

HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND THEATER
FELIX-MENDELSSOHN-BARTHOLDY

MASTERARBEIT

GRENZGANG

DAS ÖFFNEN

UND SCHÜTZEN

ALS AUFGABE DES SPIELERS

SINA MARTENS

SCHAUSPIEL, 10. FACHSEMESTER

SOMMERSEMESTER 2015

GUTACHTER (MENTOR): OLAF HILLIGER

GUTACHTER: DR. MICHAEL BILLENKAMP

Ich versichere hiermit, dass die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst wurde und keine weiteren als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die in anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angaben der Quellen sichtbar gemacht wurden.

Datum/Unterschrift

INHALTSVERZEICHNIS

1. VORWORT

2. WARUM SPIELEN?

2.1 VOR DEM SPIELEN

2.2 SPIELEN LERNEN

3. ÖFFNUNG-ANGST-SCHUTZ / ein Dreigespann

3.1 ÖFFNUNG

3.2 (DIE GROßE) ANGST

3.3 SCHUTZ

4. DARUM SPIELEN

5. (IN)FRAGESTELLUNG

6. 13 1/2 GEDANKEN

7. WORTE

8. QUELLEN

„Der Mensch reißt die Mauern nieder, um sich seine Freiheit zu wahren, aber nun ist er nur noch eine geschleifte Festung, die sich den Sternen öffnet.

Dann beginnt die Angst vor dem Nichtsein.“

Antoine de Saint-Exupéry (1)

VORWORT

„Sich zu öffnen“ ist ein, wenn nicht sogar der Schlüssel des Austausches zwischen Menschen.

Öffne dein Herz und du kannst geben und empfangen.

„Je mehr man sich jedoch dem Nichtigen öffnet, je mehr man sich von ihm durchdringen lässt, desto mehr entzieht man sich der Schicksalhaftigkeit, man selber zu sein, Mensch zu sein, Lebender zu sein.“

Émile Michel Cioran, Die verfehlte Schöpfung (2)

Wo liegt also die Grenze zwischen Öffnung und Schutz?

Um auf den Schauspieler zu kommen:

Wie weit muss sich der Spieler öffnen? Einer Rolle? Den Mitspielern?

Einem Regisseur? Sich selbst gegenüber?

Wann sollte er sich schützen und was bedeutet das?

Hat er überhaupt eine Wahl?

Eine Aufgabe. Ein Grenzgang.

„Die Bühne ist die Bühne und die Welt ist die Welt. Ich spiele keine Rolle. Ich bin kein Schauspieler. Ich bin Mensch. Ich liebe meine Kinder, ich liebe meine Frau. Ich will Geld verdienen, ein Haus haben. Das ist doch kein Bühnenstück.“

Roger Vontobel (3)

Mit Beginn meiner Ausbildung beschäftigt mich auch das Thema der Öffnung und des Schutzes, der Verausgabung und der Kontrolle.

Es gibt keine Wissenschaft, die sich mit diesen Wörtern als Gegensatz in Bezug auf das Berufsbild des Schauspielers auseinandersetzt.

Wahrscheinlich ist es auch nicht möglich.

„Einen Stein kann ich lieben, und auch einen Baum oder ein Stück Rinde. Das sind Dinge, und Dinge kann man lieben. Worte aber kann ich nicht lieben.

Darum sind Lehren nichts für mich, sie haben keine Härte, keine Weiche, keine Farben, keine Kanten, keinen Geruch, keinen Geschmack, sie haben nichts als Worte. Vielleicht ist es dies, was dich hindert den Frieden zu finden, vielleicht sind es die vielen Worte. Denn auch Erlösung und Tugend, auch Sansara und Nirwana sind bloße Worte.

Es gibt kein Ding, das Nirwana wäre; es gibt nur das Wort Nirwana.“

Hermann Hesse, Siddharta (4)

Dennoch soll diese Arbeit ein Versuch sein, sich mit Worten dem Themenfeld der Öffnung und des Schutzes zu nähern.

Anhand einiger Schriften, Analysen und vor allem langer Gespräche mit mich inspirierenden Menschen rund um das Berufsfeld des Schauspielers versuche ich in dieser Arbeit eigene Thesen aufzustellen, die ganz persönlicher Natur sind und keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben.

WARUM SPIELEN?

„Heute weiß ich, dass es nicht das Vergnügen war, von Zuschauern beobachtet zu werden, was mich ursprünglich zur Schauspielerei brachte.

Die Perücken und das Make up, mit denen ich spielte, waren einfache Versionen des ursprünglichen schwarzen Sacks, den meine Mutter mir genäht hatte.

Ein Mittel, um zu verschwinden. Eine Möglichkeit, mich zu verstecken.

Vor den Augen der anderen zu verschwinden, nicht vor ihnen aufzutreten.

Natürlich war ich nicht wirklich unsichtbar, doch das Ich, das sie sahen, war nicht mein wirkliches Ich.

Mit Hilfe von Make Up und Masken machte ich mich unsichtbar.

Ich zog es vor, „unsichtbar“ zu sein. Warum um alles in der Welt wollte ich dann Schauspieler werden, also jemand der sich der Öffentlichkeit enthüllt?“

Der unsichtbare Schauspieler, Yoshi Oida (5)

Mit ungefähr acht Jahren schockierte ich sie, indem ich ihr zu Weihnachten eine Geschichte schrieb über das „Andere Ich“ in mir.

Ein „Ich“, das permanent mit mir sprach und darauf drang herauszukommen.

Ein „Ich“, das mich zensierte. Ein „Ich“, das andere zensierte.

Ein „Ich“, das mir vorschrieb, den längeren oder kürzeren Fahrradweg von der Schule nach Hause zu fahren. Ein „Ich“, das unaufhörlich stürmte.

Es folgte eine Jugend mit dicken Make Up Schichten und toupierten, zuweilen gefärbten Haaren.

Ein „Puppe mit Glasaugen“, sagte die andere sie.

Während jedermann der Meinung war, dass ich die „große Bühne“ suche (und ich bestätigte genau diese Meinung mit meinem Berufswunsch natürlich), war mir bewusst, dass es mein Weg war mich zu verstecken.

Niemand sollte mich sehen und doch wollte ich nichts mehr als gesehen zu werden. Ein Widerspruch?

VOR DEM SPIELEN

Ein Mädchen wächst in einer Familie auf, in der Kunst und Theater keine Rolle spielen.

Maschine, Kapitalismus, Funktion.

Sie kann von allem ein bisschen was:

ein bisschen Singen, ein bisschen Tanzen, ein bisschen Gitarre, ein bisschen Malen, aber nichts so richtig gut, als dass es sie komplett erfüllt.

Nach der Grundschule bekommt sie eine Empfehlung fürs Gymnasium, aber sie wehrt sich mit Händen und Füßen, sagt:

„Ich will nicht so viel wissen, dann werde ich unglücklich.“

Sie kommt trotzdem auf ein Gymnasium und schreibt absichtlich schlechte Noten, solange bis sie plötzlich ein Wissensdurst überfällt und sie alles wissen will.

Durch Zufall landet sie an einem Hamburger Off-Theater und beginnt zu spielen.

Dieses „Theater“ ist nun der erste Ort, an dem sie das Gefühl hat sich selbst ausdrücken zu können, ja sogar sich selbst zu überraschen, zu forschen, zu weinen und zu lachen.

Das hat sie viele Jahre nicht getan oder nur gekünstelt.

Ohne überhaupt zu wissen, was sie da tut und warum, fährt sie durch Deutschland, um an staatlichen Schauspielschulen vorzusprechen.

In Frankfurt sagt man „Sie sind eine sehr begabte Schauspielerin, aber wir verstehen Sie nicht.“ „Aha“.

In Rostock sagt man „Wischen Sie sich den Lippenstift ab. Sie sehen ja aus wie eine Salondame.“ „Aha.“

In Bochum sagt man „Arbeiten Sie einfach nur an Ihrer Nervosität, damit wir Sie besser sehen können.“ „Und wie?“

In Leipzig sagt man „Kommen Sie doch einfach im September wieder.“

Ein unglaublicher Moment - man hat sie gesehen.

Und man hat sich für sie entschieden, obwohl sie zu spät kam und Kaffeeflecken ihre Bewerbungsunterlagen schmückten.

Ernsthaft?

Ja, anscheinend - auch wenn sie Wochen voller Unruhe plagten, weil die schriftliche Bestätigung den Weg in ihren Briefkasten nicht fand und sie sich immer wieder die Frage stellte, ob sie fantasiert hatte.

Ende, Aufbruch, Umzug, Neustart, Vollgas.

SPIELEN LERNEN

Ich kam also auf die Schauspielschule und einer der ersten Wünsche, die ich äußerte war, dass ich gerne einen Tarnumhang hätte.

Meine Gedanken, meine Gefühle sollten auf die Bühne, aber nicht ich.

Die für mich schlimmste Übung im Grundlagen-Seminar (Grusi) war die:

Zwanzig Minuten vor der Klasse zu sitzen und nichts zu machen.

Sich einfach nur angucken zu lassen.

Der große Kampf zwischen dem „Verstecken wollen“ und dem gleichzeitigem „Ausdruck suchen“, um dann zu bemerken, wie schön es ist, wenn Menschen einen „wirklich“ anschauen.

Weiterführend zu diesem Gedanken muss ich eine Performance von Marina Abramovic 2010 am Modern Museum of Art in New York erwähnen.

„Das Schwierigste ist, etwas zu tun, dass dem nichts tun nahe kommt.“ (6)

Für die große Abramovic-Retrospektive setzte sie sich über drei Monate sieben Stunden am Tag auf einen Stuhl und tat nichts, außer immer wieder fremden Menschen fünfzehn Minuten in die Augen zu sehen -

ohne zu essen, ohne zu trinken, ohne zu sprechen, sogar ohne Toilettengang.

Insgesamt 750 000 Besucher setzten sich dieser Situation aus.

Dabei passierten die verrücktesten Sachen.

Einige weinten, die nächsten wurden aggressiv, einige verliebten sich und alles weil sie angesehen wurden - offen, vorurteilsfrei und natürlich auch, weil sie in gleichen Zügen, wie sie angeschaut wurden, selber beobachteten.

Die Performance selber habe ich nicht gesehen, aber den Dokumentarfilm

„The Artist Is Present“. (6)

Am Erstaunlichsten waren für mich die Momente zwischen den einzelnen Besuchern, denen sie gegenüber saß.

Man konnte beobachten, wie sie immer wieder den Kopf senkte, ihre Augen schloss, um sich dann wieder von Neuem einzulassen.

Es wirkte auf mich wie ein Ritual der Reinigung.

Aber zurück zum Grundlagenseminar.

Die Öffnung wird gefordert und obwohl es weh tut, öffne ich mich - komplett.

Wahnsinnig viel „Schrott“ kommt dabei raus - im wahrsten Sinne.

Als die Aufgabe kommt „etwas von sich zu zeigen“, leere ich ohne vorherige Kontrolle meine Handtasche aus.

Handy, Kaugummi Papier, Brötchen Krümel, OB's, zerknüllte Zettel, Zahnbürste und anderer ungeordneter Müll fliegen heraus und landen auf der Bühne.

Das soll zur Metapher einer Entscheidung werden:

Sich öffnen - egal was kommt. Schauen, was da so los ist im Innersten.

Alles soll raus.

Da stehe ich also - vollkommen offen und habe einen jahrelang antrainierten Panzer verloren und es fühlt sich sogar gut an - richtig gut.

So kommt es dazu, dass in einer der ersten Grusi-Stunden nach einer aufreibenden Übung Kindheitserlebnisse herausbrechen.

Nackt, schutzlos, verletzbar, voller Scham.

Ich will nicht mehr zur Schule, mich einsperren, eine Höhle bauen, niemanden sehen müssen.

Trotzdem gehe ich am nächsten Morgen und werde belohnt.

Keine schrägen Blicke, fast nur offene Augen und ein paar Arme.

Der Modus „Öffnung“ geht weiter.

Im Szenenstudium zu Dirk Lauckes „Kalter Kuss von warmen Bier“ wird eine Wirtsfrau gespielt.

„Warum spiele ich denn eine Wirtsfrau?“, „Nimmt man mich als Wirtsfrau wahr? oder als Gegenteil und daher..?“

Gedanken wegschieben - proben. Und es waren tolle Proben.

Ich werde an einen Stuhl gefesselt - im Spiel.

Ein wunderbarer Widerstand. Dann ist Pause.

Ich kann die Fessel alleine nicht lösen und bin auf die Hilfe meiner Kommilitonen angewiesen. Eine Hilflosigkeit breitet sich im Körper aus.

Irgendwelche Gefühle brechen hervor. Angstgefühle, die ich zwar kenne, aber die ich weder einordnen noch kontrollieren kann.

Das überschwemmt mich, macht was mit mir, meiner Ausstrahlung.

(Während ich das schreibe und versuche diese Zeit zu reflektieren, komme ich mir doch sehr befindlich vor, aber so fühlte das sich damals an.)

Nun macht sich ein Gefühl im Körper breit, dass man mich nicht sehen will auf der Bühne. Dies führt dazu, dass ich einfach meistens schnell spreche, damit ich auch schnell wieder weg bin von der Bühne.

Dann treffe ich auf eine Dozentin, die mir viel Mut macht und mich dazu drängt, sich Zeit zu lassen, Raum zu nehmen, mit dem Publikum zu atmen.

Ich spiele Nina aus der Möwe und es ist mir das erste Mal (nahezu) egal, was andere denken.

Ich spiele.

ÖFFNUNG - ANGST - SCHUTZ

ein Dreigespann

ÖFFNUNG

Die Öffnung des Schauspielers steckt mehr oder weniger schon in der Berufsbezeichnung. Ich stelle mich zur Schau. Ich öffne mich.

Und das ist meine Berufung. Soweit so gut, aber wie genau geht das?

Ich stehe auf der Bühne und bin erst einmal privat.

Bevor ich ein Handwerk erlernt habe, bin ich privat.

Das Handwerk des Schauspiels gibt mir die Instrumente dazu, etwas zu spielen.

Aber kann ich auf einer Bühne jemals privat sein?

Wenn ich angestarrt werde? Wenn ich mich „ausstelle“?

Selbst wenn ich keine Ahnung davon habe wie das geht, spielen, stehe ich doch auf einer Bühne und habe zunächst nur einen Gedanken. Ich schütze mich.

Der selbstbewussteste Anfänger wird einen Punkt haben, an dem er sich verstecken will.

Eine Körperstelle, die nicht gesehen werden soll, einen Sprachfehler.

Die Menschen sind damit beschäftigt, das Beste von sich zu zeigen

- eine idealisierte Version, nur interessiert das im Spiel wenig.

Deshalb also öffnen, den natürlichen Schutzmantel, der sagt, das zeigst du

niemandem, da bist du angreifbar abstreifen und raus auf die Bühne und all das zeigen, was weh tun könnte und wird.

Alles zeigen, was man hat und da sein mit all seinen Makeln.

Man kann nichts verstecken auf der Bühne.

Eine wichtige Lektion, die es zu lernen gilt während der Ausbildung.

Wenn man denkt, man kann etwas verstecken, sieht der Zuschauer letztlich nur das: einen Schauspieler, der etwas versteckt, nicht ehrlich ist.

Einen Schauspieler, der das Verstecken nicht abstellen kann.

Wir sprechen im Fachjargon von einer Blockade.

Also nichts verstecken, der Schutz mühsam abtrainiert, raus auf die Bühne.
Her mit allem was man hat, sterben auf der Bühne, lieben auf der Bühne,
hassen, kotzen, weinen.

Alles muss man machen, alles muss man können, vorher ist man kein
Schauspieler. Und dann plötzlich die Warnung „Du musst dich schützen!“
Wenn man sich jeden Abend auf der Bühne ausschüttet und seinen Kern nicht
schützt, ist irgendwann nichts mehr da.

Wie geht das nun? Wie öffne ich mich, gehe über all meine Grenzen hinaus und
schütze doch meinen Kern? Wie geht das, ohne dass ich unehrlich werde?
Das Fundament dieser wirklich schwierigen Aufgabe, wenn nicht wahrscheinlich
der schwierigsten Aufgabe, ist mit Sicherheit die Ausbildung.

Man muss beigebracht bekommen, wie das geht.
Mit jeder Rolle lernt man es ein bisschen mehr.

Jede Inszenierung dient dazu, wie schütze ich mich, wie öffne ich mich.
Man muss dran bleiben. Dann folgen Erkenntnisse.

Zwischen mir und der Rolle, die ich spiele, gibt es einen Unterschied.
Die Rolle hat meinen Körper, meine Stimme, sie hat sogar den Subtext,
den ich ihr gebe. Aber wir haben ein unterschiedliches Schicksal.

Es klingt banal zu sagen, dass wenn Gretchen am Ende vom Faust stirbt, dass ich
als Schauspielerin nicht mit sterbe, aber es gehört zu den wesentlichen
Erkenntnissen im Hinblick auf das Zusammenspiel von Öffnen und Schließen.

Ich kann nicht jeden Abend auf der Bühne sterben.
Ich kann nicht mal jeden Abend ein bisschen auf der Bühne sterben.
Noch weniger kann ich dann tagsüber noch etwas anderes proben, zum Beispiel
eine Komödie und dann abends wieder sterben.

Also brauche ich eine Methode, die mich den Tod jeden Abend authentisch
spielen und trotzdem am Leben bleiben lässt.

„Ich ist ein Name, aber eben kein harmloser. Hinter diesem Namen steht der ganze Schrecken dessen, was ich ermöglichen und das Ich ermöglichen kann.

Das Ich ist alles, was gefaßt werden und fassen kann.

Es ist störend, wenn überhaupt etwas gefaßt werden kann.

Man verliert leicht die Fassung dabei, wenn man versucht, etwas zu fassen.“

Elfriede Jelinek, Dieses störende Dings, das lebt (7)

Natürlich gelingt das nicht immer, wir Schauspieler sind, auch wenn der Berufsalltag manchmal anderes vermuten lässt, immer noch keine Maschinen. Und manchmal stirbt man ein bisschen mit. Aber es darf einen nicht zerstören. Die Arbeit auf der Bühne verändert einen, es macht etwas mit einem, auf eine Bühne zu gehen und sich zu zeigen, etwas was den meisten Menschen erstmal unangenehm wäre. Also zwischen mir und Rolle besteht ein Unterschied.

Und trotzdem benutzt die Figur meine Erfahrungen und meine Emotionen.

Aber ich gebe ihr nur, was ich ihr gestatte.

Ich erinnere mich an meine Emotionen, an meine Krisen. Wie habe ich reagiert, mein Körper, mein Geist? Wann wurde mir schlecht und wie habe ich geliebt?

Wenn mein Gretchen Faust lieben muss, dann tut sie das so, wie ich mir eben vorstelle wie dieses Mädchen lieben würde. Und meine Vorstellungen von Liebe sind selbstredend durch meine Erfahrungen mit Liebe geprägt.

Und genau an der Stelle kann es anfangen weh zu tun.

Was, wenn ich noch nie so eine Liebe empfunden habe, wie Gretchen das hat?

Was, wenn diese Liebe weh tat? Was, wenn ich immer noch so liebe?

Wie schütze ich mein eigenes Liebesdrama vor der Bühne, dem Regisseur und dem Publikum? Eine fundierte Kenntnis über mein Tun und meine Gefühle ist Grundvoraussetzung. Ein Schauspieler muss sich kennen.

Er muss seine Stärken und Schwächen kennen, muss *angstfrei* mit ihnen umgehen. Das ist hart und schmerzhaft zu Beginn der Ausbildung.

Ich habe Angst zu lieben. Aber du liebst.

Aber ich habe Angst davor. Aber du liebst trotzdem. Aber ich habe Angst.

Was macht die Angst?

(DIE GROßE) ANGST

„Wenn ich all die Gefühle und ihren qualvollen Widerstreit auf ein Grundgefühl zurückführen und mit einem einzigen Namen bezeichnen sollte, so wüsste ich kein anderes Wort als: Angst. Angst war es, Angst und Unsicherheit, was ich in allen jenen Stunden des gestörten Kinderglücks empfand: Angst vor Strafe, Angst vor dem eigenen Gewissen, Angst vor Regung meiner eigenen Seele, die ich als verboten und verbrecherisch empfand.“

Heinrich Heine

Wenn ich mich nun also auf die Suche begeben, was es mit der Öffnung und dem Schutz auf sich hat, lande ich unweigerlich beim Thema der Angst.

Wenn ich mich öffne, dringe ich in tiefe Bereiche meiner Selbst vor.

Und in diesen Bereichen liegt nicht nur Freude über die Fähigkeit der Öffnung, sondern vor allem auch Schmerz und Angst.

Angst vor dem Zeitpunkt der Abtötung.

Schmerz über die Tiefe der Empfindung. Auch wenn sie noch so positiv ist.

Liebe tut weh, auch erfüllte Liebe. Warum?

Ich würde die These aufstellen, dass Begriffe wie „Schmerz“, „Liebe“, „Angst“, sogar „Hass“ auf einer gleichen „Empfindungsstufe“ sitzen und wenn ich in diese vordringe, droht es mich zu überwältigen.

„Soll er gehen, soll er kommen?

Der Entschluss ist ihm genommen;

Auf gebahnten Weges Mitte,

Wankt er tastend halbe Schritte.

Er verliert sich immer tiefer;

Sieht alle Dinge schief;

Sich und andre lästig drückend;

*Atemholend und erstickend;
Nicht erstickt und ohne Leben,
Nicht verzweifelnd, nicht ergeben.
So ein unaufhaltsam Rollen,
Schmerzlich lassen, widrig Sollen,
Bald Befreien, bald erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquicken
Hefet ihn an sein Stelle
Und bereitet ihn zur Hölle.“*
Johann Wolfgang Goethe, Faust II (8)

So wird die Angst zunächst grundsätzlich als negative, unangenehme Gefühlsregung verstanden, die zur Lähmung führt und - um beim Faust Stoff zu bleiben, einen Weg zur Hölle bereitet.

„Der Angstzustand ist Bewusstsein der Furcht, eine Furcht zweiten Grades, die über sich selber nachdenkt. Er wurzelt in der Unmöglichkeit, mit dem ganzen zu kommunizieren, uns ihm einzufügen, uns in ihm zu verlieren, sie unterbricht den Strom, der von der Welt zu uns, von uns zur Welt kreist, und begünstigt unsere Reflexion nur, um deren Aufschwung noch besser zu zerstören, sie ernüchtert unaufhörlich den Geist. Dabei gibt es keine Überlegung von Rang, die nicht aus einer Trunkenheit, einem Verlust der Kontrolle, einer Fähigkeit, in die Irre zu gehen und somit sich zu erneuern, entspringt.

Der Angstzustand ist eine umgekehrte Inspiration und ruft uns beim leisesten Aufstieg, bei der leisesten Abweichung zur Ordnung. Diese Überwachung ist dem Denken verhängnisvoll, das plötzlich gelähmt ist, in einen Teufelskreis gesperrt, verurteilt, nicht mehr aus sich selbst treten zu können ausser durch plötzlichen Sprung und in die Heimlichkeit.“ (2)

Und doch glaube ich, dass die Angst ein großer Motor sein kann, sie demnach produktiv umsetzbar ist, wenn man eben in Ciorans Worten gesprochen „springt“. Wenn ich feststelle, dass einer meine größten Ängste der Tod, die Endlichkeit des Lebens ist, dann stelle ich auch fest, dass ich am Leben hänge. Dann stelle ich ebenso fest, dass alle aktuellen Ängste kleiner sind als meine Angst vorm „Nicht-Sein“. (1)

Während meiner Proben zu „meinfraust“ von Sebastian Hartmann im 3. Studienjahr suchten wir genau nach diesen von mir bereits erwähnten „Kräften“, die allesamt im Faust thematisiert werden. Jeder Spieler thematisierte (s)einen ganz persönlichen Tod in einer von ihm selbstgewählten Form. Mein Tod bestand im Paradoxon von gleichzeitigem Hunger und Satttheit. Aus Hunger oder dem Wunsch nach Auflösung, der Versuch sich selbst zu essen, was eben so wenig funktioniert wie das „Kotzen“ wegen Übersättigung und so unweigerlich in einem zerstörerischen Angstzustand mündete.

„Man muss gierig auf das Absolute sein und den Selbstmord ins Auge fassen. Man kann ihn aber auch betrachten, indem man an allem zweifelt.

Das ist verständlich:

je mehr man das Absolute sucht, desto mehr versinkt man im Kummer, es nicht zu erreichen, im Zweifel, der die Rückansicht der Suche ist, die negative Schlussfolgerung eines großen Unternehmens, einer großen Leidenschaft.

Das Absolute ist Verfolgung: der Zweifel, Zurückweichen. Dieses Zurückweichen ist eine umgekehrte Verfolgung und stößt, wenn man ihm nicht Einhalt gebieten kann, an äußerste Grenzen, die dem vernünftigen Denken unerreichbar sind.

Anfangs war es nur eine Methode, jetzt ist es ein Schwindelgefühl wie alles, was über uns selber hinausgeht. Zu diesen Grenzen vorwärtszugehen oder zurückzuweichen, den Grund wovon auch immer zu sondieren, dass heißt notwendigerweise von der Selbsterstörung gelockt zu werden.“ (2)

Zu der beschriebenen Szene gesellten sich weitere Spieler. Jeder stand für eine andere Kraft und es kam zwangsläufig zu einer Weiterentwicklung.

Infolgedessen rettete mich vor meinem „endgültigen Tod“ (Tod im Sinne von Tod als Stillstand und Endpunkt) die Kraft der Erotik/ der Liebe.

Aus Sicht des Zuschauers wurde genau diese Szene im Übrigen als die Verführung Gretchens durch Faust gelesen, was ich insofern spannend finde, als dass in Interpretationen genau diese Begegnung zum Tode Gretchens führt.

In unserer Inszenierung trat aber nun der umgekehrte Fall ein und trotzdem wurde es derart gelesen, was mir zeigt, welche widersprüchlichen Kräfte uns und allen Geschichten zugrunde liegen und ich die Wertung bestimmter „Wörter“ als sehr schwierig empfinde.

Um konkreter zu werden, denke ich, dass ein durchlebter Angstzustand einen, wenn man ihm ins Auge sieht, zu einem höheren Bewusstsein und einem vielleicht noch größerem positivem Empfindungsgefühl treiben kann.

Aber man muss ihn durchleben und das auch reflektieren können.

„Ein Mensch, der gerade eine seelische Tragödie in ihrer ganzen Härte durchlebt, ist nicht imstande, zusammenhängend darüber zu berichten, weil ihn die Tränen würgen, seine Stimme bricht und die Aufregung seine Gedanken verwirrt: auch die Zuhörer werden durch das mitleiderregende Aussehen des Unglücklichen abgelenkt und daran gehindert, sich vollends in die Ursprache seines Schmerzes hineinzusetzen.“ Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (9)

SCHUTZ

Die erste Bedingung des Schutzes ist also die Selbstkenntnis.

Was man versteht, macht weniger Angst.

Daher würde ich die These aufstellen, dass letztlich *„das Verständnis und die Erkenntnis über sich selbst, das Schutzschild des Schauspielers ist.“*

Was ich weiß, kann nicht als Waffe gegen mich benutzt werden.

Eine reale Angst vor Wasser, mag sie noch so absurd sein, macht spontan keinen guten Schwimmer.

Und vor allem wird er beim nächsten Mal wieder genau so große Angst vorm Wasser haben.

Also geht es in doppelter Hinsicht darum, sich selbst zu verstehen.

Mein Wissen gebe ich meiner Rolle. Diese steht zwischen mir und dem Publikum.

Meine Rolle ist ein weiterer Schutz. Ich bin nicht die Rolle. Das muss man als Schauspieler nicht nur verstehen, man muss es regelrecht lernen und erfahren.

Stanislawski spricht darüber hinaus von Perspektiven.

Der Perspektive der Rolle und der Perspektive des Schauspielers.

Die Perspektive in der szenischen Gestaltung durch den Schauspieler vergleicht Stanislawski mit den verschiedenen Tiefen der Malerei.

Erst wenn alles ergründet ist, ist das, was man sieht, interessant.

Beim Spiel auf der Bühne sei die Intensität der Farbgebung von der Bedeutung für das ganze Stück abhängig. Erst wenn der Schauspieler seine Rolle in der Gesamtheit durchdacht, analysiert und durchlebt hat, öffnet sich vor ihm eine klare Perspektive und sein Spiel gewinnt die nötige Übersicht.

Für Stanislawski gilt: die fundamentale Kenntnis über den Text und sich diesem gegenüber auszusetzen, ist die Grundlage für ein fundiertes Spiel. Eine Rolle kann sich keinem Spieler erschließen, der nicht das gesamte Stück kennt.

Die unterschiedlichen Perspektiven von Rolle und Schauspieler, die ich weiter oben bereits erwähnt habe, sind insofern zu unterscheiden, dass die Rolle keine

Kenntnis von ihrer Zukunft hat, während der Spieler sie nach Stanislawski immer mitdenken muss. Dieser Unterschied zwischen Spieler und Figur, den Stanislawski hier aufmacht, scheint mir fundamental für eine jede Rollenarbeit und bietet zugleich den oben genannten Schutz.

Ein mündiger Spieler liefert sich der Rolle nicht aus, er kennt ihr Schicksal und lässt sich von diesem nicht aus der Fassung bringen.

„Wenn die handelnde Person auch nichts von ihrer Zukunft wissen darf, braucht man die Perspektive der Rolle dennoch, um in jedem Augenblick die unmittelbare Gegenwart besser und vollständiger zu bewerten und sich ihr gänzlich hinzugeben.“ (9)

Wenn man auf der Bühne alle vorhandenen Emotionen miteinander vermischt, entsteht Chaos. Hier rückt Stanislawski die Perspektive ins Feld, die Gefühle logisch und folgerichtig anzuordnen. Dann entsteht ein geschlossenes Ganzes.

Allein die strikte Unterscheidung von Rolle und Schauspieler, die Stanislawski bei den unterschiedlichen Perspektiven fordert, macht deutlich, wie sehr dieses der Öffnung des Spielers dient. Es macht ihn mündig, es lässt ihn die Rolle verstehen, weil sie ihm nicht einfach passiert. Weiterhin dient die Tatsache der unterschiedlichen Perspektiven auch gleichzeitig dem Schutz des Schauspielers. Wenn eine derartig klare Linie zwischen Rolle und Spieler gezogen wird, scheint dieses nach Stanislawski der beste Schutz zu sein. (9)

Wenn der Spieler auf den Proben und im Privaten das Schicksal seiner Rolle durchlitten und erprobt hat, muss er sich nach Stanislawski unbedingt wieder fassen. Das ist genau der beschriebene Prozess von Öffnung und Schutz.

Zuerst kommt die Öffnung, darauf folgt der Schutz.

Er muss sich nach der Öffnung von der übermäßigen Erschütterung frei machen, da diese ihm nur hinderlich wäre.

Wenn der Spieler auf der Bühne steht, muss er dazu fähig sein, den Zuschauern klar und ausdrucksvoll und mit Hilfe seines eigenen Gefühls zu vermitteln, was er zuvor empfunden und durchlebt hat.

In diesem Moment wird der Zuschauer mehr erschüttert als der Schauspieler und es schützt den Schauspieler vor dem „Ausverkauf“ seiner Kraft.

Er kann sie auf das fokussieren, wofür er sie braucht, die Wiedergabe des geistigen Lebens der Rolle. (9)

Trotz aller Richtigkeit von Stanislwaskis Worten bin ich der Meinung, dass diese strikte Trennung zwischen Spieler und Figur zwar für die Ausbildung eines Schauspielers sehr wichtig ist, doch im Berufsleben weicht diese Trennung immer mehr auf.

Das liegt einerseits daran, dass Stücke sich verändern und oft auch Romane adaptiert werden, in denen es immer mehr zu einer Verschmelzung Mensch-Spieler-Erzähler-Figur kommt.

Und andererseits denke ich - wie eingangs bereits erwähnt, dass Figuren immer Anteile des Spielers sind, seiner Phantasie, seiner Erfahrungen.

„Es gibt keine Figur. Es gibt einzig und 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 der Zuschauer die Illusion einer Figur auf der Bühne.“

David Mamet, Richtig und Falsch (10)

Diese These unterstreicht im Übrigen die Wichtigkeit der Bewusstwerdung eines Spielers über sich selbst und der Reifung zu einer **Spieler-Persönlichkeit**.

DARUM SPIELEN

Wenn ich nun zurückblicke auf meine Jahre des Studiums stelle ich fest:

Wahrscheinlich bin ich zu sensibel für diesen Beruf.

Wahrscheinlich sind meine Gefühle immer ein bisschen zu stark und zu „unbedingt“.

Wahrscheinlich bin ich zuweilen unglaublich befindlich und narzisstisch, denn eine große narzisstische Eigenschaft ist doch das permanente Kreisen um sich selbst. Wahrscheinlich werde ich noch wahnsinnig oft enttäuscht werden.

Vielleicht auch nicht.

Ich weiß jetzt definitiv, dass ich gar nichts weiß und nichts habe außer meinen Gedanken, Gefühlen, Geschichten und davon viele.

Aber ich habe bereits erfahren dürfen, dass an die Stelle der Angst oder Frustration etwas anderes treten kann: Inhalt, Arbeit, ein Wir-Gefühl.

Die „Öffnung“ ist in einer verschlossenen, maschinisierten und gewinnorientierten Gesellschaft mein Weg der Rebellion.

„Vergiss’ nicht Vater, wenn du frierst, ich bin wie du geworden.

Ich lass’ mich nicht und lass mich nie mit lauten Lügen morden.

Vergiss’ nicht Mutter, wenn du weinst, du hast mich gut erzogen.

Und niemand kriegt und keiner kriegt mich einfach krumm gebogen.

Vergesst nur nie unter der Last eurer langen Wege:

Ich bin zu jung, um schwach zu sein,

zu blind, um aufzugeben.“

Tamara Danz (11)

Wenn ich spielen darf, und damit meine ich wirklich spielen und nicht nur
Haltungen und Wege ablaufen, gibt es sie:
Momente des Rauschs,
Momente, in denen alles möglich ist,
Momente, in denen man für einen Moment die Vergänglichkeit der Zeit ändert,
weil man sich in einem zeitlosen Raum befindet,
Momente, in denen ich nicht mehr weiß, was Realität und was Fiktion ist.
Und ja in diesen Momenten können wir was ändern.
Dieses „was“ kann dabei vieles sein und das ist auch das Schöne.

*„Für mich bedeutet Spielen nicht, mich zu präsentieren oder meine Technik zur
Schau zu stellen. Vielmehr geht es für mich darum, mit Hilfe des Spielen
„etwas Anderes“ zu enthüllen, etwas, was den Zuschauern im alltäglichen Leben
nicht begegnet.“*

Der unsichtbare Schauspieler, Yoshi Oida (5)

Wie sagte ein Schauspieler in einer „Räuber-Inszenierung“ von

Antu Romero Nunes am Gorki mal so wunderbar :

*„Hey Eddie (damit war das Publikum gemeint), du machst das Theater immer so
wahnsinnig klein, wenn du sagst „das Theater ist nicht die Welt“, denn in dem
Moment, wo nur du und ich in einem Raum sind, sind wir die Einzigen aus der
Welt, die anwesend sind.“ (12)*

**Wahrscheinlich ist die wirkliche Öffnung nach erlangter Selbstkenntnis der
größte Schutz.**

„Die Bühne ist dein größter Schutzraum.“ (Cordelia Wege, Schauspielerin)

Ich sprach einige Seiten zuvor von einer großen Angst-

eine ungreifbare Urangst, die Angst vor Ablehnung, die Angst vor Verlust.

Doch ist mir bewusst geworden, dass all diese Ängste an einem ganz bestimmten
Punkt nicht mehr relevant sind- an dem Punkt der wirklichen Öffnung.

Damit schließe ich an das Zitat Yoshi Oida an.

Dort wird, um in seinen Worten zu sprechen, „etwas Anderes“ freigelegt.

Wenn ich es schaffe, diesen Kern frei zu legen, gibt es dort eine unbändige Kraft.

Worte finde ich nicht, wenn ich über diesen Kern spreche.

Nennen wir es der Einfachheit halber „*Wahrhaftigkeit*“.

(IN)FRAGESTELLUNG

Nun habe ich vier Jahre Studium hinter mir (zwei davon im Theater) und habe das Gefühl, sehr tief zu etwas vorgedrungen zu sein,

sehr nah dran an „etwas Anderem“ gewesen zu sein.

Die Künstler, die wir alle im Theater und im Film zitieren und von denen wir uns inspirieren lassen, sind immer die, die Systeme angeklagt haben, die Fragen gestellt haben, die sich mit Themen, Inhalten beschäftigt haben und nun soll ich genau in einem solchen System mitlaufen?

Am besten keine Fragen stellen und reine Projektionsfläche sein?!

Dagegen weigere ich mich.

Und damit meine ich nicht, dass ich mich verschließe, denn „sich verschließen“ wird häufig mit „sich schützen“ verwechselt.

Im Gegenteil: ich schütze mich, indem ich mich allem öffne und dann versuche intuitiv zu handeln.

Wenn der „Bauch“ schreit, muss ich natürlich erst einmal prüfen, warum, aber dann eben danach handeln, auch wenn dieses ein „Nein“ zu Dingen bedeutet. Nach Zeiten, in denen ich permanent gegen meine Intuition gehandelt habe und ebenso häufig unkontrolliert über Grenzen hinüber gegangen bin (was ich durchaus sehr gerne tue), was aber eben nicht zuletzt darin mündete, sich zu verletzen und über Monate nicht mehr gehen zu können, habe ich gar keine andere Wahl, als derart zu handeln.

Intuitiv zu handeln müsste mich eigentlich freuen, macht es aber nicht leichter.

„Alle wissen wo es lang geht, aber keiner weiß warum.“

Gerhard Gundermann (13)

Manchmal habe ich das Gefühl, ich kann dieser Geschwindigkeit nicht stand halten. Ich verstehe bis heute nicht wirklich, wie es möglich ist, dass man sich in einer Arbeit unter Kollegen unglaublich nah kommt und zwei Wochen später nur noch oberflächliches, kollegiales Verhalten existiert.

Das ist allerdings ein Punkt, vor dem ich mich heute schütze, indem ich die Wahrhaftigkeit der Proben-Momente (auch abseits der Bühne) nicht in Frage stelle, sie aber auch nicht für allgegenwärtig annehme, sondern sie in dem Moment belasse.

Das bedeutet natürlich nicht, dass nicht etwas Fortwährendes daraus entstehen kann.

Ich habe diesen Beruf nicht gewählt, um mich wieder in Schubladen stecken zu lassen, um wieder einzig und allein zu funktionieren.

Aber ich will auch spielen.

Also bin ich auf der Suche nach einem Weg, an dem sich diese beiden Pole miteinander verbinden lassen.

„Ich weigere mich Masken zu tragen

Mich suche ich

Ich will nicht, dass ihr mich nachäfft

Ich suche unser Gesicht

Nackt und veränderlich... “

Inge Müller, „Dass ich nicht ersticke am Leisesein“, Masken (14)

Das schaffe ich vielleicht in Teilen dann, wenn ich Menschen begegne.

Der Begriff der „*Begegnung*“ ist inzwischen zu einem zentralen Begriff meines Schaffens als Schauspieler geworden, zu einem Grund „*warum ich spiele*“.

Unter einer „Begegnung“ verstehe ich das „nackte“ Aufeinanderprallen zweier oder mehrerer Menschen.

Der, um Inge Müller zu zitieren, „maskenlose“ Moment, frei von Profilierung oder Angst. Umso mehr ich mich nach den vielen Momenten der Öffnung mit meinen Ängsten auseinandersetze, umso angstfreier werde ich, weil es mir in erster Linie darauf ankommt zu lieben.

Ob ich zurückgeliebt werde oder nicht, steht dabei an zweiter Stelle.

Ich liebe das Theater und das Spielen mit voller Inbrunst.

13 1/2 GEDANKEN

(inspiriert von Wolfram Lotz' und Hannes Beckers'

27 Forderungen ans Theater) (15)

Schauspieler, lebt.

- ob das bedeutet mit einem Skateboard zur Probe zu fahren oder auch mit seinem Kater, bestimmt jeder selbst.

Schauspieler, empfindet.

- es dürfen also auch Dellen in Rohre geschlagen werden, wenn es sich nicht vermeiden lässt.

Schauspieler, rebelliert.

- gegen die Welt, gegen Systeme. Nur keine Gleichgültigkeit.

Schauspieler, seid laut.

- nicht immer, sonst weiß man nicht, dass das laut war.

Schauspieler, seid leise.

- auch wenn das bedeutet, mal nichts zu sagen und nur zu beobachten.

Schauspieler, seid wachsam.

- vor und hinter, auf und unter der Bühne und vor allem daneben.

Schauspieler, scheitert.

- mit voller Inbrunst und lauten Lachen.

Schauspieler, zeigt euch.

- das Herz und das Monster, das rasierte und das unrasierte Bein.

Schauspieler, klagt an.

- wenn es was anzuklagen gibt.

Schauspieler, willt.

- aber lasst euch nicht sagen, was ihr zu wollen habt.

Schauspieler, habt Phantasie.

- wer bestimmt denn eigentlich, dass das Theater nicht die Welt ist und vielleicht gibt es auch Ameisen, die Partys feiern in unseren Ohrenhöhlen und wir denken es ist Ohrenschmalz, und außerdem kann man doch mit der Zunge seinen Ellenbogen ablecken.

Schauspieler, seid.

- im Hier und Jetzt bei vollem oder weniger vollem Bewusstsein.

Schauspieler, liebt

- dem ist nichts hinzuzufügen.

**Diese Forderungen sind teilweise nicht aus- und durchführbar,
aber ein Versuch ist's wert.**

WORTE

AUGENBLICK

BEGEGNUNGEN

BEWUSSTSEIN

ERLEBEN

KONTROLLVERLUST (KONTROLLIERT)

LIEBE (auch HASS) - nur keine GLEICHGÜLTIGKEIT

ÖFFNUNG

RAUSCH

SINNLICHKEIT

WAHRHAFTIGKEIT

LIEBE

PUNKT

QUELLEN

- (1) Antoine de Saint-Exupéry: Die Stadt in der Wüste,
Citadelle, Düsseldorf: Karl Rauch, 1951, S. 24
- (2) Émile Michel Chioran: Die verfehlte Schöpfung,
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979, S. 46 ff., S.60 ff,
- (3) Roger Vontobel, Kölner Stadt-Anzeiger 8. Mai 2015
- (4) Hermann Hesse: Siddharta
- (5) Yoshi Oida „Der unsichtbare Schauspieler“,
Alexander Verlag Berlin, 1998, S. 19 ff
- (6) Marina Abramovic: The Artist Is Present , Dokumentarfilm, 2012
- (7) Elfriede Jelinek: Dieses störende Dings, das lebt,
<http://www.elfriedejelinek.com>
- (8) Johann Wolfgang Goethe: Faust II, Sorge
- (9) Konstantin S. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst,
Henschel Verlag GmbH Berlin, 1963
S. 193 ff, S. 110 ff, S.111 ff, S.112 ff , S.193 ff
- (10) David Mamet: Richtig und Falsch,
Alexander Verlag Berlin, Vierte Auflage 2011, S.16
- (11) Silly & Gundermann Seilschaft unplugged: PS., 1992
- (12) Antu Romero Nunes: Die Räuber, Maxim Gorki Theater, 2012
- (13) Gerhard Gundermann: Leine los, 1997
- (14) Inge Müller: Daß ich nicht ersticke am Leisesein, Masken,
Aufbau-Verlag, GmbH, Berlin, 2002, S.48
- (15) Wolfram Lotz und Hannes Becker: 27 Forderungen ans Theater,
Theater Heute Jahrbuch 2014

Des Weiteren danke ich Mathias Beier, Laura Dabelstein, Karimah El-Giamal, und Cordelia Wege, für tolle, inspirierende Gespräche, die zum Teil in Form von Zitaten in diese Arbeit Eingang gefunden haben.