

SprachSpiele

Pathos und Sprache in der Erfahrung des Schauspielers
auf der Bühne

SUSANNE GRANZER (WIEN)

Um den Helden herum wird Alles zur Tragödie, um den Halbgott
herum Alles zum Satyrspiel; und um den Gott herum wird Alles –
wie? vielleicht zur "Welt"? –

Friedrich Nietzsche

Interpretiert man Nietzsches Aphorismus aus *Jenseits von Gut und Böse*¹ in theatralischer Perspektive, verdichten sich die beiden ersten Zeilen mühelos zu einem vertraut traditionellen Symbol des Theaters, der lachenden und der weinenden Maske, zwei Grundweisen, in denen der Schauspieler dramatisch unterwegs ist. Die letzte Zeile befremdet. Was hat sie mit dem Theater, was hat sie mit dem Schauspieler, was mit seiner Erfahrung von Pathos und Sprache zu tun? Und doch ist sie der Anlaß für das Zitat, der eigentliche Angelpunkt für die Lust an seiner theatralischen Interpretation.

1. Bühne als Welt

Die Götter haben die Bühnen der westlichen Welt längst verlassen, Gott ist als tot diagnostiziert, sein Verschwinden ein akzeptierter Tatbestand. Er spielt keine Rolle mehr – weder auf unseren Bühnen noch in unserer Welt. Dafür ist die Welt ins Zentrum gerückt, der *Welten Lauf*. Auch auf der Bühne ist es die Welt, um die sich alles dreht. Sie wird zentral gespiegelt. Die Bühne ist der Ort ihrer Erscheinung. Schon der shakespearsche Melancholiker Jacques erstellt den Befund: "Die ganze Welt ist Bühne, und alle Fraun und Männer bloße Spieler. Sie treten auf und gehen wieder ab; sein Leben lang spielt einer manche Rollen."² SprachSpiele hier wie dort.

Der Aphorismus ordnet der Welt jeweils für Held, Halbgott und Gott einen ihnen gemäßen Horizont zu, von dem her sie diese erfah-

ren. Einen tragischen, einen komisch-farcenhafte und einen tautologischen, der zugleich der Welt durch die Nennung Gottes als Inbegriff der Vollkommenheit einen ausgezeichneten Horizont ankündigt. Diese Möglichkeit bleibt allerdings als Frage offen.

Der Kontext für das Theater zu Tragödie und Komödie ist klar. Wie aber sieht der Kontext zwischen Gott und Welt für das Theater aus? Wird der Welt als Welt ein *poietischer* Horizont zugestanden? Wie sieht er aus, wenn Gott schon lange nicht einmal mehr die Welt der Bühne als *deus ex machina* aus ihren tragischen Aporien retten kann?

In der Frage nach der Welt ist ihr schöpferischer (*poietischer*) Hervorgang mitgefragt. Was geschieht auf der Bühne anderes als der schöpferische Hervorgang von Welt? Das ist das *A* und *O* des Theaters. Daß zudem die Welt als Welt eine potentiell göttliche sein könnte, reißt in aller Kürze ihre ganze Fragwürdigkeit auf. Unsere Erfahrung von der Welt ist eine andere. Wir wissen uns in das Pathos von Scheitern und Übel verfangen, dem Tod versprochen. Wir wissen um sein Verhängnis, weil wir uns sprachlich erschlossen sind. Unser Sprachvermögen gibt uns die Weise, in der wir da sind, zu verstehen. Dazu gehört wesentlich, daß sich Ende und Anfang unserer Ek-sistenz unserem Wissen entziehen. Ein doppeltes Nichts, in das wir hinausgehen, dessen Fragwürdigkeit wir zumeist verdrängen und vergessen.

Die Kunst bringt die Kluft unseres Daseins, deren Verdüsterung wir idealisieren oder als Herausforderung interpretieren können, sinnlich zur Sprache. Gibt es einen außer-gewöhnlicheren Horizont für das künstlerische Arbeiten, als den Menschen durchlässig zu machen für seine ek-sistentielle Verfassung, so daß sich die Poren seines Daseins öffnen (*poros*: Durchgang, Öffnung) für das Wissen um seine Sterblichkeit? Ist nicht dieses Mysterium, das uns den Zugriff aller Machbarkeit nimmt und uns alle betrifft, der zentrale Code alles Schöpferischen?

Somit wäre die theatralische Frage nach dem Kontext von Gott und Welt in Nietzsches Aphorismus in bezug auf die Frage nach unserem Sein und seinen Erscheinungsformen zu verstehen. Theater ist dazu von den Bedingungen seines Vollzugs her eine Kunst des Augenblicks. Sie passiert nur inmitten der Zeit als Ereignis Aug in Auge, vor den Augen anderer. Im aktuellen Hören und Antworten, im dialo-

gischen Sprechen erscheinen die Figuren, in der an die Rolle verliehenen Gestalt des Schauspielers. In seiner Physiologie wird die Figur präsent, auf sie ist sein Werk angewiesen.

Unmittelbarer als anderen Künstlern ist daher der Schauspieler in seinem Schaffen auf seine Daseinsverfassung verwiesen. An ihr und mit ihr wird er kreativ. Er selbst ist das Medium seiner Kunst. Kein Mittel steht zwischen ihm und seinem Werk: Der Schauspieler *ist* sein Werk, hautnah. Er = die Figur. Er kopuliert mit ihr.

Da es für die Figur keinen anderen Ort ihrer sinnlichen Erscheinung als die Person des Schauspielers gibt, gleicht sie ihm und er ihr – und doch ist sie von ihm selbst unterschieden. Die Identität des Schauspielers verfängt sich in kein Mißverständnis mit der Identität der Figur. Die Differenz, die in der Gleichung *Schauspieler = Figur* zwischen beiden gegeben ist, bleibt im Spielen gewahrt.

Trotz aller Hautnähe verwechselt sich der Schauspieler nie mit der Rolle, die er spielt. Selbst im Pathos seines Spielens vergißt er sich nicht in ihr, denn er weiß als Bestimmung seiner Arbeit, daß jede Figur anders und mehr ist als er selbst, und er begreift diese Differenz zwischen sich und der Rolle als den Spielraum seiner Kreativität. Intuitiv weiß sich der Schauspieler mit der Figur in eine andere Gleichung gehoben als in eine mathematische, in der beide Seiten ohne Differenz sein müssen, damit das Ergebnis von seiner Logik her stimmt. Sein Verhältnis zur Figur ist daher in diesem Sinne kein logisches, sondern ein schöpferisches, eines der Kopulation.

Im kreativen Akt des Spielens erwächst aus der Verbindung zwischen Text und Schauspieler die Figur. Aus der fremden Konstellation der Figur, die der Schauspieler in der Probe verstehen lernt, zu sich selbst zurückkehrend, stiftet er ihre Identität, indem er sie mit seinem eigenen SeinKönnen (*posse esse*) belebt, und aus der Relation, in die er sich als Person zum AndersSein der Figur setzt, ergibt sich das Spektrum ihres Erscheinens. Wie alles Lebendige ist sie daher dem Werden, das heißt der Zeit, aufgegeben, in jeder Vorstellung neu – bis hin zur letzten Vorstellung, in der sie aus dem lebendigen SprachSpiel ins Schweigen zurückversetzt wird.

So ist die Gleichung, in die Schauspieler und Figur in ihrem gemeinsamen SprachSpiel versetzt sind, keine hermetische. Ihr Resultat stimmt nicht in einem berechenbaren Ergebnis überein. Das unschein-

bare "ist", die Kopula,³ hat einen Sprung, eine Fuge, eine Öffnung. Durch sie wird etwas hinzugefügt, was vorher nur potentiell da war. Die Kopula ist das Risiko des Schauspielers und seine Chance. In ihrem Terrain wartet alles Werden, alles Neue und Überraschende, in ihr ist das *Mehr der Figur* versammelt und verborgen. In ihrem künstlerischen Vollzug bricht es im Pathos des Spielens hervor und übersteigt die Identität des Schauspielers, ohne daß er deswegen die eigene aufgibt. Vielmehr gewinnen beide, Figur und Schauspieler, aus dieser Fuge im Wechselspiel ihren möglichen Reichtum – und je dichterischer die geschriebene und die gesprochene Sprache ist, desto unerschöpflicher sind die Möglichkeiten der Interpretation.

Vorausgesetzt, daß dem Schauspieler schöpferische Eigenständigkeit und nicht bloß eine reproduzierende Künstlerschaft zugestanden wird, soll daher das eigentliche theatralische Ereignis, das im echten ZusammenSpiel erlebt wird, die Aktualisierung der Offenheit unserer *ek-sistentiellen* Verfassung genannt werden. Im *Kairos* dieses Geschehens blitzt eine Zeitlichkeit auf, die ganz anderes zu verstehen gibt als ihren bloßen *chronologischen* Verlauf. Sie vergeht und scheint zugleich aus ihrem Vergehen befreit. Sie passiert. Sie wird Ereignis. In ihrem Ereignis wird die Zeit als Zeit auf einmal fragwürdig. Ein neues Verhältnis zu ihr blitzt auf – und Auftritt und Abgang und Rolle, wie Jacques das Dasein in der *Bühne "Welt"* beschreibt, zeigen sich aufrißartig in einem anderen Horizont als dem alltäglichen. Er übersteigt auch Tragik und Komik. Die Welt als Welt wird aufgestoßen. Der kluge *Narr* spricht zu Jacques, der sich über solche Rede halb totlacht:

Es ist zehn Uhr: Draus sehen wir, was der Lauf der Welt ist: Denn erst vor einer Stunde war es neun. Und eine Stunde noch, so wird es elf sein. Und so müssen wir stündlich reifen, reifen, und nachher stündlich, faulen, faulen – [und endet kryptisch]: Und davon wär was zu erzählen.⁴

Im *poietischen* Hervorgang von Welt und Figur besteht jenseits des inhaltlichen Geschehens eine mögliche *kathartische* Wirkung des Theaters. Daß die Geschichten, die erzählt werden, ebenfalls kathartisch wirken können, versteht sich. Diese Interpretation nimmt jedoch ausdrücklich ihren Ausgang für eine mögliche Katharsis am *Wie des SprachSpiels*.

Das gilt sowohl für den Schauspieler auf der Bühne, durch den es sich ereignet, wie für den Zuschauer im Publikum. Auch er kann und soll durch die Leistung einer sensitiven Übertragung in das Geschehen mit-hineingenommen werden – ist er doch nicht alleine der Adressat des Theaters, sondern vielmehr seine konstitutive Bedingung. Ja, die Anwesenheit des Zuschauers begründet nicht nur das Theater mit, sondern der Zuschauer ist auch durch eine aufgeschlossene, offene Verfassung für das Gelingen der Vorstellung ein notwendiger MitSpieler. In der Folge sollen daher Pathos und Sprache am Prozeß der Arbeit des Schauspielers von ihrem ek-sistentiellen Ereignischarakter her interpretiert werden.

2. Sprache als Überwältigung

Die Welt ist das Worinnen, in dem die Geschichten erscheinen. Sie ist der Ort, in dem sich das Dasein der Menschen entfaltet, ihre Existenz, ihr "*ist*". Welt und Bühne wurden daher analog bestimmt. In der Welt sind es die Menschen im allgemeinen, die ihre Geschichten entwickeln, auf der Bühne ist es im besonderen der Schauspieler. Aber der Schauspieler repräsentiert sich nicht selbst, sondern er spielt eine Figur, an die er den Vollzug seiner menschlichen Konstitution ausleiht, um sie lebendig werden zu lassen. Im Horizont des *Wie* dieses Vollzuges wird sich eine existentielle Charakteristik der Sprachspiele auf dem Theater ablesen lassen.

Aber vorerst, wo ist überhaupt die Figur? Wo befindet sie sich? Im Text, in der Sprache finden wir sie vor. In der Sprache (*logos*) wohnt die Figur, in der Sprache des Autors ist sie verborgen anwesend. Sie ist der Uterus, aus dem sie geboren wird. Es gibt kein Außerhalb des Textes, in dem sie existiert. Alles, was sie *ist*, ist sie aus der Sprache und ihrem KonText heraus. Selbst ein Schweigen ist beredt. Es bedeutet und gehört zur Sprache. Oft trifft gerade die Sprachlosigkeit, das plötzliche Verstummen der Figuren auf der Bühne tiefer als ihr Sprechen. Das Schweigen als die offene Grenze der Sprache erscheint dann als ihr mächtigster wie ohnmächtigster Ort. Es führt in Erstauen oder Entsetzen über das nicht mehr Sagbare und doch Gehörte, es führt in das *tremendum et fascinosum* unserer Existenz, dem nicht mehr allein ästhetischen Horizont der Kunst.

Die Aufgabe des Schauspielers besteht also primär darin, die Figur, die er spielt, aus dem Text des Dichters heraus-zu-lesen (*logos verbal legein*: sammeln, versammeln, lesen) und ihr das GeLesene im Sprechen wieder zurückzugeben, damit sie lebendig in Erscheinung kommen kann. Er leiht ihr seine Stimme, seinen Atem. Er bringt sie zur Welt. Er pneumatisiert sie. Dafür muß er sich die Sprache von der Sprache selbst zusprechen lassen. Er muß auf sie hören.

Die Sprache informiert den Schauspieler über die Handlung. Sie informiert ihn über den Verlauf der Geschichten, über den Charakter, das Denken und die Gefühle der Figur. Sie spielt ihm das alles gleichermaßen zu. Unverborgen-verborgen gibt sie ihm Aufschluß über ihr gesamtes Befinden, das heißt, wie sie sich von der Welt als betroffen erfährt, wie sich ihr diese in ihren Stimmungen erschließt und welches Handeln sich für sie daraus ergibt. In welcher Erzählform auch immer, ob klassisch-traditionell oder fragmentarisch-zersplittert, in der Sprache spricht sich dem Schauspieler die Eksistenz der Figur zu. Probieren heißt für ihn, unterwegs zur Sprache sein. Er muß ihr nach-denken, um das in ihr Gesagte in allen seinen Bezügen zu verstehen, er muß es entschlüsseln und deuten. Seine Arbeit ist eine *hermeneutische*.

Jeder, der mit Texten arbeitet, wird vor diese Herausforderung gestellt. Trotzdem ist er deswegen noch kein Schauspieler. Wie sieht nun die spezifisch *theatralisch-hermeneutische* Arbeit mit der Sprache aus, die der Schauspieler im Spielen leisten muß? Welches Verhältnis zur Sprache muß er eingehen, damit sich das ästhetische Phänomen der Sprachspiele auf der Bühne: Theater in ein eksistentielles verwandelt?

Der Schauspieler, dem solches gelingt, soll vorgreifend ein *Wahr-Spieler* genannt werden. Die Praxis des Spielens verlangt von ihm nicht allein, der Sprache der Figur verstehend nach-zu-denken, sondern sie verlangt gleichzeitig von ihm, sie im selben Atemzug *im lebendigen Sprechen* angemessen zu vollbringen. Er kann diesen Akt weder in die Zukunft verschieben noch auf ihn in der Vergangenheit verweisen. Er muß ihn *leibhaftig gegenwärtig* wieder und wieder in jeder Vorstellung neu vollbringen.

Darin besteht der wesentliche Unterschied zu jeder anderen Arbeit am Text. Das SprachSpiel auf der Bühne fordert die Stimulation der

gesamten Physiologie (*physis/logos*) des Künstlers für seinen Vollzug. Augen und Ohren müssen ihm aufgehen, sowie Herz und Verstand. Gelingt ihm dieses Kunststück, belebt er die Figur. Dann ruft er sie lebendig hervor, dann leiht er ihr seine Seele, seine *anima*, seine *psyche*, dann pneumatisiert er sie.

Der unverschiebbar gegenwärtige Vollzug der Sprache in der Anwesenheit anderer ist die besondere Bedingung und der besondere Vorzug des Theaters, den der Schauspieler in bestimmtem Sinn zu erleiden hat. Von Erleiden ist insofern zu sprechen, da er sich um den unsicheren Preis des Gelingens in seiner gesamten Physiologie auf die Beunruhigung einlassen muß, den gewöhnlich erstrebten Herrschaftsanspruch über sie aufzugeben. Er muß sich dem Ereignis der Sprache leibhaftig zur Verfügung stellen und dafür das gewohnte Netz der Absicherungen aufgeben. Er darf die Sprache nicht benutzen, wie wir es gewöhnlich tun. Er muß sich so von ihr angehen lassen, daß er sie trotz des vorgewußten Textes nicht mehr im Griff hat, daß sie gleichsam über ihn kommt – ihm widerfährt und er aus der vorgefertigten Bahn jedes Machens katapultiert wird. Nicht er bewältigt die Sprache, sondern sie überwältigt ihn.

Dieses Widerfahrnis der Sprache soll das *Pathos der Überwältigung* durch eine ursprüngliche Erfahrung mit der Sprache genannt werden. Es ist die Bedingung der Möglichkeit, sie aus einem Abfall in das bloß Geredete in ihren dichterischen Horizont hinein zu befreien. Aus der Banalität ihrer Verwendung gerettet, wird sie in der Hingabe an das *Pathos der Figur* im Munde des Schauspielers schöpferisch. Die Rolle gewinnt ihre Gestalt, ihren Atem, ihr potentiell Leben. Das, was sie *ist*, und das, was sie ihrer Eksistenz nach *sein könnte*, wird aktualisiert. Ihre Haut wird porös für ihr Geheimnis, ihr Überfluß wird aufgestoßen. Das Fatum als möglicher Ausweg oder verhängnisvolle Ausweglosigkeit beginnt zu schwingen. Die Sprache beschwört das nicht mehr Sagbare. Sie rührt an, berührt.

Die Worte werden magisch. Sie führen über ihre Begrifflichkeit hinaus. Sie werden komplex, unauslotbar in ihrer Bedeutung. Ihre Potentialität entfaltet ihren Reichtum. Die Sprache wird dichterisch. Sie wird poetisch. Die Vielfalt ihrer Relationen beflügelt, ihr bleibend Obskures bestürzt. Schrecken und Staunen werden mit ihr lebendig. Die Worte verlieren jede Abnützung durch ein Vorwissen; sie

werden aus ihrer Stummheit erlöst und hören sich plötzlich an, als würden sie im Augenblick zum ersten Mal gefunden. Die ganze Weite ihrer Bedeutung wird beschworen, ohne daß sie sich darin erschöpfen.

In solchem Sprechen ersteht das Angesprochene. Es wird genannt, benannt, beim Namen gerufen – und *ist da*. Die Welt mit ihren Spielern auf der Bühne wird geschaffen. Sie eröffnet sich im Wort, im Spiel mit der Sprache, und der Schauspieler ist der, durch dessen poetische Kraft sie hervor-kommt und Leib und Leben gewinnt.

An dieser Stelle soll – aus der praktischen Erkenntnis gehoben und nicht der bloßen Meinung nach – ein prototypisches Begriffspaar des Schauspielers eingeführt werden, das der Veranschaulichung zweier möglicher Intentionen des Spiels dient: der *artistisch-mimetische* und der *dichterisch-poietische* Schauspieler. Der dichterisch-poietische Schauspieler ist ein Enthüllungskünstler, der sich der *Kunst des Eksistierens* verschrieben hat. Der artistisch-mimetische Schauspieler ist ein Verstellungskünstler. Er beherrscht die *Kunst der Mimesis*, die Kunst der Nachahmung. Mit lustvoll provokativem Pathos sollen sie WahrSpieler und FalschSpieler genannt werden.

Der *Falschspieler* nimmt das Maß seiner gestalterischen Authentizität aus der Virtuosität seines Könnens. Er liebt die Maske, die Maskerade und wird um deretwillen geliebt. Als der perfekte Illusionist spiegelt er die Welt selbst noch in der gekonnten Übertreibung als Abbild der faktischen Realität. Zur Unterhaltung und Beruhigung des Publikums können sie alles wiedererkennen. Nichts unangenehm Fremdes stört die Vorstellung – weder die auf der Bühne, noch die des Denkens. Kein Stachel verletzt die verabredete Ordnung des Scheins. Selbst Schrecken und Freude sind virtuos gebändigt und stoßen nicht aus der Bahn.

Der Horizont der Welt ist ausgemacht.

Der *WahrSpieler* wagt im Spielen einen Sprung in das Fremde seiner selbst und in das der Welt. Er wagt den Riß zwischen Schein und Sein, so daß der Grund unter seinen Füßen porös wird. Er setzt sich selbst aufs Spiel. Er wagt für die Figur das Pathos einer eksistentiellen Erfahrung, die ihm das gesicherte Terrain der Vorstellung von Welt und Mensch wie Rolle nimmt. Er sucht die DeMaskierung, damit sein Antlitz und seine gesamte Physiologie durchlässig wird für das Zu-

spiel der Sprache und für das Zuspiel der Zeit – für ihr Diktum wie für ihren Anspruch.

Der Horizont der Welt wird fragwürdig. Die Eröffnung der Offenheit unserer Existenz mit ihrem Rätsel als der dunklen Seite der Wahrheit (*a-letheia*) ist das Maß seiner Authentizität auf der Bühne.

3. *Pathos der Figur*

Wie ist nun das Pathos selbst zu deuten in Hinblick auf ein Sprachspiel, das sich als WahrSpiel versteht? Abgesehen vom schlechten Pathos wäre es als bloße Exaltation unterbestimmt. Das Übermaß an Gefühl ist eine Abart. Ein Pathos, in das sich der Schauspieler gefühlig verirrt, und sei es noch so gekonnt effektiv, verfehlt seine Stoßkraft.

Der Affekt ist außerdem nicht das Ganze des Spielens, wie notwendig er für das Spiel auch ist. Die anthropologische Komponente des Theaters wurde zwar betont, da der Mensch als Mensch Sphäre und Organ des Theaters ist, doch soll in einer eksistentiellen Interpretation der Sprachspiele auf dem Theater das Gefühl nicht allein psychologisch als Empfindung, sondern ebenfalls ontologisch als *Stimmung* gelesen werden. Die Stimmung reißt unser Befinden im Grunde auf. Wir werden aus der Verankerung in unsere Alltäglichkeit in das Chaos unseres Werdenkönnens gerissen. Das schmerzt. Alles scheint in diesem Schmerz, ob es nun einer der Freude oder der Angst ist, auswegloser oder auch aussichtsreicher zu sein, als wir uns je vorstellen konnten, und wir beginnen plötzlich, nach der Welt und nach uns selbst neu zu fragen.

Erst mit diesem Riß gewinnt die konkrete Situation ihr Ausmaß. Erst in ihm kommt der Horizont einer Geschichte ins Schwingen. Erst in ihm findet Hassen und Lieben, Leben und Sterben, seine Tiefe. Der Riß ist der Stoß aus dem Vergessen unserer potentiellen Möglichkeiten. Er ist das Aktualisieren der Kopula. Er ist das Aufreißen der Verkrustung durch die Alltäglichkeit; der Schmerz der Angst, die Sicherheit einer vorgestellten Welt zugunsten einer ungewiß offenen aufgeben zu müssen. Was dieses "*ist*" ist, kommt in Bewegung. Es kommt in den Blick, wie dunkel auch immer, und zwar nicht als Jenseits der Welt, sondern als ihr Diesseits.

Jenes ungesichert dunkel Offene ist das Terrain der poetischen Kraft des Schauspielers. In seinem Zwischen werden Schauspieler und Zuschauer in eine Nähe zu sich selbst und der Welt gerückt, in der zwar nichts verändert ist, aber alles verwandelt. Die Welt als Welt und das Dasein in der Welt werden aus ihrem alleinigen Faktum in ihre virtuelle Potenz verrückt. So unheimlich viel mehr wird möglich – und sei es im Aufriß des Versäumens. Verdichtetes Leben, ein Leben als Dichtung: Im Filter der Figur wird sich der Schauspieler selbst im umfassenden Vermögen seines SeinKönnens gewahr. Das Trugbild des Scheinens wird unvermittelt zum Vor-schein des real Möglichen. Das Dasein quillt im Spielen über. Nichts macht mehr trunken als dieses Ereignis. Das ist der Rausch, die eigentliche Ekstase, die den Schauspieler auf der Bühne überfallen kann.

Aber inmitten aller Trunkenheit muß der Schauspieler nüchtern bleiben. Er darf sich dem Rausch des Spiels nicht besinnungslos hingeben. Jederzeit muß er wissen, was er tut und was geschieht, um sich im selben Augenblick davon überraschen zu lassen, was er tut und was geschieht. In diesem Widerspruch liegt der Ursprung des Neuen, des Werdens, der Zuwachs, die so noch nie dagewesene Interpretation der Figur, ohne daß sie zur Willkür geriete. Alles andere außerhalb dieser Gleichzeitigkeit von Ekstase und Reflexion fiele nicht mehr unter Theater. Raserei muß gespielt bleiben, das echte Blut gehört dem Ritual oder der Wirklichkeit. Hemmungslosigkeit ist der Feind der Kunst der Gestaltung.

Nüchtern berauscht zu sein, ist die Askese des Schauspielers. Sie ist sein Ansichhalten, seine *Epoché*, inmitten des Erleidens.

Die Ekstase, die der Schauspieler erfährt, beinhaltet die Hingabe an das Geschick der Figur, an ihre Leidenschaften und Blockaden, an ihr Scheitern und an ihr Gelingen, an ihre Alpträume und an ihre Hoffnungen. Der Schauspieler erleidet im Spiel gewissermaßen stellvertretend das Pathos der Figur, indem er sich im Spielen in ihr Schicksal versetzt. Er muß ihre Gefühle in sich selbst stimulieren und zum Grund ihrer Befindlichkeit tauchen. In aller gewahrten Differenz zwischen sich und der Rolle kann er nicht anders, als sich mit ihrer Bürde zu belasten. Er verleibt sie sich ein: Spuren in seiner Physiologie, eingraviert in die eigene Geschichte.

Sinnlich-leibhaftig erleidet er strindbergsche Qual und den unsäglich bitteren Haß seiner Figuren. Oder er erlebt die unbändige Freude der wunderbaren Verliebungen in den Komödien Shakespeares, die von ungebrochenem Eros strotzen. Sinnlich-leibhaftig wird das kleistsche *Ach* in ihm laut oder auch das *Aiai, aiai* und *io*, unübersetzbare Klagelaute griechischer Tragödien. Allen Variationen menschlichen Daseins ist er spielerisch ausgesetzt und in gewisser Weise hat er sie alle zu erleiden. Nicht einmal, sondern wieder und wieder, in jeder Vorstellung neu.

Diese Form des Erleidens, die nie sentimental zu verstehen ist, trifft jeden Schauspieler, der seine Arbeit künstlerisch ernstnimmt. Für den WahrSpieler ist ein anderes Pathos der Nerv seines Sprach-Spiels.

Das tiefste Pathos, in das er sich verfügt weiß und vor dem er nicht zurückschrecken will, ist die Erfahrung, daß er den Stoß in das kreative Feld seiner ekstatischen Verfassung nicht willentlich herstellen kann. Das Spiel als Ereignis muß glücken. Somit wird ihm die poetische Erfahrung auf der Bühne zur Synthese mit einer ontologischen Erfahrung, die ihm widerfährt. Er kann weder die Überwältigung durch die Sprache machen, noch den Riß in die potentiellen Möglichkeiten seiner selbst als dem Raum seiner dichterischen Gestaltung ab-rufbar bewerkstelligen. Darüber ist er nicht Herr. Kein berechenbares Mittel, keine sichere Regel, keine gefundene Methode gibt ihm die Garantie ihres Eintretens. Der schöpferische Impuls, dessen er unverschiebbar im Augenblick des Spielens bedarf, entzieht sich dem Zugriff.

Das macht auch die besondere Angst des Schauspielers aus, die dem Schritt auf die offene Bühne angesichts der Zuschauer vorangeht. Nie kann er sich, neben allem Verabredeten und trotz aller geleisteten Arbeit, auf das vielleicht schon wiederholt Gelungene verlassen. Er muß sich immer wieder neu dem Ungewissen überlassen und darauf vertrauen, daß ihn die Situation trägt und inspiriert. Wie der Springer auf dem Turm muß er entschlossen in das offene Element Bühne springen, trotz aller Angst. Nur der Sprung, mitten in den Wirbel der Angst kann diese lösen.

Natürlich besitzt der Schauspieler das in der Arbeit erworbene Instrumentarium seiner Technik und in bestimmtem Sinn kann er sich auch in der Haltung der Offenheit seiner eksistentiellen Verfassung üben (*techne*), so daß sich das innere Tor seiner Kreativität leichter öffnet. Auf diese Art von Probe kann er sich eigens wieder und wieder einlassen. Aber daß die Fuge der Kopula aufspringt und mit ihr die authentische Dimension der gespielten Figur, muß letztlich *glücken*.

Wie alle Künstler ist der Schauspieler gezwungen, das Paradigma der Machbarkeit freiwillig aufzugeben, um sich in das Paradox seiner geschöpflichen Abhängigkeit in der Gleichzeitigkeit seiner schöpferischen Potenz zu schicken. Die besondere Schärfe für ihn besteht darin, daß er den Widerspruch an sich selbst hautnah erleidet, ohne jedes Medium dazwischen. Deswegen ist keiner unter den Künstlern verführbarer als der Schauspieler.

Verwechselt er sich auch nicht mit der Rolle, so verwechselt er doch leicht Maß und Mitte des Theaters. Verleitet durch die betont anthropologische Komponente der Sprachspiele auf der Bühne sieht er sich leicht als Persönlichkeit im Zentrum. Damit wird unversehens die Rolle Mittel zum Zweck. Die Allianz zwischen Schauspieler und Figur fällt aus ihrer dichterischen Bestimmung heraus. Sie wird zum Selbstzweck. Der Erfolg gibt recht, *a star is born*, aber kein tanzender Stern.

Nicht die Sehnsucht nach dem Eigenen ist zu verwerfen, aber sie ist von der Eigensucht zu differenzieren. Schießt der Schauspieler den Pfeil seiner Sehnsucht nicht mehr über sich hinaus, mag er ein Virtuose sein, komödiantisch oder tragisch, aber er wird die Welt aus ihrem faktischen Horizont nicht in ihren potentiellen hinein bewegen. Die poetische Kraft des Schauspielers, die die Welt als Welt zu öffnen weiß und die den Menschen in diesem Ereignis in seine Freiheit zurückstellt, verlangt daher das *Pathos der Enteignung* aus dem Persönlichen in das Werk.

Im *Kairos* der Kunst solcher Verwandlung, die gleichzeitig die Wahrung und Potenzierung der eigenen Individualität zu ihrer Voraussetzung hat, ereignet sich das Mysterium des Theatralischen, das sich als Transformation versteht: als Transformation von Sein und als Transformation von Zeit. Die Zeit verliert ihren Schrecken, das Sein

seine Erstarrung. Die reine Spiegelung der Welt wird zu ihrer offenen Passage. Das Totalitäre der Wahrheit löst sich im Tanz der Demaskierung.

Ohne Verlust des Bewußtseins findet der Schauspieler in den primären Reichtum der anfänglichen Unschuld des Daseins, in das SeinKönnen hinein, das intuitiv SeinLassen als höchste Freiheit verwirklicht. In seinem Pathos wird Theater zum Ritual einer eksistentiellen Anverwandlung, dem tiefsten kathartischen Moment des SprachSpiels auf der Bühne: Schauspieler wie Zuschauer dann nicht theoretisch, sondern praktisch erfahren.

Dem Aphorismus zu Beginn ging es um die Frage nach einer potentiell göttlichen Welt in Hinblick auf die Kunst der SprachSpiele auf dem Theater. Im *Wie des Vollzugs* des Theaters ist das WahrSpiel seiner dichterischen Potenz nach ein utopischer Blick in die Welt. Er sieht das hell, was möglich wäre, aber noch nicht ist. Dieser Augenblick befreit die Welt aus ihren allein tragischen oder satyrhaften Aporien in die Möglichkeiten ihrer Affirmation hinein. Im radikalen Sprechen des *amor fati*, das Tragik und Komik des Lebens einschließt, aber nicht für absolut erklärt, blitzt mit einem magischen Schlage Zukunft auf.

Im Aufreißen der Welt als Welt stößt der Künstler mit ihrer Affirmation auf ein letztes Pathos, auf ein *Pathos des Widerstreits*: Im Eröffnen von Zukunft wird nicht nur ein Ja sichtbar, sondern auch der unauflösbare Rest oder das bleibende Geheimnis der Welt, das in der Tatsache des Todes ihren Höhepunkt findet. Metaphysische Ausweglosigkeit oder offenes Mysterium? Im Pathos einer theatralischen Sprache:

*Nie mehr – spricht der Tod.
Immer und ewig, sagt die Liebe.*

NachSpiel

Dem mündlichen Vortrag des hier abgedruckten Textes folgte im Rahmen des Seminars "Sprache und Pathos" ein zweiter Beitrag Susanne Granzers in Zusammenarbeit mit Kristine Walter, einer ihrer Studentinnen am Max-Reinhardt-Seminar in Wien. S. Granzers Arbeit begreift sich gleichermaßen als schauspielerische wie als philosophische Praxis, das heißt auch: als schauspielerisches wie philosophisches Streben nach einer wechselseitigen Inspiration beider Bereiche, die wohl ständig zu erproben und zu ergreifen ist und daher unmittelbar innerhalb der Problematik von Sprache und Pathos ihren Ort hat.

Es handelte sich bei diesem zweiten Beitrag um eine "Demonstration" der wohl meist verborgensten Praxis des Schauspielers: um die *erste*, gemeinschaftlich mit dem Lehrer oder Regisseur zu leistende Erarbeitung eines dramatischen Textes, die Erarbeitung im Sinne einer Eroberung dieses Textes, also Eroberung von Sprache ist und in ihrem tatsächlich zu leistenden Vollzug an die leibliche Verfaßtheit des Schauspielers zurückgebunden bleibt. Insofern vermag dieser Vollzug auch an das Mysterium der leiblichen Verfaßtheit von Sprache selbst zu rühren. Der Text, der als Grundlage für diese Demonstration gewählt wurde, war aus Heinrich von Kleists *Penthesilea* jener Monolog der Meroe, in dem diese, als Augenzeugin, den Priesterinnen der Diana und Amazonen von der Tötung Achills durch Penthesilea Bericht erstattet: *"Oh ihr, der Diana heil'ge Priesterinnen, / Und ihr, Mars' reine Töchter, hört mich an: / Die afrikanische Gorgone bin ich, / Und wie ihr steht, zu Steinen starr ich euch."*

Die Wahl dieses Textes war hinsichtlich des thematischen Rahmens keineswegs beliebig. Die Liebe wird dort nicht beschworen, nicht geschildert, sondern sie zwingt, sie treibt, sie überfällt und opfert ihrem Stolz den massakrierten Leib des Geliebten. Sie weiß nicht ihr Maß noch ihre Rettung; sie wandelt ihr Streben in Vernichtung; sie kämpft um ihren Sieg als Bestie. Sollte es unter den Teilnehmern des Seminars auch niemals theoretische Zweifel an der Unterschiedlichkeit zwischen philosophischen und dramati-

schen Texten gegeben haben, so wurde spätestens während Kristine Walters ersten Vortrags des Monologs atmosphärisch deutlich, daß jene Worte Kleists nicht nur anderes zum Inhalt haben, sondern eine andere Sprache sprechen als die einer Abhandlung. Sie sprechen eine andere Sprache, insofern sie ein anderes Sprechen verlangen und fordern, ein verfänglicheres Sprechen vielleicht: einen Atem, ein Gesicht, einen Leib, eine Not, oder anders gesagt die verkörperte Fülle genau dieses Zeitpunktes, die der Schauspieler *je* – und nicht ein für alle Mal – zu realisieren hat.

Kristine Walter erweiterte die erst noch im Sitzen gehaltene Lektüre unter Begleitung und Anweisungen S. Granzers zu einer Darbietung hin, die durchaus szenischen Charakter hatte, so daß für das Publikum der – wenn auch notgedrungen beschleunigte – Prozeß vom ersten Vertrautwerden mit einem Text bis hin zur konkreten Probearbeit mitverfolgbar war. So wurde auch spürbar, daß die oben erwähnte "Eroberung" eines Textes nichts Siegreiches, Triumphales haben muß. Sie bestand vielmehr in einem hartnäckigen, bis an den Schmerz reichenden Wiederholen, Aufnehmen, Beginnen – und darin auch Bezwingen – der Worte und zugleich des Atems, der sie trägt. Sie bestand in der Aufmerksamkeit des gesamten Leibes, der sich für das Wort rüstet, um ihm eine Stimme zu geben, ihm mit seiner Stimme begegnen zu können – und sich zugleich *gegen* das Wort rüstet, um es nicht mit sich zu überfrachten.

Auf die Demonstration folgte eine Diskussion des Vortrags, die im wesentlichen um die Frage nach dem Verhältnis von vorgegebenem Text und der Figur, die der Schauspieler verkörpere, kreiste; genauer gesagt um die Frage nach der Möglichkeit und dem *Wie* dieses Verhältnisses. Diese Thematik sei hier an S. Granzers Text rücküberantwortet, denn entscheidender ist an dieser Stelle, die ebenso geduldige wie überraschende Intensität jener schauspielerischen Darbietung in Erinnerung zu rufen, das heißt, ihre Erstaunlichkeit festzuhalten.

Simone Hauke

Anmerkungen

¹ Viertes Hauptstück: Sprüche und Zwischenspiele 150 (Kritische Studienausgabe Band 5, hg. von G. COLLI/M. MONTINARI), Berlin-New York: W. de Gruyter 1980, 99.

² W. SHAKESPEARE, *Wie es euch gefällt* II, 7 (dt. Übers. E. FRIED, Band 2), Berlin: Wagenbach 1989, 226.

³ Vgl. F. W. J. SCHELLING, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp ²1984, 38.

⁴ W. SHAKESPEARE, *Wie es euch gefällt* II, 7.

