

Fabian Scheidler
Das geistige Feld

Essentialien des Theaters

Essay

© Fabian Scheidler, 1999/2009
Brandenburgische Str. 25
12167 Berlin

www.counter-images.de

Lektorat: Reinhard Hoffmann

Alle Rechte vorbehalten.



IV. PHYSIS UND ZEIT

Die Welt ist nicht um der Mitteilung an zuschauende Dritte willen organisiert. Zwei Liebende, die sich nach langer Trennung wiederbegegnen, werden den Ablauf dieser Begegnung in der Regel nicht *als Mitteilung* an anwesende oder imaginäre Andere organisieren. Ihre Bewegungen, Blicke, Worte, der zeitliche Verlauf, der Rhythmus des Geschehens, werden nicht darauf ausgerichtet sein, bei zuschauenden Dritten einen besonderen geistigen Sinn zu entfalten. Daran ändert auch und erst recht eine besondere emotionale Intensität nichts.

Das außertheatrale Leben ist fast immer schlechtes Theater. Wenn man es wie eine Theatervorstellung betrachten will, erscheint es ungeschickt, schlecht *getimt*, barbarisch choreographiert. Einmal geschieht viel zuviel in viel zu gedrängter Zeit, ein andermal stehen die Leute herum und wissen nicht, was sie tun sollen; außerdem reden sie zuviel, fassen sich ständig an die Nase usw. Umgekehrt sind uns Menschen, die im außertheatralen Leben ihre Bewegungen gewollt perfekt und um der Wirkung willen gestalten, äußerst verdächtig. Sie wollen „Eindruck schinden“; sie erscheinen eitel, profilierungssüchtig; sie wirken „unnatürlich“. Zwei Menschen, die ihre Wiederbegegnung nach langer Trennung wie eine Inszenierung gestalten, würden uns als psychisch krank erscheinen.

Es ist also klar, dass weder die Form des außertheatralen Lebens der Maßstab für das Theater noch das Theater der Maßstab für das außertheatrale Leben sein kann.

*

Bewegung als Mitteilung zu gestalten, heißt, Physis und Zeit in einer besonderen Weise zu organisieren, die sich vom außertheatralen Leben fundamental unterscheidet. Diese Organisation ist im Prinzip als Tanz zu denken. Der griechische Begriff *mimesis*, der in der Regel fälschlich mit „Nachahmung“ („imitatio“) übersetzt wurde und wird, heißt ursprünglich soviel wie „durch Tanz zur Darstellung bringen“.¹⁷

Dass sich Physis und Zeit im Theater vom außertheatralen Leben prinzipiell unterscheiden müssen, ist indes keine Sache des *Stils*. Begriffe wie „Form“, „Stilisierung“ usw. können irreführend sein, weil sie die besondere physische Organisation von der inhaltlichen Substanz als ein je nach Geschmack nachträglich Hinzuzufügendes abtrennen. Der Schauspieler aber muss vom ersten Moment einer Probe an, vom ersten Schritt, den er auf die Bühne setzt, *präzise Gestalten* suchen und erfinden, Gestalten, die er nur und ausschließlich in Hinsicht auf ihre Relevanz im geistigen Feld organisiert. Es kann für ihn dabei keine Unterscheidung von Wesentlichem und Unwesentlichem, von Substanz und Akzidenz, Inhalt und Form, geben. Es ist niemals nebensächlich, *wo* er steht, *wie* er steht, *wo* seine Hand gerade ist, *ob* seine Finger geöffnet oder geschlossen sind, *in welcher Weise* sein Kopf geneigt ist, *in welcher Geschwindigkeit* er den Blick hebt, ob er *nur* die Augen oder *auch* den Kopf oder beides *zugleich* bewegt, usw.

Natürlich wird kein Schauspieler eine Probe damit beginnen, sich Gedanken über die Stellung seiner Finger zu machen. Aber wenn seine körperliche Intuition geöffnet ist, wird er während einer Probe *merken*, dass oft eine nur minimale Veränderung seiner Position, seiner Gestik, seiner Geschwindigkeit die Beziehung zum Raum und zu den Mitakteuren entscheidend beeinflussen kann. Er wird merken, dass diese Details keine formalen, technischen Fragen sind sondern integraler Bestandteil des geistigen Raums, den er gestaltet.

*

Die Organisation von Physis und Zeit im Theater verhält sich in mancher Hinsicht analog zur Organisation von Klang und Zeit in der Musik. Eine Melodie – d. h. eine *musikalische Mitteilung* – kann es nur auf der Grundlage *scharf definierter*, klar voneinander *unterschiedener* Töne geben. Und die Melodie selbst kommt erst durch die rhythmische Folge, durch den *Wechsel* solcher Töne zustande.

Wie die Musik klar bestimmte einzelne Töne (bzw. Intervalle) braucht, so braucht auch das Theater klar bestimmte einzelne *kinetische Gestalten*.

Und wie die spezifische musikalische Mitteilung – die Melodie – im *Wechsel* der Töne entsteht, so entsteht auch die kinetische Mitteilung, die kinetische Melodie im *Wechsel* solcher klar bestimmter kinetischer Gestalten.

Die notwendige Klarheit kinetischer Gestalten im Theater ist indes nicht zu verwechseln mit semantischer *Eindeutigkeit*. Auch und gerade wenn man mit Bewegungen arbeitet, die in keine konventionale, semantische Klassifikation einzuordnen sind und sich einer Übersetzung ins Verbale widersetzen, gilt es, entschieden das Unübersetzbare in seiner größtmöglichen Klarheit hervortreten zu lassen, muss man den Punkt, wo die Bewegung ihren spezifischen Sinn in bestmöglicher Weise entfaltet, so scharf als möglich definieren. Gerade das Nicht-Verbalisierbare duldet keine Ungenauigkeit. Wenn es hingegen nur darum geht, den konventionellen, begrifflichen Sinn einer typischen Gebärde zu vermitteln, so kommt es in der Regel auf die allermeisten Einzelheiten überhaupt nicht an – sowenig als es für das bloße *Erkennen eines Wortes* auf Tonfall, Rhythmus und Stimme des Sprechers ankommt.

Der Wechsel der einzelnen kinetischen Gestalten kann, wie der Wechsel der Töne in der Musik, ein plötzlicher, unmittelbarer sein (*staccato*) oder ein mehr oder weniger fließender (*portato-legato*). Von solchen fließenden Übergängen abgesehen aber sind die gesamten Bereiche zwischen den Gestalten, d. h. all das, was weder präzise die eine noch präzise die andere Gestalt ist – was z. B. weder präzise *diese* noch präzise *jene* Bewegungsrichtung ist –, ebenso wie die Bereiche zwischen zwei definierten Tönen einer musikalischen Skala, „daneben“, falsch, *tabu*. Der aus den physischen Parametern gebildete Raum ist, ebenso wie der Intonationsraum in der Musik, inhomogen, diskontinuierlich, durch *Schwellen* gegliedert. Nur einzelne bestimmte Punkte in ihm sind *in tune*, die unendliche Menge der übrigen Möglichkeiten ist *out of tune*. Bei einer Probe geht es darum, sich durch solche merkwürdigen Räume hindurch den verborgenen und seltenen Punkten entgegenzutasten, wo alles *in tune* ist. So schält sich aus der unübersehbaren Menge des

Belanglosen und Falschen langsam eine bestimmte Bewegung heraus, die in ihrem theatralen Zusammenhang eine bestimmte Mitteilungskraft, eine Wirkung in der Aufmerksamkeit des Zuschauers, eine Bedeutung hat. Nun stelle ich fest, dass, wenn ich gewisse Parameter der Bewegung leicht modifiziere, diese Wirkung entweder nachlässt, verwässert, oder klarer, intensiver wird, oder plötzlich vexierbildartig in einen vollkommen anderen Sinn umschlägt. Ich stelle fest, dass es tatsächlich einen präzisen Punkt gibt, wo die Bewegung *in tune* ist, wo sie ihren spezifischen Sinn in der besten Weise entfaltet.

In jeder theatralen Neuschöpfung muss so herausgefunden und bestimmt werden, was *in tune* und was *out of tune* ist, müssen eigene Skalen geschaffen werden.

Indessen gibt es in traditionell gebunden Theaterformen wie den asiatischen, analog zu überlieferten musikalischen Systemen, präzise definierte *Codizes*, die eindeutig bestimmen, wann eine Bewegung *in tune* ist, und wann nicht.

Solche *Codizes* sind zwar einerseits geschlossene, kulturspezifische Systeme; sie haben aber darüber hinaus – wie etwa auch die Tongeschlechter der abendländischen Musik oder die indischen Ragas – einen bestimmten anthropologischen Sinn, eine universal gültige geistige Wirkung, die auf fundamentalen Resonanzen des menschlichen Wahrnehmungsvermögens beruht.

Die entschiedenere Wirklichkeit

Kaum ein Theater der Welt hat es zu einer so unerhörten Differenzierung und Intensivierung körperlichen Ausdrucks gebracht wie das balinesische. Was dort in den theatralen Raum tritt, geht weit über das hinaus, was wir als menschlich zu definieren gewöhnt sind.

Die Tänzer durchlaufen eine vollständige Verwandlung, und zwar nicht von einem Menschen in einen anderen Menschen (wie man bei uns im Theater eine Rolle spielt), sondern von einem Menschen in ein Wesen *von entschiedenerer, schockierenderer Wirklichkeit*.¹⁸

Diese Wesen unterscheiden sich vom Bereich der alltäglichen Wirklichkeit durch eine radikal andere Motorik und einen vollkommen anderen *Rhythmus der emotionalen Zustände*, einen Rhythmus, der in seinen abrupten, schnellen und zugleich unfassbar leichten Wendungen den Launen der Elemente zu folgen scheint.

Was diesen Wesen eine derart entschiedene Präsenz gibt, sind in sich höchst raffinierte kinetische Gestalten. In diesen Gestalten lassen sich einige *Prinzipien* erkennen, die auch in vielen anderen Theaterkulturen zu finden sind.¹⁹ Dazu gehören z. B.:

– Die Schaffung besonderer Gleichgewichtszustände. Während der Körper im außertheatralen Bereich in der Regel nach maximaler Stabilität sucht, muss er im Theater, um die Aufmerksamkeit von Zuschauenden zu gestalten, häufig eine weniger bequeme Verteilung des Gewichtes und eine Reduktion des Bodenkontaktes suchen.

– Die Ausweitung des szenischen Körpers. Dazu gehört auch eine Reduktion der *Eigenkontakte*, also von Beinen und Armen untereinander und im Verhältnis zum Rumpf, besonders auch der Hände untereinander und im Verhältnis zu Rumpf und Kopf, sowie eine besondere *Gegenwärtigkeit* von Händen und Füßen im Raum.

– Beteiligung des ganzen Körpers. Während große Teile des Körpers an der Ausführung vieler Handlungen im außertheatralen Bereich schon aus Gründen der Kräfteökonomie überhaupt nicht beteiligt sind, verlangt die *Mitteilung* von Handlung häufig einen weit weniger ökonomischen Gebrauch des Körpers. Das heißt auch, dass bei der Darstellung von Handlungen, die im außertheatralen Bereich nur durch die Extremitäten ausgeführt werden, der gesamte Rumpf miteinbezogen wird.²⁰

– Isolation. Umgekehrt aber sind im außertheatralen Bereich an vielen Handlungen eine Unzahl von Gelenken beteiligt, deren Bewegung für die Mitteilung ausgesprochen irrelevant ist und nur vom Wesentlichen ablenkt. Hier gilt es, die Bewegung auf das Essentielle zu reduzieren, wenn nötig auf die Bewegung eines einzigen Körperteiles. Eine solche

Konzentration wirkt wie ein Vergrößerungsglas, wie ein filmisches *Close-up*, sie gibt dem Detail, indem sie es isoliert, eine besondere Relevanz.

– Gleichzeitigkeit von Gegensätzen. Im außertheatralen Bereich neigt der Körper oft dazu, nur eine *pauschale* Ausrichtung, ein *pauschales* Tempo und einen *pauschalen* Spannungszustand, die allesamt in allen seinen Teilen mehr oder weniger gleich sind, anzunehmen. Szenische Präsenz kommt dagegen nicht zuletzt durch Vielschichtigkeit, durch eine innere Differenzierung der kinetischen Gestalten zustande, also durch:

- Die Gleichzeitigkeit verschiedener *Bewegungsrichtungen* im Körper
- Die Gleichzeitigkeit verschiedener *Geschwindigkeiten* im Körper
- Die Gleichzeitigkeit verschiedener *Spannungszustände* im Körper.

Neben diesen innerkörperlichen Gegensätzen ist es der reich nuancierte rhythmische *Wechsel* der Bewegungsrichtungen, Geschwindigkeiten und Spannungszustände, durch den eine vielschichtige szenische Präsenz zustande kommt.

Differenz

Nur durch *Differenz* kann ich Bedeutung schaffen: Differenz zwischen Körper und Raum, Differenz innerhalb des Körpers, Differenz zwischen einander folgenden kinetischen Gestalten. Motorische Differenzierung schafft *Bedeutungsfähigkeit*. Ein mit den Händen in den Hosentaschen in einem Sessel hängender Mensch hingegen bildet in sich einen Anblick minimaler Differenzierung, maximaler motorischer Entropie, also des szenischen Wärmetodes (wobei seine Erscheinung im Verhältnis zu anderen Bühnenvorgängen natürlich wieder eine Differenz bilden kann). Manche Schauspieler suchen diese Behaglichkeit; denn die Differenz, das Hervorstehen einer Hand, die Capricen eines Fußes, fallen ins Auge, sie sind *gefährdet*, sie bieten der Kritik Angriffspunkte.

Auf eben diese Gefährdung aber kommt es an. Denn die Qualität einer Arbeit zeigt sich gerade darin, dass in ihr jeder Fehler eklatant ins Auge

springt, dass die Schwellen zwischen Gelingenem und Misslungenem schärfer hervortreten, dass die Gefahr abzustürzen groß ist. Je höher organisiert ein Lebewesen ist, desto mehr Tode kann es sterben.

Im Bereich motorischer Diffusität hingegen scheint alles gleichermaßen möglich, nichts ist falsch und nichts richtig, alles ist erlaubt. Um überhaupt erst einmal in einen Bereich zu kommen, wo *richtig* und *falsch* unterscheidbar werden, muss zumindest *ein* Richtiges, *ein* klar bestimmter, präzise getroffener Ton da sein, an dem sich andere bewähren können und müssen.

Zeit

Die Organisation von Bewegung als Mitteilung verlangt die Herauslösung der Handlungen aus ihrem gewöhnlichen pragmatischen Fluss, aus ihrer reflexartigen Verkettung von *actio* und *reactio*, und die Eröffnung einer eigenen *Darstellungszeit*. Der Darsteller kann und muss sich für alles, was er auf der Bühne tut, so viel Zeit nehmen, als er *zur Darstellung* braucht. Er darf sich, wenn er seine Fähigkeit zur Mitteilung nicht an einem entscheidenden Punkt blockieren will, keinen pragmatischen, außertheatralen Begriffen der Dauer unterwerfen. So wird er vieles wesentlich langsamer tun, als es außerhalb des Theaters je getan wird, manches aber auch, was sich im außertheatralen Bereich über Stunden erstreckt, durch einige rasche, gezielte Gesten abhandeln. Und er wird Pausen, *Interpunktionen*, einführen, durch die die Handlung eine klare Struktur bekommt.

Vor allem aber wird er auch vieles, was im außertheatralen Bereich *gleichzeitig* geschieht, in ein klar gegliedertes *Nacheinander* deutlich voneinander abgehobener Einzelvorgänge auflösen, so dass jedes Detail Raum hat, um seinen spezifischen Sinn zu entfalten.

Der szenische Körper

Im außertheatralen Bereich sind Bewegungen zum größten Teil durch Gewohnheiten organisiert. Nur die Gewohnheiten ermöglichen es dem Körper, seine eigene Komplexität zu bewältigen, nur durch Gewohnheiten können die Handlungen in der nötigen Entschlossenheit, Schnelligkeit und Reibungslosigkeit ablaufen. Die bewusste Aufmerksamkeit kann nur sehr wenige Vorgänge gleichzeitig im Fokus behalten, sie kann unmöglich die Arbeit der 656 Muskeln des menschlichen Körpers zugleich kontrollieren – geschweige denn in eine sinnvolle Ordnung bringen.

So schaffen die Gewohnheiten, indem sie die bewusste Aufmerksamkeit von der Sorge um die Körperkoordination entlasten und für die Organisation größerer Handlungszusammenhänge freihalten, überhaupt erst die menschliche Handlungsfreiheit. Der Preis dieser Freiheit auf einer höheren Integrationsebene ist indes eine gewisse Unfreiheit auf der Ebene der motorischen Koordination: Zwar geht alles, solange nur die gewohnten Handlungsabläufe gefragt sind, mit großer Leichtigkeit und *wie von selbst*, der Handelnde bemerkt keinerlei Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit; sobald es aber für ihn notwendig wird, etwas in einer anderen als der gewohnten Weise zu tun, sobald er gewisse Einzelheiten oder auch größere Zusammenhänge bewusst verändern soll, stellt er fest, dass der Körper seinem Willen nicht folgen kann, dass er den neuen Handlungsablauf erst mühsam *erlernen* muss.

Der Darsteller nun, dessen Aufgabe es ist, seine Physis bis ins Detail als Mitteilung zu organisieren, muss lernen, jede seiner Bewegungen von den Augenbrauen bis zu den Zehenspitzen mit bewusster Aufmerksamkeit frei kontrollieren zu können. Jede Gewohnheit, jeder eingeschliffene Handlungsablauf, alles, was für ihn seit jeher selbstverständlich und „natürlich“ ist, kann diese für ihn unentbehrliche Freiheit nur einschränken.²¹

Der Darsteller muss also zunächst einen seiner eigenen gewohnheitsgemäßen Natur *entgegengesetzten* Weg gehen, er muss seinen alten gewohnten außertheatralen Körper *einschmelzen* und zu einem neuen,

szenischen Körper wieder zusammenfügen. Dieser szenische Körper ist nicht der Körper einer bestimmten Rolle, sondern ein überhaupt erst zur *Verwandlung fähiger* Körper.

Die Fähigkeit zur bewussten präzisen Körperbeherrschung ist aber nur der erste Schritt. Der zweite ist das *Selbstverständlichwerden* der Beherrschung und ihr Freiwerden für Intuition und Spontaneität. Denn im szenischen Geschehen nützt Körperbeherrschung wenig, wenn von ihr die ganze Aufmerksamkeit des Schauspielers oder Tänzers – und damit auch die des Zuschauers – absorbiert wird. Die Aufmerksamkeit des Darstellers muss in jedem Moment frei und offen für den Raum, für seine Mitspieler, für die Zuschauer und für seine eigene Imagination sein und in all diesen Beziehungen anpassungsfähig bleiben. Will der Darsteller die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht auf die Technik selbst lenken sondern auf das hinter ihr Liegende, Unsichtbare, auf den Inhalt der Darstellung, so muss ihm die Ausführung seiner Bewegungen leicht und selbstverständlich sein.

Wir neigen dazu, bewusste Fähigkeiten höher zu bewerten als unbewusste. In diesem Fall aber zeigt sich, dass der Lernvorgang des Unbewussten, der dem Selbstverständlichwerden zugrunde liegt, oft wesentlich schwieriger und langwieriger ist als der ihm vorausgehende Schritt der Bewusstwerdung. Beide Schritte sind notwendig. Unbewusste Gewohnheit, die nicht Analyse und Demontage durchlaufen hat, bleibt wandlungsunfähig. Die synthetische Remontage durchanalysierter Einzelheiten aber bringt keinen lebendigen szenischen Körper hervor, durch den die Bewegungen des Geistes ungehindert fließen können. Der Kleistsche Durchgang durch ein unendliches Bewusstwerden muss schließlich, um vollständig zu werden, wieder das Unbewusste erreichen.