

Theater als Spiel

»Das Theater ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt haben und sich damit auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiterzuspielen«. Dieses Wort von Max Reinhardt bringt auf eine poetische Formel, was in der Wissenschaft immer wieder behauptet, jedoch nur selten hinterfragt wurde: die strukturelle Identität von kindlichem Spiel und Schau-Spiel. Um diesen Gedanken weiter zu verfolgen, ist eine definitorische Klarstellung nötig. Hier soll nicht vom ‚Funktionsspiel‘ des Kindes zum Zweck der Ausbildung der Sensomotorik die Rede sein und nicht vom ‚Regelspiel‘ zur Entwicklung der Herrschaft über sich selbst, sondern ausschließlich von dem sogenannten ‚Fiktionsspiel‘. Dieses beruht auf der Nachahmung der Realität, überschreitet diese jedoch kraft des Vorstellungsvermögens und der Phantasie; seine ausgereifte Form findet es im Rollenspiel. Dieses schult eine Fähigkeit, die für die allgemeine Sozialisation unerlässlich und für das Ereignis Theater konstitutiv ist: das Verhalten unter den Bedingungen des ‚Als ob‘ und die Möglichkeit, dieses vom realen Verhalten zu unterscheiden. Dem geht ein Stadium voraus, in dem – wie die Tiefenpsychologie vermutet – das Kind die Erfüllung seiner Wünsche nicht fiktiv-spielerisch, sondern auf der Basis hoher Bedürfnisintensität gleichsam ‚beschwört‘. So gesehen, macht also das Individuum einen ähnlichen Prozeß durch wie das Gattungswesen Mensch auf seinem Weg vom magischen Ritual zum Theater. Weil sich die Fähigkeit zur Differenzierung von realem und theatralem Verhalten erst zu einem sehr späten Zeitpunkt der Menschheitsgeschichte herausgebildet hat, ist sie auch relativ instabil. In Berichten und Dokumenten, vor allem aber in Legenden und Anekdoten, ist vom Zusammenbruch des theatralen Verhaltens die Rede und zwar einerseits beim ‚primitiven‘ Zuschauer, wie bei jenem Bauern aus einer entlegenen Gegend, der bei seinem allerersten Theaterbesuch dem Bösewicht an Leib und Leben geht, und andererseits beim Schauspieler, der seinen Partner auf der Bühne wirk-

lich ermordet, weil er als Privatperson mit ihm verfeindet ist. Eine mittelalterliche Legende erzählt zum Beispiel davon, daß der Darsteller eines römischen Soldaten dem Christus-Darsteller die Lanze wirklich in die Brust gestoßen hat, worauf dieser vom Kreuz fiel und den Johannes-Darsteller erschlagen hat. Noch ganz instabil ist das theatrale Verhalten bei Kindern. Das weiß jeder aus eigener Erfahrung oder aus Geschichten, wie zum Beispiel dieser: Ein fünfjähriger Junge wird ins Theater mitgenommen, wo sein Vater als Tyrann auf der Bühne steht; im Augenblick seiner Ermordung springt der Kleine auf und ruft laut: »Mein Papa ist tot!«

Ein solches Verhalten ist selbstverständlich die Ausnahme und nur bedingt durch den außergewöhnlichen emotionalen Druck der Situation. Im Prinzip weiß ein Kind im Vorschulalter bereits klar zu unterscheiden zwischen Fiktion und Wirklichkeit; die Grenzlinie ist jedoch noch nicht scharf ausgeprägt. Die Dimension des Realen und die des ‚Als ob‘ sind für das spielende Kind noch eng miteinander verwoben. So können seine Wünsche und Angste weiterleben, der Wirklichkeit angepaßt, aber nicht determiniert durch sie. Im Fiktionsspiel werden die bedrückenden Erlebnisse der Vergangenheit verarbeitet und künftige Herausforderungen durch die Vorwegnahme gleichsam entschärft. Zu einem Zeitpunkt, den es selbst bestimmt und mit einer Intensität, die es selbst regulieren kann, antizipiert das spielende Kind probeweise zukünftige Situationen und identifiziert sich probeweise mit bestimmten sozialen Rollen. So kann das nicht Beherrschte, das Ungewohnte, das Gefährliche und das Verbotene, das Gefürchtete und das Erhoffte der Erfahrung zugänglich gemacht werden, ohne daß damit ein praktisches Risiko verbunden wäre. Im Fiktionsspiel hält das Kind den Plüschtiger für einen wirklichen und empfindet Furcht davor, gleichzeitig aber weiß es, daß der Tiger kein echter ist, vor dem man sich fürchten müßte. Auch von diesem Sachverhalt hat Max Reinhardt eine plastische Beschreibung gegeben: »Wenn mein kleiner Junge aus einem Sofa und zwei Stühlen mit einer beneidenswerten Primitivität eine Eisenbahn konstruiert, so fordert er von mir, daß ich ebenso unbedingt daran glaube, wie er. Dieses Glaubensbekenntnis belohnt er aber dann mit einer erstaunlichen Fülle von schauspielerischen Leistungen. Er ist Zugführer, Maschinist, Reisender, Gepäckträger und Lokomotive in einer Person. Er lebt sich vollkommen in diese verschiedenen Rollen hinein, trifft alle ihre Bewegungen und Verrichtungen und prustet und faucht wie eine leibhaftige Maschine. Er glaubt absolut daran, und es beglückt ihn zu sehen, daß ich auch daran glaube. Aber in seinem heißesten Eifer vergißt er nicht einen Augenblick, daß alles nur ein Spiel ist, ein heiteres, seliges Spiel.«

Im Normalfall schwindet die Neigung zum Fiktionsspiel, wenn es sein pädagogisches Ziel, die Fähigkeit zur Teilnahme am gesellschaftlichen Rollenspiel, erreicht hat. Der *Schauspieler*-Mensch jedoch hält an der Befriedigung des Bedürfnisses fest, seine Handlungswunsche im bewußten Rollenspiel auszuagieren. In diesem Sinne kann er als ein nicht zu Ende sozialisiertes Individuum bestimmt werden. Aus der Tatsache, daß sein Ego nicht voll entwickelt ist, erklärt übrigens die Psychologie den bei vielen Schauspielern ungewöhnlich stark ausgeprägten Narzißmus sowie die Eitelkeit und die Egozentrik, die Gegenstand einer Vielzahl von Anekdoten sind, wie zum Beispiel der: Der Vater des Schauspielers ist gestorben. Ein kondolierender Freund sagt zu ihm: »Ich war gestern dabei – ich bin heute noch erschüttert.“ – Wo waren Sie, im Trauerhaus oder am Friedhof?“ – »Im Trauerhaus.“ – Das ist noch gar nichts“, sagt der Schauspieler, »am offenen Grab hätten Sie mich sehen müssen.“

Wie der kindliche Spieler unterliegt auch der Schauspieler dem Prinzip der Dopplung. So sehr er sich auch in die von ihm selbst, nach den Vorgaben des Autors und des Regisseurs, entworfene Figur einfühlt, so sehr er versucht, sich so zu verhalten, als ob er diese wäre, so sehr er sich über seine wahre Identität hinwegtäuscht, verliert er doch nie das Bewußtsein und das Gefühl seiner Realexistenz und hört nie auf, sein Handeln zu planen und zu kontrollieren. Das Verhalten des Schauspielers und auch das des kindlichen Spielers kann als ein Oszillieren zwischen Täuschungsbewußtsein und Realitätsbewußtsein beschrieben werden. Ihm liegen gehirnphysiologische Prozesse zugrunde, die bisher noch nicht genauer untersucht worden sind. Beim kindlichen Spielen wie beim Schauspielen handelt es sich um eine Synthese aus zwei einander feindlichen Tendenzen: Einfühlung und Reflexion, Identifikation und Distanz, Sich-Verlieren und Bei-Sich-Sein.

Doppelschichtig, wie der Schauspieler, verhält sich auch der *Zuschauer* im Theater. Er aktiviert also die Erinnerung an jenes Verhalten, das auch seinem kindlichen Fiktionsspiel zugrundelag und das im Prozeß der Sozialisation verlorenging. Allerdings geschieht das nicht mehr in Gestalt einer Darstellung, sondern nur mehr als Vorstellung. Diese ist einerseits bestimmt durch die vom Schauspieler auf dem Weg der emotionalen Ansteckung erreichte Illusion und andererseits durch die nie aussetzende Bewußtheit, daß alles nur ein Spiel ist. Im Unterschied zur alltäglichen Illusion enthält die ästhetische Illusion immer auch eine gegenläufige Bewegung, die der Täuschung entgegensteht. Das Zuschauerverhalten ist also von derselben Struktur bestimmt wie das Spielverhalten. Bertolt Brecht hat das an einem Beispiel verdeutlicht: »Nehmen wir an: die Schwester beweint, daß der Bru-

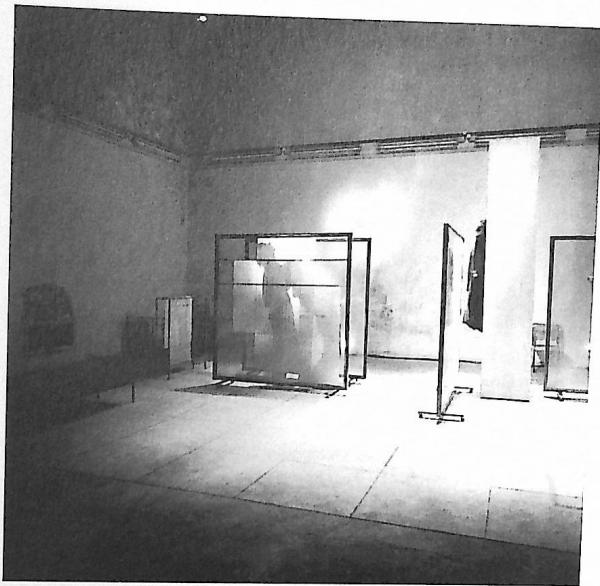
der in den Krieg geht, und es ist der Bauernkrieg, und er ist Bauer und geht mit den Bauern. Sollen wir uns ihrem Schmerz ganz hingeben? oder gar nicht? Wir müssen uns ihrem Schmerz hingeben können und nicht hingeben können. Unsre eigentliche Bewegung wird durch die Erkennung und Erfühlung des zwiespältigen Vorgangs entstehen.“

Worin unterscheidet sich aber nun das Schauspiel vom Fiktionsspiel des Kindes? Vor allem durch seine Ausrichtung auf den Zuschauer. Während Kinder in einem gewissen Maße für sich spielen, auch wenn sie darstellen, richtet der Schauspieler seine Darstellung ganz auf den Zuschauer aus; sein Spiel bedarf unbedingt des Zuschauers, um sich zu realisieren. Von den Akteuren der *Separativvorstellungen*, die König Ludwig II. von Bayern für sich als einzigen Zuschauer veranstaltete, wird berichtet, daß sie sich so lange in einem schier unerträglichen seelischen Zustand befanden, bis sie an der Bewegung des Logenvorhangs merkten, daß der König anwesend war. Im Gegensatz zum Spiel genügt sich das Theater nicht selbst; es erhebt vielmehr den Anspruch, einen Sinngehalt zu vermitteln, der über das aktuelle Spielgeschehen hinausweist. Seinen räumlich-symbolischen Ausdruck findet dieser Sachverhalt im Öffnen der »vierten Wand« des Spielraums.

Die Definition des Spiels als »freies Handeln«, wie sie Johan Huizinga in seinem Buch *Homo Ludens* gibt, trifft auf den theatralen Prozeß nur partiell zu. Das Verhalten des Schauspielers ist zwar ein Handeln, aber insofern kein freies, als es in der Regel durch die literarische Vorlage und das Inszenierungskonzept bedingt ist; das Verhalten des Zuschauers ist in gewisser Weise frei, aber kein Handeln im eigentlichen Sinn, weil es sich nur als innere Vorstellung vollzieht.

In seiner spielerischen Struktur gleicht das Publikumsverhalten im Theater der Rezeptionstätigkeit in allen anderen Kunsten. Von einem künstlerischen Werk oder Ereignis gehen keine eindeutigen Handlungsanweisungen aus, welche den Aufnehmenden zu einer ganz bestimmten Reaktion nötigen, zu einem tätigen Eingreifen zwingen würden. Das Kunstwerk eröffnet vielmehr dem Rezipienten die Möglichkeit, aller Verantwortung und Zweckgebundenheit enthoben, die sinnlichen Eindrücke entsprechend seiner individuellen Disposition spielerisch zu entwickeln und zu genießen. In der Sphäre der Kunst herrscht nicht der Ernst des Lebens, sondern der Ernst des Spiels. Hans-Georg Gadamer hat das Faktum so beschrieben: »Nicht der aus dem Spiel herausweisende Bezug auf den Ernst, sondern nur der Ernst beim Spiel läßt das Spiel ganz Spiel sein. Wer das Spiel nicht ernst nimmt, ist ein Spielverderber.“

Die heute herrschende Erscheinungsform des darstellenden Spiels im Theater wie in den technischen Medien beschränkt die Freiheit des Schauspielers aufs Äußerste. Um so wichtiger ist es, auf die seiner Tangkeit wesentlich innwohnenden emanzipatorischen Potentiale hinzuweisen. Sie liegen vor allem in der Tatsache begründet, daß sein Handeln seine gesamte Existenz betrifft. Im Gegensatz zu seinem Partner jenseits der Rampe ist der Akteur nicht nur mit Geist und Seele, sondern auch mit seinem Leibe in den Kommunikationsprozeß einzbezogen. Darum kann er die Chancen des Spieles als Mittel der Persönlichkeitsentwicklung in einem viel höheren Maße nutzen als der Zuschauer. Wie den Kindern im Rollenspiel bietet sich dem Darsteller die Möglichkeit, psychische Spannungen auf imaginäre Rollenfiguren abzuleiten, tabuisierte Triebregungen unter den Bedingungen des ‚Als ob‘ auszuleben, geheime Sehnsüchte zu befriedigen, sich von Ängsten der Vergangenheit zu befreien und mögliche zukünftige Angste vorwegzunehmen. Indem er seine Spannungen im Spielverhalten kompensiert und seine nie ganz aufgegebenen Handlungswünsche auf der Bühne ausagiert, betreibt der Schauspieler, zumindest der von seiner Tätigkeit erfüllte, eine Art Selbsttherapie. In dem Streben, seinen inneren Zustand möglichst authentisch – unverstellt durch Blockaden und Deformationen, durch die Rollenansprüche der Gesellschaft sowie die Masken und Panzerungen des Alltags – zum Ausdruck zu bringen, liegt seine wesentliche Aufgabe. Der Pseudo-Schauspieler dagegen – wie er uns heute so häufig in Fernsehspielen begegnet, der sich weder auf sich selbst noch auf die Situation einläßt, deren Einzigartigkeit ebensowenig realisiert wie die seine, sondern nur ein abgekartetes Spiel vorführt – kann als Symbol des modernen Menschen betrachtet werden. Von ihm hat Hugo von Hofmannsthal, bezeichnenderweise im Zusammenhang der Rezension einer Schauspieler-Biographie, zu Beginn unseres Jahrhunderts eine Beschreibung gegeben, die auch an seinem Ende Gültigkeit beanspruchen kann: »Sie [die Menschen] reden fortwährend in ‚Rollen‘, in Scheingefühlern, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen. Sie bringen es geradezu dahin, bei ihren eigenen Erlebnissen fortwährend abwesend zu sein. [...] So entstehen diese Pseudo-Schauspieler, die den Schein eines Scheins spielen«. Derjenige Schauspieler aber, der die radikale Konfrontation mit sich selbst sucht, der – um mit Peter Handke zu sprechen – sein Tun als »Frucht seiner Kindheitswunden« begreift, wird zum »Wahrspieler«. Noch einmal sei Max Reinhardt zitiert: »Die Schauspielkunst ist die Befreiung von der konventionellen Schauspielerei des Lebens, denn nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung«.



experimental-studio, Akademie der Künste Berlin, Pariser Platz 4,
Theatergruppe Brüssel-Projekt (Matthias Wittekund/Vera Dobroschke).
Flachenbeschreibung »Auf den Eis«, 1994

Der Schauspieler ist kein Lügner, wenn er zu sein vorgibt, was er nicht ist; er sucht vielmehr nach einer Wahrheit, die über die individuelle Glaubwürdigkeit hinausgeht. Der Maßstab seiner Kunst kann deshalb nicht allein die empirische Realität sein. In seiner Darstellung bringt er vielmehr das ans Licht, was sich im Leben verhüllt und verborgen hält; seine Verwandlung ist eine Verwandlung des Wirklichen ins Wahre. Entgegen dem Anschein »wohnt Täuschung nicht auf der Bühne, sondern im Leben«, wie es in Jean Pauls Roman *Titan* heißt. Das gilt ganz offenkundig für den Hochstapler, Heiratsschwindler und Erbschleicher, der sich aber im Gegensatz zum Schauspieler ohne Verabredung mit den Partnern nach dem Prinzip des ‚Als ob‘ verhält. Dieses Phänomen ist auch nicht zu verwechseln mit dem sozialen Rollenspiel, das der Kategorie des ‚als‘ unterliegt. Die Auffas-

sung des Lebens als Täuschung liegt auch der metaphorischen Beschreibung der Welt als ‚Theatrum mundi‘ zugrunde, wie sie in den verschiedensten Ausprägungen die historische Entwicklung begleitet.

Ebenso wie den beteiligten Schauspielern und Zuschauern als Individuen eröffnet Theater durch seine spielhafte Darstellung auch der Gesamtgesellschaft den Raum für die nicht verwirklichten Möglichkeiten. Weil es keine Rücksicht nimmt auf die jeweils aktuell herrschenden Bedingungen der Realisation, kann es das Wünschenswerte als ein schon Existierendes vorführen.

Literatur

- Manfred Brauneck, »Theater, Spiel und Ernst. Ein Diskurs zur theoretischen Grundlegung der Theaterästhetik«, in: ders., *Theater im 20. Jahrhundert. Programmatische, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 15 ff.
- Otto Fenichel, »Über Schauspielerei«, in: ders., *Aufsätze*, Olten, Freiburg im Breisgau 1981, S. 390 ff.
- Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977
- Peter Handke, *Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum sonoren Land*, Frankfurt a. M. 1989
- Johan Huizinga, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes in der Kultur*, Basel-Brüssel-Köln-Wien o. J. (1938)
- Horst-Dieter Klock, *Theater als Ereignis. Ein Beitrag zur Spezifik des theatraLEN Vorgangs*, Diss. Freie Universität Berlin 1976
- Ernst Kris, *Die ästhetische Illusion*, Frankfurt a. M. 1977
- Klaus Lazarowicz, »Über Schauspiel und Falschspieler«, in: ders., *Das Spiel*, Berlin 1983
- Helmuth Plessner, »Der Mensch im Spiel«, in: Werner Marx (Hrsg.), *Das Spiel. Wirklichkeit und Methode*, Freiburg im Breisgau 1977, S. 7 ff.
- Max Reinhardt, »Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler«, in: Ders., *Schriften. Aufzeichnungen, Briefe, Reden*, Berlin 1974, S. 304 ff.
- Peter Simhandl, Nachwort in: ders. (Hrsg.), *Die ganze Welt ist Bühne. Schauspielergeschichten*, Stuttgart 1994
- Dieter Weidenfeld, *Der Schauspieler in der Gesellschaft*, Köln-Bonn 1959