Hochschätzung des Literalsinns (=des wortwörtlichen Sinns):

„Weil ich jung war, da war ich gelehrt, und sonderlich, ehe ich in die Theologia kam, da ging ich mit allegoriis, tropologiis, analogiis um und machte lauter Kunst. Wenns jetzt einer hätte, er hielt vor eitel Heiltum. Ich weiß, dass ein lauter Dreck ist, denn nun hab ichs fahren lassen, und dies ist meine letzte und beste Kunst: tradere scripturam simplici sensu (die Schrift weitergeben im einfachen Wortsinn); denn literalis sensus (der buchstäbliche Sinn) der tuts.“²²³

Anhand einer weiteren Passage aus *Crave* soll gezeigt werden, dass eine buchstäbliche Auslegung insbesondere bei einer naheliegenden Allegorie in der Tat zu erstaunlichen Auslegungsergebnissen führen kann:

„M Ich will ein Kind.
B Ich kann dir nicht helfen. [...] Kommst du vorbei und verführst mich? Ich muss mal von einer älteren Frau verführt werden.“

²²⁰ Kane, *Gier*, S. 194.

²²¹ Kane, *Gier*, S. 193.

²²² Vgl. Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 15.

²²³ Zitiert nach Martin Luther, in: Robert Charles Sproul, *Bibelstudium für Einsteiger. Eine Einführung in das Verstehen der Heiligen Schrift*, Oerlinghausen: Betanien 2009, S. 56.

M Ich bin keine ältere Frau.
 B Älter als ich, nicht älter an sich.
 M Die Zeit vergeht, und ich habe keine Zeit. [...]
 B Nein. [...] Und denkst du nicht, dass ein Kind zu leiden hätte, das bei einer Vergewaltigung gezeugt wurde? [...]
 M Du denkst ich werde dich vergewaltigen? [...]
 B Ja. [...] Lass mich gehen. [...]
 M Du bist sehr naiv, wenn du denkst, du hättest immer noch so eine Auswahl.
 B Mir tut das Kreuz weh. [...]
 M Du sollst nicht neben dem Heizkörper schlafen.
 B Wo sollte ich schlafen? [...] Wirst du Ärger kriegen?
 A Eine Einzeltat. [...]
 M Du hast mich gebeten, dich zu verführen.
 B Nicht mich zu fesseln. [...]
 M Ich brauche ein Kind.
 B Das ist alles? [...]
 M Das ist alles.
 B Du könntest meine Mutter sein.
 M Ich bin nicht deine Mutter. [...] jetzt jetzt jetzt jetzt jetzt jetzt [...]
 B Sinnloser Scheiß.
 M Stundenzettel.
 C. Sechsmonatsplan.²²⁴

Möglicherweise spielt sich in diesen Dialogzeilen folgende Szenarie ab: Eine ältere Frau, die sich kurz vor ihrer Menopause befindet, wünscht sich ein Kind und wendet sich an einen jüngeren Mann, der sich zu ihr hingezogen fühlt, aber kein Kind mit ihr zeugen möchte. Sie nimmt ihn mit zu sich nach Hause und kettet ihn an einen Heizkörper. Vermutlich wird an dieser Stelle aus einem zunächst harmlosen sexuellen Spiel, in das er einwilligt, bitterer Ernst. Der junge Mann stellt sich die Frage, ob sie „Ärger kriegen“ wird, wobei Figur „A“ kommentiert, dass es sich um „eine Einzeltat“, also einen Einzelfall handeln würde, wenn eine Vergewaltigung durch eine Frau erfolgt: Niemand würde B glauben, dass er von M vergewaltigt wurde. Die Vergewaltigung vollzieht sich vermutlich während der Dialogzeilen „jetzt jetzt jetzt jetzt jetzt jetzt“. Der Kommentar des jungen Mannes („Sinnloser Scheiß“) meint vermutlich, dass die Vergewaltigung keine Erektion bei ihm auslöst. Daher beschließt die ältere Frau, ihn solange an der Heizung festgekettet zu lassen, bis sie ihr Ziel erreicht hat, wobei sie gedenkt, systematisch vorzugehen („Stundenzettel“, „Sechsmonatsplan“). An der Stelle von der Replik „Sinnloser Scheiß“ steht im englischen Originaltext „Pointless fucking“.²²⁵ Hier hat sich der Übersetzer Marius von Mayenburg für eine allegorische Übersetzung entschieden (für einen Fluch), obwohl ein Literalsinn weitaus mehr den Kontext der Sache getroffen hätte.

²²⁴ Kane, *Gier*, S. 167f., S. 172, S. 176-178.

²²⁵ Kane, *Crave*, S. 16.

2.3 Stückexegese

Im Bereich der Auslegungskunst prägte Martin Luther den exegetischen Leitsatz *sacra scriptura sui ipsius interpres*²²⁶ („Die Schrift ist ihre eigene Interpretin“):

„Denn hier muss man nach dem Richtspruch der Schrift das Urteil fällen, und das kann nicht geschehn, wo wir nicht den ersten Platz in allem, was den Vätern beigelegt wird [gemeint sind die Kirchenväter, Anm. d. Verf.], der Schrift geben, also dass sie selber durch sich selber sei die allergewisseste, die leichtest zugängliche, die allerverständlichste, die, die sich selber auslegt [...]“²²⁷

Das Prinzip „sola scriptura“²²⁸ lässt sich ebenfalls auf Stücktexte anwenden: Es kann im Sinne eines vollkommenen Zeichenzusammenhangs darauf vertraut werden, dass der Text alle hermeneutischen Werkzeuge zur Verfügung stellt, die dafür gebraucht werden, ihn auszulegen. Wenn jedoch von der von Luther postulierten „prinzipiellen Klarheit und Verständlichkeit“²²⁹ des Textes ausgegangen wird, so besteht die Gefahr einer „laxeren Praxis der Interpretation“, wie sie von Schleiermacher kritisiert wird:

„Die laxere [...] Praxis geht davon aus, ‘dass sich das Verstehen von selbst ergibt und drückt das Ziel negativ aus: Missverständnis soll vermieden werden’. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Schleiermacher hier die klassische Stellenhermeneutik meint, die lediglich Anleitung geben wollte, um dunkle Stellen zu entschlüsseln. Schleiermacher selbst zielt hingegen auf eine strengere Praxis ab, die davon auszugehen hätte, ‘dass sich das Missverstehen von selbst ergibt und das Verstehen auf jedem Punkt mus gewollt und gesucht werden’ [...]“²³⁰

Selbst wenn die Stückhandlung also deutlich aus den Figurenrepliken hervorzugehen scheint (wie etwa bei manchen klassischen Stücken), sollte der eigenen Auffassungsgabe stets mit Skepsis begegnet werden. Jede Interpretation einer einzelnen Textstelle – auch wenn diese noch so offensichtlich erscheint – müsse laut Schleiermacher im Kontext aller anderen Textstellen überprüft werden:

„Der Sinn eines jeden Wortes an einer gegebenen Stelle muss bestimmt werden nach seinem Zusammensein mit denen, die es umgeben.“²³¹

Mit Schleiermachers Aufforderung zur steten Kontextanalyse sind wir bei dem letzten in diesem Kapitel zu nennenden hermeneutischen Werkzeug gelangt: dem hermeneutischen Zirkel. Dieser basiert auf der Annahme, dass das „Einzelne [...] nur im angemessenen

²²⁶ Vgl. O.N., „Hermeneutik“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Hermeneutik, Zugriff am: 5.1.2015.

²²⁷ Zitiert nach Martin Luther, in: Manfred Otto Heuchert/Harald Höger/Andreas Gripenrog, *Gedanken zur Auslegung der heiligen Schrift*; Online-Zugriff unter: www.abcoe.at/ABCOE_Dokumente_Schrift.html, Zugriff: 5.1.2015.

²²⁸ Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 59-65.

²²⁹ Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 18.

²³⁰ Grondin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, S. 106.

²³¹ Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, S.116.

Horizont über den Scopus erschlossen werden kann, der Scopus nur im Rekurs auf das Einzelne.“ Folglich wird bei der Anwendung eines hermeneutischen Zirkels gedanklich zwischen Scopus und Textteilen hin- und hergesprungen, wobei eine Einzelauslegung mithilfe einer Skopushypothese erfolgt und die Skopushypothese wiederum anhand der Textteile bestätigt, verworfen oder abgewandelt wird.²³² Da immer wieder neue Skopushypothesen und Einzelauslegungen aufgestellt werden müssen, sobald ein Textteil den antizipierten Scopus widerlegt, um letztlich alles miteinander zu harmonisieren, liegt es nahe, ein *rekursives Backtracking* anzuwenden, wie es etwa zur Lösung²³³ des sog. *Damenproblems* verwendet wird:

„Das Damenproblem ist eine schachmathematische Aufgabe. Es sollen jeweils acht Damen auf einem Schachbrett so aufgestellt werden, dass keine zwei Damen einander nach den Schachregeln schlagen können. Die Figurenfarbe wird dabei ignoriert, und es wird angenommen, dass jede Figur jede andere angreifen könnte. Oder anders ausgedrückt: Es sollen keine zwei Damen die gleiche Reihe, Linie oder Diagonale teilen. Im Mittelpunkt steht die Frage nach der Anzahl der möglichen Lösungen“²³⁴

Das Damenproblem zeigt, dass das *rekursive Backtracking* mehrere Lösungen zulässt. Ähnlich verhält es sich auch bei der Textexegese, wobei die Intention des Autors (es sei denn, Ambiguität ist vorgesehen) nur eine mögliche Lösung der Harmonisierung aller Textteile untereinander zu einem gemeinsamen Scopus darstellt. Denn wie Gadamer lehrt, lässt jeder Text vom Autoren ungeahnte Sinnmöglichkeiten zu.

„Vom Interpretieren aus gesehen, bedeutet [Auslegungs-]Geschehen, dass er nicht als Erkennender sich seinen Gegenstand sucht, mit methodischen Mitteln >herausbekommt<, was eigentlich gemeint ist [...] Denn auf der anderen Seite, von Seiten des >Gegenstandes<, bedeutet dieses Geschehen das Insspielkommen, das Sichausspielen des Überlieferungsgehaltes in seinen je neuen, durch den anderen Empfänger neu erweiterten Sinn- und Resonanzmöglichkeiten.“²³⁵

Da bei einem Theaterstück die Stückhandlung mit dem Dramenskopos gleichzusetzen ist, ergibt sich folgende Erkenntnis: Die verschiedenen Auslegungsmöglichkeiten eines Theatertextes mögen u.a. ein Grund sein, warum es sinnvoll ist, Stücke wieder und wieder zu inszenieren, da sich mit der Zeit immer neue Sinngehalte des Textes finden. Sog. „tödlichen

²³² Meiller, *VO Hermeneutik*, S. 24.

²³³ Vgl. O.N., „Backtracking“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Backtracking, Zugriff am: 5.1.2015.

²³⁴ Vgl. O.N., „Damenproblem“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Damenproblem, Zugriff am: 5.1.2015.

²³⁵ Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S.465f.

2.3 Stückexegese

Theater“²³⁶ misst Peter Brook etwa den Glauben bei, dass insbesondere bei klassischen Stücken bereits feststünde, was bei ihnen zu geschehen habe und wovon sie *handelten*.

„Aber das tödliche Theater geht an die Klassiker mit der Auffassung heran, dass irgendwo irgendwer entdeckt und festgelegt hat, wie man so ein Stück aufführt.“²³⁷

3. CONCLUSIO

Der Skopus der vorliegenden Arbeit ist dieser: das Denken von Gedanken auf der Bühne spielt eine große Rolle für das Sprechtheater. Es ist Theaterschauspielern anzusehen, ob diese ihre „grauen Zellen“ auf der Bühne benutzen oder nicht, und teilweise ist ihnen gar anzusehen, in welcher *Art und Weise* sie sie einsetzen. So kann eine spannungsgeladene Bühnenhandlung dadurch ins Leben gerufen werden, dass der Schauspieler seine Gedanken auf etwas richtet, das er haben möchte. Dasjenige, was er haben möchte, kann sich direkt vor seinen Augen als Objekt auf der Bühne befinden (*target*). Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, dass ein Schauspieler ein Stück weit zu einem anderen Menschen wird, indem er damit anfängt, anders zu denken, als er sonst denkt, nämlich so, wie eine Figur denkt, deren Geisteshaltung als Figurenskopos im Theaterstück angelegt ist. Die Gefühle der Figur können hingegen glaubhaft zum *Vorschein* gebracht werden, wenn diese als Widerstand zur Handlung *aufgefasst* werden – oder wenn man die eigenen Gefühle als Gefühle der Figur „verkauft“. Letzteres würde eine Wahrhaftigkeit auf der Bühne erzeugen, die jedoch voraussetzt, dass die eigene Gefühle, sowie der Bühnenmoment nicht überdacht werden. Wenn bei dem Sprechen einer Rolle vermieden werden soll, dass der Text als Selbstzweck erklingt, so kann der Sprechtheaterschauspieler ihn im Sinne einer Bühnenhandlung dafür verwenden, etwas zu erhalten – d.h. er denkt eine Bühnenhandlung, bzw. einen Subtext, und spricht gleichzeitig die Worte, ohne jedoch deren Bedeutung gedanklich zu reflektieren. Auf Basis dieser Erkenntnisse lässt sich folgendes für das Sprechtheaterschauspiel festhalten: Die Gedanken des Schauspielers auf der Bühne sind im Rahmen der Mimesis zumeist mit der Bühnenhandlung verknüpft. Demnach solle es für den Schauspieler „immer und ausnahmslos ein Ziel geben“²³⁸, so Donnellan, oder er (der Schauspieler) solle lernen „allein im Rahmen

²³⁶ Vgl. Brook, *Der leere Raum*, S. 9-52.

²³⁷ Brook, *Der leere Raum*, S. 16.

²³⁸ Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*, S. 31.

des Ziels zu denken²³⁹, so Mamet. Doch auch Theaterstücke sind (im Idealfall) von einer gedachten Handlung getragen. So ist aus den Äußerungen von Meyerhold und Cooke herauszulesen, dass das Textprimat eines Theaterstückes nicht die Worte sind, sondern die vom Dramatiker gedachten Figurenhandlungen, die sich in den Figurenrepliken äußern. Der mentale Prozess, der zum Niederschreiben einer Figurenreplik führt, ist der gleiche mentale Prozess wie derjenige, der dafür gebraucht wird, diese Replik in mimetischer Weise auf der Bühne auszusprechen. Wenn das Stück also auf die Bühne gebracht werden soll – und zwar als das, was es seinem Wesen nach ist – müsste sich der Schauspieler den Repliken als divinatorischer Hermeneut nähern, um die in den Repliken enthaltenen Handlungen auf der Bühne zu denken / zu spielen. Diese Figurenhandlungen ergeben nämlich in ihrer Summe die Stückhandlung, die als Replik auf eine exegetisch zu erschließende Frage Antwort gibt. Die Auslegung des Textes ist jedoch variabel, weswegen es im wahrsten Sinne des Wortes *sinnvoll* ist, Theaterstücke wieder und wieder zu spielen. Aus allen gewonnenen Erkenntnissen ist folgendes Resümee zu ziehen: Sprechtheaterschauspieler und Theaterstück verbindet das Denken einer Handlung, die sich im Körper des Schauspielers, bzw. im Textcorpus des Stückes manifestiert. Das gesprochene, bzw. geschriebene Wort stellt somit lediglich eine Oberfläche dar, innerhalb derer das Denken von Handlungen pulsiert. Der Gedanke im Sprechtheater... ist die Handlung.

²³⁹ Mamet, *Richtig und falsch*, , S. 126.

LITERATURVERZEICHNIS

Annie Hall, Regie: Woody Allen, USA 1977; DVD-Video, *Der Stadtneurotiker*, Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox 2008.

Hannah Arendt, *Vom Leben des Geistes. Das Denken, das Wollen*, München: Piper ⁷2014.

Aurelius Augustinus, *Die christliche Bildung*, hg. und übers von Karla Pollmann, Stuttgart: Reclam 2002.

Alan Ayckbourn, *Theaterhandwerk. 101 selbstverständliche Regeln für das Schreiben und Inszenieren*, übers. von Gustav W. Grumbach, Berlin: Alexander ²2007.

Thomas Blume, „Causa Finalis“, *UTB-Online-Wörterbuch Philosophie*; Online-Zugriff unter: www.philosophie-woerterbuch.de, Zugriff: 5.1.2015.

Siemke Böhnisch, „Was heißt *wahr sein* auf dem Theater? Theoretische Implikationen der theaterprogrammatischen Authentizitätsforderung“, in: *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, hg. von Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann, Tübingen: Narr 1994.

Luc Bondy, *Das Fest des Augenblicks. Gespräche mit Georges Banu*, übers. von Andres Müry, Wien: Residenz Verlag 1997.

Bertolt Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957.

Peter Brook, *Der leere Raum*, übers. von Walter Hasenclever, Berlin: Alexander ⁹1983.

Peter Brook, *Vergessen Sie Shakespeare*, übers. von Petra Schreyer/Hans-Henning Mey, Berlin: Alexander ³2003.

Daniil Charms, „Traum“, übers. von Kay Borowsky, in: *Sowjetisch wohnen. Eine Literatur- und Kulturgeschichte der Kommunalka*, zitiert nach Sandra Evans, Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Johann Martin Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft. Worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit gelegt wird*, Leipzig: Friedrich Lanckischens Erben 1752.

David Craig, „Einleitung“, in: *Sarah Kane. Sämtliche Stücke*, hg. von Corinna Brocher/Nils Tabert, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁹2012.

Denis Diderot, „Das Paradox über den Schauspieler“, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. von Christopher Balme/Klaus Lazarowicz, Stuttgart: Reclam 1991.

Wilhelm Dilthey, „Die Entstehung der Hermeneutik“, in: *Gesammelte Schriften. Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Hälfte 1. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, hg. von Karlfried Gründer, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht ⁸1990.

Martin McDonagh, *Der Kissenmann*, abgedruckt in: *Theater heute*, 2004/1.

Declan Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel. Ängste und Blockaden überwinden*, übers. von Sabine Herken, Berlin: Alexander ²2010.

Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. von Rudolf Hübner, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977; Online-Zugriff unter: www.schmidt.hist.unibe.ch/semester/ws0102/GeschichtstheorieSozialgeschichte/Droysen.htm, Zugriff:

5.1.2015

Tim Etchells, *Projects*; Online-Zugriff unter: www.forcedentertainment.com/projects/, Zugriff: 5.1. 2015.

Matthias Flacius Illyricus, *Clavis Scripturae Sacrae*, zitiert nach Andreas Gardt, *Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland. Vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 1999.

Sigmund Freud, *Bruchstück einer Hysterie-Analyse. Krankengeschichte der >Dora<*, hg. von o.N., Frankfurt am Main: Fischer 1981.

G. Gabriel, „Solipsismus“, *HWPh. Historisches Wörterbuch der Philosophie*; Online-Zugriff unter: www.hwph.ch/inhalt/artikelbeispiel_4.html, Zugriff: 5.1.2015.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr Siebeck ⁶1990.

Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart: Reclam 2000.

Susanne Granzer (Professorin für Rollengestaltung am MRS), Interview in der Dokumentation: *Spiel des Lebens. Aufnahmeprüfung am Max Reinhardt Seminar*; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=CwLk5GGKlgw, Zugriff: 5.1.2015.

Franz Grillparzer, *Der Traum ein Leben. Dramatisches Märchen in vier Aufzügen*, hg. von August Sauer/ Reinhold Backmann, Stuttgart: Reclam 1982.

Jean Grodin, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ²2001.

Andrea Gronemeyer, *Theater*, Köln: DuMont ⁵2005.

Hartmut Häcker/Kurt Stapf, *Dorsch Psychologisches Lexikon*, Bern: Hans-Huber ¹²1994.

Pia Helfferich, *Subtext. Was das ist und wie man ihn einsetzt*; Online-Zugriff unter: <https://schreibberatung.wordpress.com/2011/04/23/subtext-was-das-ist-und-wie-man-ihn-einsetzt/>, Zugriff: 5.1.2015.

Ödön von Horváth, *Der jüngste Tag. Schauspiel in sieben Bildern*, hg. von Nicole Streitler, Stuttgart: Reclam 2009.

Sarah Kane, *Crave*, London: Methuen Drama 1998.

Sarah Kane, *Gier*, übers. von Marius von Mayenburg, in: *Sarah Kane. Sämtliche Stücke*, hg. von Corinna Brocher/Nils Tabert, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁹2012.

Joseph Kiermeier-Debre, *Goethes Frauen*, München: DTV 2011.

Marie-Bernard Koltès, in: Heiner Schnitzler, *Text und Subtext*; Online-Zugriff unter: <http://www.heiner-schnitzler.de/heiner-schnitzler.de/Subtext.html>, Zugriff: 5.1.2015.

Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Wien: Böhlau 2005.

Günter Langer, „Rolle“, in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hg. von Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁵2007.

Klaus Lazarowicz, „Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im

Literaturverzeichnis

Theater“, *Das Theater und sein Publikum*, Wien: Veröffentlichung des Instituts für Publikumsforschung 1977.

Martin Luther, in: Manfred Otto Heuchert/Harald Höger/Andreas Gripenrog, *Gedanken zur Auslegung der heiligen Schrift*; Online-Zugriff unter: www.abcoe.at/ABCOE_Dokumente_Schrift.html, Zugriff: 5.1.2015.

Martin Luther, in: Robert Charles Sproul, *Bibelstudium für Einsteiger. Eine Einführung in das Verstehen der Heiligen Schrift*, Oerrlinghausen: Betanien 2009.

Mulholland Drive, Regie: David Lynch, USA 2001; DVD-Video, *Mulholland Drive. Strasse der Finsternis*, München: Concorde 2002.

David Mamet, *Filmregie. Die Kunst der Filmregie*, übers. von Petra Schreyer, Berlin: Alexander ⁴2006.

David Mamet, *Richtig und falsch. Kleines Ketzerbrevier samt Common sense für Schauspieler*, übers. von Bernd Samland, Berlin: Alexander ⁴2008.

Paulus Manker, Auftritt im *Extrazimmer (Orf 2)* am 27.6.2007; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=Y8_ibB1y0Pg, Zugriff: 1.5.2015.

Marius von Mayenburg, *Das kalte Kind. Haarmann*, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2002.

Georg Friedrich Meier, *Vernunftlehre*, Gebauer ²1762.

Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, „Zur Geschichte und Technik des Theaters“, in: *Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche. 1. 1891-1917*, hg. von A.W. Fewralski, Berlin: Henschel 1979.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen*, Hamburg: Nikol ³2013.

O.N., „Trial-and-Error-Methode, die“, *Duden*; Online-Zugriff unter: www.duden.de/rechtschreibung/Trial_and_Error_Methode, Zugriff: 5.1.2015.

O.N., „Du gleichst dem Geist den du begreifst“, *Universal Lexikon*, 2012; Online-Zugriff unter: http://universal_lexikon.deacademic.com/230615/Du_gleichst_dem_Geist,_den_du_begreifst, Zugriff: 5.1.2015.

O.N., „Backtracking“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Backtracking, Zugriff am: 5.1.2015.

O.N., „Damenproblem“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Damenproblem, Zugriff am: 5.1.2015.

O.N., „Feuervogel“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Feuervogel, Zugriff am: 5.1.2015.

O.N., „Hermeneutik“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*; Online-Zugriff unter: de.wikipedia.org/wiki/Hermeneutik, Zugriff am: 5.1.2015.

O.N., *Символом Водки "Старая Сказка" стала Жар-птица* (Zu deutsch: Der Feuervogel wurde zum Symbol der Wodka-Marke „Altes Märchen“); Online-Zugriff unter: www.sostav.ru/news/2010/07/21/r2/.

Albert Ostermaier, *Death Valley Junction*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

Wolfgang W. Parth, *Goethes Christiane. Ein Lebensbild*, Kindler 1980.

Erster Petrusbrief aus der Bibelübersetzung von Luther 1912; Online-Zugriff unter: www.bibel-online.net, Zugriff: 5.1.2015.

Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München: Fink ¹¹2011.

Joachim Pradel, *Gibt es einen Unterschied zwischen Ziel und Zweck?*, 2002/2005; Online-Zugriff unter: www.feedback-on-demand.de/downloads/txzielzweck.pdf, Zugriff: 5.1.2015.

Wiebke Puls, „Stabile Lebensbeziehung. Der Beruf des Schauspielers im deutschen Stadttheater: eine Herausforderung, ein Debakel, ein Luxus. Eine Selbstreflexion“, *Theater heute*, Jahrbuch 2013.

Marcel Reich-Ranicki, Auftritt in der *Harald-Schmidt-Show* (Sat.1) am 6.2.1996; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=86rD3TrJCyE, Zugriff: 5.1.2015.

Max Reinhardt, „Rede über den Schauspieler“, *DIE ZEIT*, Juli 1953, Ausgabe 29; Online-Zugriff unter: www.zeit.de/1953/29/rede-ueber-den-schauspieler, Zugriff: 5.1.2015.

Christopher Meiller, *VO Hermeneutik. WS 2013/14*, Universität Wien; Online-Zugriff unter: www.unet.univie.ac.at/~a0949505/documents/downloadstart-26.php, Zugriff: 5.1.2015, S. 19.

Michael Rossié, *Ruhe bitte! Wir proben!. Kleines Handbuch für Regieassistenten*, Berlin: Alexander 2010.

August Ruhs, *Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse*, Wien: Löcker 2010.

Friedrich Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, hg. von Manfred Frank, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Prometheus, Regie: Ridley Scott, USA 2012; DVD-Video, Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox 2012.

Georg Seeßlen, *Erotik. Ästhetik des erotischen Films*, Marburg: Schüren 1996.

Ulrich Simon, *Über den Horizont des Chufu schauen*; Online-Zugriff unter: www.ramses-tai.de/die-cheops-pyramide/, Zugriff: 5.1.2015.

La Grande Bellezza. Die große Schönheit, Regie: Paolo Sorrentino, Italien/Frankreich 2013; DVD Video, *La Grande Bellezza. Die große Schönheit*, DCM Film Distribution 2014.

Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. III. Handlung. »Wenn«.Vorgeschlagene Situationen“, in: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, hg. von Jens Roselt, Berlin: Alexander 2005.

Simon Stephens, Interview mit Anon.; Online-Zugriff unter: dearbrutusinourstars.wordpress.com/2012/12/21/interview-with-simon-stephens/, Zugriff: 5.1.2015.

Simon Stephens, Interview mit *London Evening Standard*, Online Zugriff unter: www.standard.co.uk/goingout/theatre/interview-simon-stephens-talks-on-his-new-play-three-kingdoms-7707198.html, Zugriff: 5.1.2015.

Simon Stephens, Homepage der Münchner Kammerspiele; Online-Zugriff unter: www.muenchner-kammerspiele.de/programm/three-kingdoms/, Zugriff am: 5.1.2015.

Simon Stephens, Interview mit *National Theatre*; Online-Zugriff unter: www.youtube.com/watch?v=6PcHQ_oZHdc, Zugriff: 5.1.2015.

Simon Stephens, *Three Kingdoms*, abgedruckt in: *Theater heute*, 2012/2.

V as Vendetta, Regie: James McTeigue, USA 2006; DVD-Video, *V wie Vendetta*, Hamburg: Warner Bros. Entertainment 2006.

Literaturverzeichnis

Leo Nikolajewitsch Tolstoi, *Tagebücher 1910*; Online-Zugriff unter: www.zitate-welt.de/zitate/autor.php?autor=Leo%20Tolstoi, Zugriff: 5.1.2015.

Anton Tschechow, *Der Kirschgarten. Eine Komödie in vier Akten*, übers. von Hans Walter Poll, Stuttgart: Reclam 1984.

Paul Watzlawick/Janet H. Beavin/Don D. Jackson, *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern: Huber ⁴1974.

ANHANG

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, welche Rolle Gedanken in einem mimetischen Sprechtheater spielen, in welchem Theaterstücke zur Aufführung gelangen. Im ersten Teil der Arbeit werden die Gedanken von Sprechtheaterschauspielern auf der Bühne hinsichtlich ihrer mimetischen Bühnenwirksamkeit untersucht. Der zweite Teil beschäftigt sich hingegen mit der Frage, wie ein größtenteils aus Dialogen bestehendes Theaterstück einen Stückgedanken zum Ausdruck bringen kann und welche hermeneutischen Werkzeuge dazu verhelfen, diesen ausfindig zu machen. Das Ergebnis dieser Arbeit lautet: Sprechtheaterschauspieler und Theaterstück verbindet das Denken einer Handlung, die sich im Körper des Schauspielers, bzw. im Textcorpus des Stückes manifestiert. Das gesprochene, bzw. geschriebene Wort stellt somit lediglich eine Oberfläche dar, innerhalb derer das Denken von Handlungen pulsiert.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Uwe Reichwaldt
geb. 30.03.88
in Lüneburg
3 ältere Geschwister

Schulbildung

1994-1998	Grundschule Scharnebeck
1998-2000	Orientierungsstufe Scharnebeck
2000-2007	Bernhard Riemann Gymnasium
2004/2005	Highschool in Neenah, Wisconsin
Sommer 2007	Schulabschluss (Abitur)

Ersatzdienst

2007	Damp 2000- Pflegehilfe
2008	Birkenhof e.V.- Pflege

Tätigkeiten im Bereich Theater/Film

2004/2005	Theaterkurs „Creative Drama“ Neenah Highschool
2005/2006	Schauspielunterricht bei Agnes Müller (Lüneburger Stadttheater)
2006	Schauspiel + Regieassistent: Schulmusical „Anatevka“ (Rolle: Avram)
2006	Filmschauspiel „Lauras First Love“ (Rolle: Ein Polizist)
Mär./Apr. 2008	Regiehospitantz am Lüneburger Stadttheater „Der Gott des Gemetzels“
30.Jun.- 14.Sep. 2008	Regiehospitantz an der Komödie am Kurfürstendamm „The Lying Kind“
30.Jun.- 30.Sep. 2008	Kostümassistent an der Komödie am Kurfürstendamm, Komödie Dresden & Komödie Hamburg: „Pension Schöller“, „Männer und andere Irrtümer“, „Im Weißen Rössel am Wolfgangsee“, „Jedermann“
Seit Herbst 2008	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften (Universität Wien)
2008-2011	Schauspielunterricht bei Stefan Loibner (Wien)
Jan., Feb. 2010	Regieassistent am Werkstätten- & Kulturhaus (Gastgruppe „muth.“) „gem.einsamkeit“
16. Aug.- 17.Sep. 2010	Regiehospitantz an der Komödie am Kurfürstendamm „Der lustige Witwer“
15.Sep.- 25.Sep. 2010	Soufflieren, Archivieren von Theaterstücken am Winterhuder Fährhaus
Okt./Nov. 2010	Theaterlaborassistent am Werkstätten- und Kulturhaus (Wien)
November 2011	Regieassistent bei Stefan Loibner „MDD: The Patient Journey“
7. März 2013	Regiedebüt, Inszenierung des Theaterstückes „Stella“ im Kunstraum Sonnensegel in Wien, weitere Informationen: www.stella-wien.at