

Die Kunst der Frage

Beitrag zur Ringvorlesung „Die Kunst der Frage“ der HMT Leipzig 2021

von Ulf Manhenke

Das folgende Notat George Taboris über seiner Arbeit an Kafkas „Der Hungerkünstler“ am Bremer Theater 1977 stammt aus seinem Buch „Betrachtungen über das Feigenblatt - Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte“ und es trägt den vielsagenden Titel „Besprechung am ersten Probenstag - **Warum, darum**“.

„Wir gehen an diese Aufgabe, weil es sie gibt, wie es den Mount Everest gibt. Wir werden daran scheitern, und das ist gut. Scheitern...ist der Zustand des Lebens. Das ist eine christliche Botschaft, außerordentlich realistisch, der schmale Pfad zum Triumph. Nichts wird einem gelingen, wenn man nach Erfolg schießt. Ich mache Theater nur aus einem Grund: es ist die schwierigste Sache der Welt... Eine Einladung zum Feuer. Zumindest weiß ich, dass ich verrückt bin, im Gegensatz zu den Perfektionisten mit ihren frostigen Spektakeln. Das ist natürlich anmaßend, weil in der Kunst, wie in der Liebe, alle Warum-Fragen mit einem **Warum nicht?** beantwortet werden können. Der Rest ist Tratsch und Quatsch, verbrämt mit mehr oder weniger eloquentem Blabla, um unsere täglichen Missgeschicke zu rechtfertigen ... Eine ehrliche Arbeit sollte am Nullpunkt beginnen... Ausdruck des Zweifels, der den Künstler vom Macher unterscheidet. Dieses Stück ist unmöglich, also freut euch... Sogenanntes Gelingen oder Scheitern wird davon abhängen, ob wir die richtige Aufgabe finden, und **ist also mehr eine Sache der Frage als der Antwort...**“

Wie Sie dem Begleitmaterial entnommen haben, wird uns heute u. a. das Buch „**Kein Phönix ohne Asche - Schauspielschule. Faxentempel. Von Sinnenmotten und Eulenspiegeln. Vom Spielen.**“ bei der Bearbeitung des Themas begleiten. Es hat der folgenden Stunde Titel und Inspiration geliehen. Ich werde aus ihm zitieren, ohne darauf insbesondere hinzuweisen. Wenn Sie weiter forschen möchten, werden sie in ihm Probennotate, Kommentare, methodische Ansätze, Anekdoten und O-Töne von Studierenden des Schauspielinstituts „Hans Otto“ der HMT Leipzig finden. Sie werden Geschichten von Absolventen - die inzwischen am Theater, in Kinofilmen und Fernsehproduktio-

nen ihren Traum sehr erfolgreich zum Beruf gemacht haben - entdecken, ebenso wie Geschichten Ehemaliger, die ihre während des Schauspielstudiums gewonnenen Erkenntnisse inzwischen in andere Berufsfelder einbringen. Dieses Buch schöpft aus dem Erleben vieler Menschen, die vor allem eins verbindet: **die Liebe zum Spielen, zum Theater, zum Leben mit all seinen Widersprüchen.**

„Als ich fünfzehn war, da saß ich in meiner Heimatstadt im Theater und sah ein Stück von Gerhart Hauptmann. Ich glaube, es hieß „Vor Sonnenaufgang“ und da gab es eine Szene zwischen einem jungen Mann und einer jungen Frau, und er sagte etwas zu ihr, das mich sehr bewegte: „Ihr Kampf, der kann nur ein Kampf um persönliches Wohlergehen sein. Der Einzelne kann das vielleicht erreichen. Mein Kampf ist ein Kampf um das Glück aller. Sollte ich glücklich sein, so müssten es erst alle anderen Menschen um mich herum sein. Ich müsste um mich herum weder Armut, weder Knechtschaft noch Gemeinheit sehen. Ich könnte mich sozusagen nur als letzter an die Tafel setzen.“ Das war unglaublich. Das traf mich. Das brannte wie ein Feuer in mir. Ich war denen da oben so dankbar, denn das fühlte ich auch, obwohl es auch irgendwie verrückt ist, so zu denken, und plötzlich war mir klar, dass ich Schauspieler werden wollte, und ich habe dann die ganze restliche Vorstellung diese Sätze vor mich hingemurmelt. Ich wollte sie nicht vergessen. Das war mein erster gelernter Text und durch ihn bekam mein Gefühl für die Welt seine ersten Worte.“

„Angefangen hatte alles mit einem Lied. Eine Freundin hatte mir einen YouTube-Link geschickt, Hannes Waders Lied „Schon morgen“. Hannes Wader? Keine Ahnung. Hatte ich noch nie gehört, und dann saß ich vor meinem Computer, klickte die Werbung weg, in der mir Jogi Löw irgendein Aftershave verkaufen wollte, und dann ging es los und ich hörte, ich lauschte dieser Stimme, dieser Musik, diesen Worten, ich sah diesen Mann, diesen Künstler und ein Strom von Tränen brach aus mir heraus, ich konnte gar nicht aufhören zu weinen, denn plötzlich wusste ich alles, nein, ich hatte es schon immer gewusst, und das waren die Tränen meiner Scham, dass ich mich so lange davor gefürchtete hatte, ich selbst zu sein. Das war meine Wahrheit. Ich war mir so lange selber sehr fremd gewesen. ...ich wollte endlich mehr Teilhabe an meinem eigenen Leben haben. Und ich wollte wissen, warum das alles so gekommen ist.“

„Ich war raus aus allem Bestehenden, aller Ordnung, allem Gekanntem, aus meiner vermeintlich glücklichen Kindheit, meiner wohlgeformten Mittelstandsfamilie aus dem speißigen M. mit meinen Ärzte-Eltern und meinem Jura-Bruder, aus achtzehn Jahren Wohlfühlen, Jung-und-naiv-Sein, Sorgenfreiheit, Tennis spielen und Gerne-zur-Schule-Gehen, Schülersprecher-und-Sahneprinz-von-Mutti-Sein. Ich war auf der Schauspielerschule. Ich war dort, weil ich diese unbestimmte Gier nach Leben im Bauch hatte. Ein Kribbeln, das einen auf und davon laufen lässt und auf die Suche nach allem, nach sich selbst und der Welt schickt.“

„Kein Phönix ohne Asche“ beschäftigt sich u. a. mit den Themen: Woraus entwickelt sich der Wunsch Schauspielerin oder Schauspieler werden zu wollen? Wie kommt man an eine Schauspielerschule? Was passiert in einem Schauspielstudium und welche Gefühle, welche Gedanken kann diese hochintensive Begegnung mit sich selbst und der Welt auslösen? Wie beeinflussen die Rollen das Leben der Spielenden und wie spiegelt sich das Leben der Spielenden in ihren Rollen wieder? Wohin gehören Angst und Lust? Ist das Leben ein Drama oder eine Komödie? Was bedeutet zum Beispiel der Begriff **„Lachweinen“**?

Fragen über Fragen, erinnern wir uns daher kurz an Tabori, an das Eingangszitat, an seinen Gedanken, dass unser sogenanntes Gelingen oder Scheitern davon abhängen wird, ob wir die richtige Aufgabe finden. Schauspielkunst ist - so Tabori - also mehr eine Sache der Frage als der Antwort, und er fährt fort:

„...Dies ist ein Wendepunkt in unserem Zusammen-Sein... Wir müssen sie angehen, diese zum Scheitern verurteilte Aufgabe, oder uns trennen und etwas Leichteres tun... Wie ihr aus unserer Arbeit wisst, gibt es ehrliche und unehrliche Spielchen. Russisch Roulette ist ein ehrliches Spiel... Hier müssen wir weitergehen, wohin weiß ich nicht, uns die Häute abziehen, uns weigern zu sprechen oder uns weigern, nicht zu sprechen, akzeptieren, was wir schon wissen, nämlich, **dass der Schauspieler mehr ist als seine Rolle.**“

Wenn wir über die Kunst der Frage sprechen wollen, dann entsteht zum Beispiel in die-

sem Augenblick eine sehr interessante. Wer hört jetzt gerade eigentlich zu und warum? Und damit stoßen wir bereits auf zwei wichtige Eigenschaften der Frage, sie dient in der Regel dazu, Informationen zu erhalten und dadurch dem Fragenden - wenigstens vorübergehend - Sicherheiten zu verschaffen und/ oder sie ist immer der Anfang von etwas, einem Gespräch zum Beispiel, also von Kommunikation. Daher steht das Theater - wie Tabori sagt - mit seinen Fragen **immer am Anfang**.

Für Schauspielstudierende, Schauspielerinnen und Schauspieler - über deren Arbeit ich heute in erster Linie sprechen möchte - gilt in der Tat die Beantwortung der berühmten Stanislawskischen W-Fragen für das Verständnis der zu spielenden Rolle als wesentlicher Baustein der Konstruktion der Figur und ihrer Beziehungen zu den anderen Stückfiguren innerhalb der Fabel. **Wer macht Was Warum Wann Wo und Wie**. Aus der Beantwortung dieser Fragen lassen sich für die Spielenden dann Absicht, Handlungsziel und Gestus, letztendlich auch eventuelle Drehpunkte, Haltungswechsel und sich im Verlauf der Handlung verändernde Figurenbeziehungen entschlüsseln. **Das ist das Handwerk**, welches es zu trainieren gilt.

Auch unsere erfolgreichsten Absolventen sind nicht als Genies auf die Welt gekommen. Nicht umsonst zitiert die Überschrift eines Interviews mit unserem Absolventen Albrecht Schuch, der gerade gleich zweifach den Deutschen Filmpreis gewonnen hat, ihn wie folgt: „Es ist auch verdammt noch mal Fleiß“. Sie kennen seine Arbeit vielleicht aus Filmen wie „Atlas“, „Systemsprenger“ oder „Berlin Alexanderplatz“.

Zu diesem Fleiß, dieser Bereitschaft, dieser Ausdauer, das kann man von Schuch erfahren, gehört - und das soll uns heute besonders interessieren - auch das Fragen. Allerdings **das künstlerisch - kreative Fragen**, also die Umkehrung ihrer Eigenschaft als Verschafferin von Sicherheiten in **die methodische Verschaffung von Nicht-Sicherheiten**. Wir erinnern uns an Taboris Bemerkung darüber, das in der Kunst und in der Liebe alle Warum-Fragen mit einem **Warum nicht?** beantwortet werden können.

Bedeutet das im Umkehrschluss, dass Schauspielerinnen und Schauspieler, die dieses Warum nicht? aus ihren Arbeitsüberlegungen ausschließen, versuchen Kunst ohne Liebe zu machen? Ist das möglich? Ist das dann noch Kunst? Und wenn es keine ist, was ist es dann? Noch mehr Fragen.

Das Taborische **Warum nicht?** impliziert eine Aufforderung, eine Ermutigung, bedeutet, mittels der Frage auf anerkannte Sicherheiten und vermeintliche Gewissheiten zu verzichten, sie geradezu abzustreifen, um das Neue, **das Andere zu erfahren**, dem eigenen Denken und Fühlen, dem eigenen **Verständnis** neue Räume zu öffnen. Verständnis kommt von **Verstehen**. Das Theater braucht keine Ideologen. Gerade dann nicht, wenn es die Umstände, die entsprechende menschliche Handlungen entstehen lassen, untersucht. **Schauspielen bedeutet Widerstand zu leisten. Die Quelle seiner Kraft ist älter als Mode und Zeitgeist.** Wir finden sie deshalb am Leichtesten in jenen Theaterstücken die überdauern. Weil sie in alle Richtungen zu schauen erlauben. Deshalb können sie entsprechend der aktuellen Themen und Bedürfnisse jeglicher Zeit immer wieder neu gesehen und inszeniert werden.

Die „Medea“ des Euripides berichtet uns zum Beispiel seit 2.500 Jahren vom unstillbaren Hunger des Menschen nach Anerkennung und Bedeutung, von Diebstahl und Vertrauensmissbrauch, ja sogar Brudermord, von dem Irrsinn, in den Liebe und Erotik den Menschen stürzen können, von der Heimatlosigkeit und dem Leid Flüchtender, von der Zerstörung der Familie, vom Verrat, von der blindwütigen Destruktivität der Rache und letztlich von einem der schlimmsten Verbrechen, der Kindstötung. An diesem Beispiel ist gut zu erkennen, wie viele Themen, je nach Fokus, mit solchen Stoffen bearbeitet und hinterfragt werden können.

Wie ein Kind, das vor der verbotenen Tür steht - Weihnachten etwa - und sich irgendwann doch nicht mehr beherrschen kann und sie öffnet oder wenigstens durch das Schlüsselloch sieht, um zu erfahren, was sich dahinter verbirgt, müssen Schauspielstudierende in ihrem Studium trainieren **hinter die Dinge zu schauen**.

Wir können schon aus diesem scheinbar belanglosen Beispiel schließen, dass das gar nicht so einfach ist. Für das Kind bedeutet dieser Vorgang einen unglaublichen Akt von **Überwindung**. Denn dieses Fragen, das wir gerade untersuchen, leistet **Widerstand gegen Furcht, Gebot und Herrschaft**. Seine größten Verbündeten sind dabei die Neugier und die Fantasie, eine gewisse Art Not, Erklärungsnot, und Durst, Wissensdurst. Daraus wächst den Spielenden dann über das Handwerk hinaus - manchmal - **das Andere, das gerade noch Fremde, die Kunst** zu.

„Der Begriff Dilettante - „Kunstliebhaber“ - kommt aus dem Italienischen des 18. Jahrhunderts. Ein Dilettant zu sein war Luxus und nur Wohlhabenden möglich. Es galt den adligen Schauspielern in ihren Liebhabertheatern als vornehm, exquisit einer Kunst fröhnen zu können, ohne sie als Brotberuf ausüben zu müssen. Dieses Dilettant-Sein sagt nichts über die Qualität ihres Theaterspiels aus, es beschreibt die Art und Weise seiner Entstehung: aus Vergnügen und aus Leidenschaft, zum Zeitvertreib. Kunst um ihrer selbst willen auszuüben unterscheidet also die Dilettanten der Salons jener Zeit vom modernen Profi, vom Berufsschauspieler, wie wir ihn heute verstehen und es muss daher über das Vergnügen, an der eigenen künstlerischen Betätigung und der Leidenschaft zum Theater hinaus, noch ganz **andere Anliegen** geben, die einen auf die Bühne treiben und es muss weitere, ganz andere und **besondere Fähigkeiten** brauchen, um diese Kunst auf ihr erfolgreich ausüben zu können.“

Cui bono? Wem nützt es oder wer hat einen Vorteil davon? Die Frage des römischen Philosophen Cicero ist zum Beispiel eine der Schlüsselfragen, die den Spielenden auf dem Weg in die Nicht-Sicherheit oder zu neuen Erkenntnissen weiterhelfen können. Sie müssen sie immer wieder an alle an sie herangetragenen Überzeugungen stellen, genau so wie an sich selbst.

Das Gehirn ist ein Organ und wie alle Organe darauf ausgerichtet selbsterhaltend, also energieoptimiert zu arbeiten. Es sucht daher **einfache Lösungen**. Im Stand-By-Betrieb oder in der **Konformität** fühlen wir uns deshalb in der Regel am wohlsten. Menschen streben nach den unaufwendigsten Formen von **Sicherheit**. Das ist für das Individuum evolutionär sinnvoll. Je größer die Gruppe ist, zu der es gehört, umso größer ist seine Chance auf Überleben. Für die Menschheit in Gänze ist diese Mechanik allerdings problematisch. Auch das Gehirn als Organ an sich besitzt keine Vorstellung vom Ganzen. Es kann zum Beispiel die Gefahren der drei Flaschen Rotwein, die immer wieder ganz gut gegen Liebeskummer helfen, für sein Mitorgan Leber und damit letztendlich seine eigene Existenz nicht erfassen. Es strebt in den energetischen Ruhezustand und zieht daher das **Benebelt-Sein** vor. Auch der Rausch der Hysterie ist ein wirksamer Abfluss für Energien die das Gehirn am **Ruhemodus** hindern. Auf diese Weise entstehen zum Beispiel die vielen Symbolhandlungen, die wir aus dem Leben - zum Beispiel aus der Politik - kennen.

Symbolhandlungen mögen den Vorteil haben, uns kurzfristig Entspannung zu schenken und Trost zu spenden, für die Auseinandersetzung auf der Bühne sind sie nicht geeignet. Blicken wir wieder auf unser Beispiel. Wie schafft das Gehirn es dann doch, irgendwann auf die Drei-Flaschen-Rotwein-Lösung zu verzichten? In dem es über sich hinaus **eine Vorstellung vom Ganzen und seinen Zusammenhängen** entwickelt, in dem es abstrahiert, über sich hinauswächst, von sich und dem Wunsch nach schnellstmöglicher Bedürfnisbefriedigung absehen lernt. Lernt **Widersprüche wahrzunehmen, Schmerz auszuhalten**, um klar denken zu können. Das Organ Gehirn entwickelt so eine Vorstellung von den Zusammenhängen, also das, was wir **den Verstand** nennen.

Wir sprachen heute schon vom dem **Verständnis**, das Schauspielende für ihre zu spielenden Rollen benötigen, welches wiederum das **Verstehen** benötigt und nun haben wir herausgearbeitet, die Grundbedingung für diese Arbeitsweise ist unser **Verstand**. Der natürlich gefüttert werden muss. Schauspielstudierende müssen sich also mit Geschichte, Philosophie und Sozialkunde beschäftigen, um zu brauchbaren Einsichten als Grundlage ihrer künstlerischen Arbeit zu gelangen. Das geht bei uns schon mit der **Biografiearbeit** im Grundlagenseminar los.

„Wir sitzen im Kreis und überlegen welche Konflikte eigentlich in den Stücken, die wir aus dem Theater kennen, eine Rolle spielen. Und stellen fest: Alle. Wir finden über die Jahrtausende in der dramatischen Literatur soziale Konflikte, kulturelle Konflikte, politische Konflikte, religiöse Konflikte, ökonomische Konflikte, moralisch - ethische Konflikte, den ewig währenden Konflikt zwischen Pflicht und Neigung, Generationskonflikte, Konflikte der Geschlechter, sexuelle Konflikte, Liebeskonflikte und vieles mehr. Und dann sind wir beeindruckt und haben das Gefühl, das ist alles irgendwie zu viel, und eigentlich haben wir keine Ahnung. Gut, über die Liebe, da können wir schon mitreden, na klar, aber auch nur ein bisschen. Und da müssen wir uns bewusst werden, dass hier gerade acht Studierende im Raum sind und dazu noch ein Dozent und - wenn man grob rechnet - sitzen hier gerade zweihundertfünfzig Jahre Lebenserfahrung. Das ist eine ungeheure Erkenntnis. Ein zweihundertfünfzig Jahre alter Mensch dürfte doch eine Menge Erfahrungen haben, man muss sie nur **ausgraben**. Unser gemeinsames Wissen ist also enorm und jetzt müssen wir unsere Erfahrungen nur ans Licht bringen und **zusammenführen**. Und da die Meisten von uns ihre Eltern und Großeltern noch persönlich befra-

gen könnten oder schon befragt haben, können da noch mal leicht weitere zweitausend Jahre Lebenserfahrung und Lebensgeschichte hinzukommen. Und wenn das getan ist, sitzen wir neun Menschen hier auf der Probebühne mit zweitausendzweihundertfünfzig Jahren Leben im Gepäck und vieles, was man bisher nur irgendwie wusste oder vage ahnte, hat nun auch **Worte und Bilder** bekommen.

Wir stellen fest, dass die Gruppe einen **direkten, persönlichen und konkreten Kontakt** zu allem hat, was in Theaterstücken eine Rolle spielt: Glückliche und tragische Liebe, Begierde und Neid, Zuneigung und Hass, Armut und Reichtum, Sieg und Niederlage, Treue und Verrat, Mord und Selbstmord, Besitz und Verlust, Freundschaft und Feindschaft, Verdrängung, Wahrheitsliebe, Feigheit, Angst und Unwissenheit, Sucht und Not, Abhängigkeit, Eifersucht, Schuld und Unschuld, Opfermut und Übermut, Pech und Glück, Trauer und Freude. Und das alles gehört jetzt uns.“

„Es war völlig verrückt, diese Aufgabe, so in die Geschichte der eigenen Familie einzusteigen. Das hat dann bei mir an Weihnachten zu Hause vieles durcheinandergebracht. Die meisten wollten erst nicht reden oder nur allgemeines Zeug, es sei schließlich Weihnachten, das Fest der Liebe und dann ist mein Opa mit mir unters Dach gegangen und hat mir zwei alte Hefte gegeben. Dass er sein Leben aufgeschrieben hatte, wusste ich nicht. Seine Schrift war schwer zu entziffern und dann hatte ich beim Lesen immer mehr das Gefühl, dass ich das alles selbst sein könnte oder doch wenigstens schon immer irgendwie wusste, oder dass das alles schon immer in mir steckte, obwohl ich ja keine Ahnung hatte, ich war ja nie im Krieg. Ich war mit fünfzehn nicht an der Front, ich war heimlich auf irgendwelchen Rockfestivals und habe mich dort meistens möglichst schnell besoffen. Als kleineres Kind war ich viel mit meinem Opa zusammen gewesen, er hat oft, besonders in den Ferien auf mich aufpassen müssen und ich habe ihn dabei wohl viel beobachtet und heute denke ich, er hat mir das damals alles schon erzählt, ohne Worte, nur dass er so war, wie er war. So mechanisch, schon gut irgendwie, sehr bemüht, aber ohne richtige Gefühle. Emotionen spielten zwischen all den Ritualen in meiner Familie eigentlich nie irgendeine Rolle. Ich habe mal was gelesen über die Theorie der Memetik. Memory-Genetik, das sind vererbte Erinnerungen. Das kann man heute noch nicht nachweisen, aber vor hundert Jahren hätte auch noch keiner sagen können: „He, du hast gestern diese Tasse angefasst.“ Weil man das mit den Fingerabdrücken

noch nicht kannte... Wenn du dir vorstellst, du subtrahierst alles aus deinem Kopf, was jemals reingefüllt wurde, wäre er total leer. Man könnte vielleicht nicht mal sprechen. Nicht mal die Hülle von deinem Kopf würde ohne Vergangenheit existieren. Da ist also so ein uraltes Gewicht und es verleiht dir auf eine seltsam schöne Art Bodenhaftung und gleichzeitig hindert es dich (manchmal) am Fliegen.“

Eine wesentliche Besonderheit des Berufes besteht darin, dass die Spielenden mehr als in anderen Künsten, ja beinahe ausschließlich, ihr eigenes **Instrument** sind. Ein Instrument, das sich täglich verändert, altert, reift, das ununterbrochen benutzt wird und auch außerhalb des Berufes ständig bespielt wird. Das Leben stimmt es täglich neu, baut es ununterbrochen um, alles ist Prozess. Wir erkennen eine **dialektische Beziehung** zwischen der Wahrnehmung von Widersprüchen und der sich daraus entwickelnden Kreativität auf der Basis von Kenntnis, Wissen und der Fähigkeit zur historisierenden Einordnung dieser Widersprüche.

„Man kann nicht Nicht-Wechselwirken. Wechselwirkungen bestimmen die Dynamik alles Lebendigen. Der Mensch ist auf eine gesellschaftliche Lebensweise hin angelegt und von Geburt an auf das Zusammenleben mit anderen und soziale Beziehungen angewiesen. Jede dauerhafte Isolation würde einen Existenzverfall nach sich ziehen. Werden dir also deine Beziehungswünsche verweigert oder werden sie nicht ausreichend gestillt, beginnst du sie dir zu erträumen. Kara Ben Nemsı und ... Hadschi Halef Omar begannen durch die Sahara Tunesiens zu reiten, als ihr genialer Erfinder, der Schriftsteller und Hochstapler Karl May, in Sachsen im Zuchthaus saß.“

Im Übrigen - die Arbeit von Schauspielerinnen und Schauspielern ist ja eine ganzheitliche, also auch ganzkörperliche - betrifft diese Arbeitsweise ebenso die Stimme, das Training des Verfertigen von Gedanken beim Sprechen, das musikalisch-rhythmische Gespür, den Denk-Sprech-Prozess im gesungenen Lied, die Koordination, das Training von Bewusstheit in Ausdruck und Form und somit den gesamten Körper an sich. Schauspielstudierende ohne Muskelkater nach einer intensiven Unterrichtseinheit im Fach Bewegung haben nicht alles gegeben. Und „Wer nicht alles gibt, gibt nichts“, Sie kennen diesen Ruf vielleicht aus den Sportarenen. Die Belohnung ist die glückliche Erschöpfung. **Das sich** - für den Moment - **Erschöpft-Haben ist immer auch Schöpfung,**

Selbst-Schöpfung. Die Belohnung ist der **Zuwachs**. Der pädagogische Hinweis auf einen Mangel keine Zurücksetzung. Der sogenannte innere Schweinehund - wir kennen ihn sicher alle - will auch von Schauspielstudierenden immer wieder an die Leine genommen werden und das in jeglicher Hinsicht, sonst wird es nichts. „Es ist ... verdammt noch mal Fleiß.“ Erinnern wir uns an Albrecht Schuch.

Der Philosoph Kant sprach davon, dass sich erst im Schmerz der **Charakter** eines Menschen forme. Das Leben beginnt mit einem Schrei. Die Erkenntnis vertreibt uns dann endgültig aus dem Paradies. Der Mensch muss die Wirklichkeit anerkennen und das Leben fordert ihn auf, Glück und Schönheit, Schmerz und Leid als das wahrzunehmen, was sie sind, nämlich als **die Widersprüche, in denen er lebendig bleiben, an denen er sich lebenslänglich reiben muss.**

„Du Oma, am liebsten habe ich Angst vor dem bösen Wolf!“ Als ich das nach unserer Märchenvorstellung hörte, musste ich selbst total loslachen. Genau das ist es! Das kleine Mädchen, das ganz vorne in der ersten Reihe saß, war mir schon beim Spielen aufgefallen... es ... lachte und schrie, weinte und ... als ihre Oma sie zwischendurch auf ihren Schoß ziehen und trösten wollte, hatte sie sich dagegen gewehrt und gerufen: „Nein, Oma, hör auf, ich will mich doch fürchten. Das macht doch gerade so viel Spaß!“

Bereits als Kinder brauchen Menschen für ihre Entwicklung offensichtlich Reibungsenergie, Widerstände. Zunächst noch spielerisch wollen und müssen sie sich instinktiv diesen Energien ausliefern, **um Erfahrungen zu machen, um zu wachsen.** Deshalb sollen auch Schauspielstudierende in ihrem Studium ihr **Abstraktions- und Assoziationsvermögen** und ihren Verstand wie einen Muskel trainieren. Nur so können sie aus dem Nachahmen, dem Nachschwätzen ins wirkliche Fragen hineinarbeiten.

Um zum Beispiel eine Theaterfigur untersuchen zu können, muss man sie wie einen Menschen im ganz normalen Leben betrachten und folgende Fragen formulieren: 1.) Was sagt dieser Mensch? 2.) Was will er mit dem was er sagt erreichen, also was sind seine **Absichten**? 3.) Welche **Beweggründe** stecken hinter diesen Absichten? 4.) Welche **Bedürfnisse** stecken hinter diesen Beweggründen, in welcher **Not** befindet er sich? 5.) Welche Anteile an dieser Not sind ihm **bewusst** und welche nicht? Und 6.) Aus welchen **sozialen und historischen Umständen** - jeder Mensch kann nur aus der be-

grenzten Einsicht seiner Zeitepoche heraus verstanden werden - speist sich diese Not?

Daraus können wir schließen, dass die Spielenden bei der Erarbeitung der Figur bestenfalls mehr über die Rolle herausfinden sollten, als sie selbst von sich weiß. Da diese Arbeit immer nur **Annäherung** bleiben muss, Prozess, Verlauf ist, bleibt auch immer ein **Geheimnis** übrig, ähnlich der Linie - das kennen sie aus dem Mathematikunterricht - der sich der Graph einer Funktion im Unendlichen immer weiter annähert ohne sie jemals zu erreichen. **Dieses Geheimnis offenbart sich erst im Spiel selbst** und ist daher flüchtig, wie das Spiel selbst. Es muss immer wieder neu entdeckt werden. Der Name dieses mathematischen Paradoxons ist Asymtote. Er kommt aus dem altgriechischen, von „pipto“, was so viel bedeutet wie „ich falle“. Schauspielstudierende müssen für das Spiel mit dem Material professionell das Fallen, das Scheitern, das Zweifeln, das Fragen - und vor allem die Furcht davor zu verlieren - erlernen.

„Mein erster großer Schock an der Schule war, dass man hier nichts richtigmachen kann, also nicht so, wie ich das verstand, mit Note Eins und so. Und das alles Handwerk ist, auch die ganzheitliche Arbeit im Schauspielunterricht. Ich hatte mich vorher immer angepasst ... aber in mir tobten die Gefühle und die Gedanken wie verrückt und ich baute mir dann eine Rüstung, um das alles halbwegs zu kontrollieren. Auch im zweiten Jahr, wenn ich über den Flur der Hochschule lief, hörte ich ihre Reste manchmal noch ein bisschen klappern. Aber da konnte ich schon darüber lachen.“

Im Begleitmaterial zu dieser Vorlesung haben Sie aus dem Buch „Kein Phönix ohne Asche“ im Bezug auf die politische Wende 1989 an der Schauspielschule Rostock und am Theater Plauen bereits etwas über das „**Lob des Zweifels**“ erfahren.

„Oh, wie war doch der Lehrsatz mühsam erkämpft!/
Was hat er an Opfern gekostet!/
Dass dies so ist und nicht etwa so/
Wie schwer war zu sehen doch! -
Aufatmend schrieb ihn ein Mensch eines Tages
in das Merkbuch des Wissens ein./
Lange steht er vielleicht nun drin
und viele Geschlechter/
Leben mit ihm und sehn ihn als ewige Weisheit/
Und dann mag es geschehen,
dass ein Argwohn entsteht,
denn eine neue Erfahrung/
Bringt den Satz in Verdacht.
Der Zweifel erhebt sich./
Und eines anderen Tags streicht ein
Mensch im Merkbuch des Wissens/
Bedächtig den Satz durch.“

Im Allgemeinen ist dieser Gedanke nicht neu. So entsteht Geschichte. So entstehen Geschichten. Entscheidend ist, dass Bertolt Brecht im Verlauf seines Gedichtes darauf besteht, dass dieser Vorgang immer wieder geschieht, quasi Teil eines unendlichen Prozesses ist. Aus Arbeit entsteht immer wieder neue Arbeit. Aus der Auflösung von Widersprüchen immer wieder neue. Das ist **Dialektik**. Wenn Brecht also die derzeit Herrschenden darauf hinweist, dass auch sie selbst erst durch diesen Mechanismus an die Macht gekommen sind, müssen wir davon ausgehen, dass er die Zweifler ebenfalls bereits daran erinnern will, dass auch ihre neuen Wahrheiten ein Halbwegszeit besitzen und sie deshalb auch irgendwann zum Untergang verurteilt sind, wieder Platz machen müssen für Neues. Ob diese Einsicht eine schmerzhaft ist, die ihn in Panik versetzt und zum Beispiel Aggressivität freisetzt oder eine erlösende ist - eine die ihm die Gelassenheit und die Möglichkeit, sich vom Zeitgeist abzugrenzen verschafft - entscheidet sich letztendlich am Mut der Zweifler, an ihrer Durchhaltefähigkeit, an ihrem Heroismus, immer wieder auch das gerade Errungene in Frage zu stellen. Das ist nicht nur eine Frage der **Authentizität**, sondern auch der **Evolution**.

Ich verweise als interessante Sekundärliteratur an dieser Stelle auf Yuval Noah Harari's „Homo Deus“, insbesondere auf seine Theorie von der Entstehung der Mythen, ihren Eigenschaften als temporäre Kooperationsbasis und ihre immerwährende Entstehung und Auflösung.

In seinem Gedicht „Lob des Zweifels“ aus den dreißiger Jahren beschreibt Brecht in diesem Kontext drei menschliche Charaktere: 1.) **den Zweifler**, der sich in der kritischen Betrachtung der Welt verortet, weil er - um seine Würde ringend - nicht anders kann, weil er er selbst sein muss, um zu überleben, denken wir zum Beispiel an Mark Twain, der einmal gesagt hat: „Immer wenn man die Meinung der Mehrheit teilt, ist es Zeit, sich zu besinnen.“, 2.) **den Zauderer**, der ebenfalls von der Welt, die ihn umgibt, irritiert ist, aber keine Kraft findet, über sein Unwohlsein hinauszugehen und 3.) **den Unbedenklichen**, der sich hinter den gerade modernen „Wahrheiten“ verschanzt und sich in ihnen bequem einrichtet, weil er auch nicht anders kann, weil er wie die anderen sein muss, um zu überleben. Die Unbedenklichen sind meistens lauter als die Zweifler, denn sie fühlen sich im Gegensatz zu ihnen immer im Recht und also auf sicherem Terrain.

Reden wir über die Zweifler. Es ist also **ungemütlich**, ein Fragender zu sein, denn das Fragen hat, wie wir bereits erfahren haben, wenigstens eine seiner Wurzeln in der Fähigkeit zu **eigenständigem Denken und Fühlen**. Der Zweifel macht den Fragenden zunächst zum Solitär, zum Einzelwesen, er **liefert ihn aus, macht ihn angreifbar**. Vor anderen zu fragen, zu spielen ist daher neben Triumph immer auch Offenbarung und Opfer. Vielleicht sehen unsere Theater in der Regel deshalb wie Tempel aus, weil die Spielenden diesen geschützten Raum für ihre Arbeit brauchen?

Nur durch die Veröffentlichung von Zweifel, Frage, Wut und Liebe können - **im Herstellen von Beziehungen innerhalb des sich Selbst-Aufs-Spiel-Setzens** - die Fragenden Antworten erhalten, Heimat finden. Die Frage braucht das Gegenüber. Es gibt kein größeres Glück, als das Erlebnis, zu spüren, wie andere in einem bestimmten Augenblick, Ähnliches empfinden wie man selbst. Sie werden das sicherlich kennen.

Nun aber erinnern wir uns an das vorhin Gesagte über das Entlastende der Konformität. Endlich zurück in den Stand-By-Modus, denn alles ist gut? Nein, jetzt müssen die Schauspielstudierenden etwas Ungeheuerliches trainieren, nämlich den Mut, wahrzunehmen, dass auch dieser Augenblick - wie alles - vergänglich ist, sein muss, sonst wären sie tot. Alle Antworten schaffen neue Fragen.

Theater ist das Ringen der Lebendigen mit den Toten, auch mit denen, die noch unter uns sind, und mit unseren Dämonen sowieso. Schauspiel ist Erkenntnis ohne Gewissheit. Das Drama stellt Fragen ohne über den Augenblick hinweg Antworten zu wissen. **Das Theater ist deshalb wie die liberale Gesellschaft von Konflikten beseelt**. Schauspiel studieren könnte daher bedeuten, mit dem nötigen Feinsinn die Geschichte der Welt lesen zu lernen, sich selbst bis in die tiefsten Widersprüche anzuschauen und dabei das Mensch-Sein an sich mit **Demut und Güte** in sich hineinzulassen. „**Alles ist möglich**“ und „**Ich bin frei**“ müssen dabei die Prämissen sein.

Vermutlich stand die Arbeit Brechts an dem kurz besprochenen Gedicht „Lob des Zweifels“ im Zusammenhang mit seinem „Leben des Galilei“. Hören wir, was er seine Titelfigur, einen Wissenschaftler - in diesem Stück, es geht um die Entdeckung der Sonnenflecken, also die Rotation der Sonne, eine Entdeckung, die alles bisher Geglaubte in Frage stellen würde - sagen lässt:

„Meine Absicht ist nicht zu beweisen, dass ich bisher recht gehabt habe, sondern: herauszufinden, ob. Ich sage: Lasst alle Hoffnung fahren, ihr, die ihr in die Beobachtung eintretet. Vielleicht sind es Dünste, vielleicht sind es Flecken, aber bevor wir Flecken annehmen, welche uns gelegen kämen, wollen wir lieber annehmen, dass es Fischschwänze sind. Ja, wir werden alles, alles noch einmal in Frage stellen. Und wir werden nicht mit Siebenmeilenstiefeln vorwärtsgehen, sondern im Schneckentempo. Und was wir heute finden, werden wir morgen von der Tafel streichen und erst wieder anschreiben, wenn wir es noch einmal gefunden haben.“

Schneckentempo, Hoffnung fahren lassen, das ist starker Toback für junge Menschen. Schauspielstudierende wollen progressiv sein, die Welle reiten, up to date, natürlich, aber gleichzeitig hat die Kunst, die sie studieren, eine gewichtige konservative Nuance. Daraus bezieht sie ihre **Glaubwürdigkeit und Seriosität**. Es ist nicht leicht, sich immer wieder durch das „was schon von Politik und Zerstörung besetzt ist“ hindurch zu mäandern, um diesen Gedanken von Peter Handke aufzunehmen, „nirgends dazu gehören zu wollen“ und „immer den richtigen Abstand, nicht zu fern und nicht zu nah“ zu den Dingen zu finden. Sie kennen das von Museumsbesuchen. Stehen wir zu nah, erfassen wir vielleicht ein Detail des Gemäldes sehr gut, aber wir können es nicht in Gänze erfassen. Stehen wir zu weit weg, bleibt auf eine andere Art alles vage und im Ungefähren. Handke sagt von sich selbst: „**Die Schwelle ist mein Ort.**“ Das ist auch fürs Schauspiel studieren sehr brauchbar.

Die Schwelle: nicht drinnen, nicht draußen, man kann eintreten oder heraustreten, man ist in der Beobachtung oder im Aufbruch, unterwegs sozusagen. Allerdings erfordert diese Position eine **ständige Wachheit**, eine Grundspannung. Wir sprechen im Studium von der lockeren Bereitschaft und von der geteilten Aufmerksamkeit. Die Schauspielerinnen und Schauspieler können so ihre Köpfe und Herzen nach rechts und links drehen, nach oben und unten schauen, und auf diese Weise alle Räume in ihre Aufmerksamkeit gleiten lassen. Der Platz der Spielenden ist zwischen den Stühlen. Dieser ist nicht nur ungemütlich, er kann auch schmerzhaft sein, aber erst er eröffnet den Spielenden **Möglichkeiten für das Spielen**. Alles andere bliebe Darstellung oder Illustration.

An dieser Stelle möchte ich Sie alle noch auf eine weitere interessante Sekundärquelle

hinweisen: Byung-Chul Han's „Phalativgesellschaft - Schmerz heute“, ein sehr interessanter und leidenschaftlicher Text zum Hedonismus der Gegenwart.

Das Theater jedenfalls, ob Drama, Komödie oder Märchen braucht Helden und Konflikte, keine Hedonisten. Schauspielerinnen und Schauspieler brauchen den Widerspruch, den Widerstand, die Reibungsfläche, den Schmerz. Ohne Weltschmerz geht's nicht. Ohne Mumpitz übrigens auch nicht, aber das ist ein anderes auch sehr interessantes Thema. Der Notwendigkeit des Widerspruchs jedenfalls kann nicht widersprochen werden, auch wenn er allein nicht reicht, aber erst die **widerständige Frage** verschärft die **Wahrnehmung** und der dabei entstehende **Schmerz** konturiert erst unser **Selbst**.

„Und so stürzte ich mich in das Ungewisse, in die Überforderung, in den Schmerz. Leben lernen, Menschen wirklich lieben lernen, Gefühle haben, Angst spüren, Scham zugeben, Peinlichkeit aushalten, Ekstase und Depression, ein ständiges Auf und Ab. Dieses ständige Mit-sich-Auseinandersetzen! Immer wieder meine Ansichten zu ändern, spielend immer wieder alles in Frage stellen und auf Stabilität zu pfeifen, war eine einzige Extremsituation. ... Das waren meine ersten Jahre (an der Schule): Zerrissenheit, zerrissen werden, zerreißen lassen und selber zerreißen.“

Es ist übrigens ein typisches Missverständnis wenn Spielende, sich nach wirklich oder nur in ihrer Eigenwahrnehmung weniger Gelungenem damit entschuldigen, sie wären nicht richtig drin, also nicht in der Rolle gewesen. Das Gegenteil ist der Fall, sie waren nicht draußen, nicht in der Welt, nicht bei ihren Partnern, nicht im Moment, sie stellten sich nicht in Frage, oder bissen sich auf die Lippe, um ihre Ängste und Zweifel nicht laut werden zu lassen, denn sie fürchteten etwas, den Kontakt, die Offenbarung oder die Kritik und suchten aus dem - verständlichen, aber unprofessionellen - Bedürfnis nach Sicherheit oder Schutz im Inneren nach Vorgefertigtem oder allgemein als gültig Anerkanntem, um es zu reproduzieren. Die Öffentlichkeit des Berufes ist für viele Studierende eine große Herausforderung.

„Kein Phönix ohne Asche“ verweist auf den mythischen Vogel Phönix. Er ist nicht nur bekannt für seine Schönheit, sondern vor allem für den Preis dieser Schönheit, den **Preis** seiner ewigen Erneuerung. Er verbrennt am Ende jedes seiner Lebenszyklen. Doch nach dem Erlöschen der Flammen bleibt in seiner Asche immer ein Ei zurück, aus

dem sofort ein neuer Phönix schlüpft und das verweist uns auf drei interessante Aspekte: 1.) die Hitze, die beim Sterben des Alten entsteht, ist gleichzeitig die Brutwärme des Neuen, 2.) ohne das Alte gäbe es das Neue nicht, beides gehört also zusammen und 3.) auch das Neue wird einmal das Alte sein. Das ist immer eine interessante Erkenntnis. Sie gerät leicht in Vergessenheit. Aber nur aus ihr lassen sich jene erforderliche Demut und Güte schöpfen, die für die Arbeit am Theater den stabilen Bodensatz bilden, auf dem die Spielenden dann ihre Figuren zu den extremsten Gefühlsausbrüchen und heftigsten Gedankenkaskaden führen können.

Der Phönix selbst befindet sich also immer auf jener Handke'schen, sagenhaften Schwelle: zwischen Untergang und Wiederauferstehung, Geburt und Tod, Premiere und Deniere. Dazwischen liegt ein gewaltiges **Energiefeld**. Ist die Erneuerung unendlich, ist es auch die Energie. Wir kennen dieses Phänomen aus der Physik, alles ist nur Verwandlung und genau dieser **ständige Neuanfang** gewährt die für die Ausübung des Berufes notwendige Unschuld. Wir nennen sie im Studium die **schauspielerische Naivität**. Tabori und Brecht sprechen davon, dass es notwendig sei, immer wieder vom Nullpunkt zu beginnen. Nur aus seiner Unschuld heraus können sich die Fragenden und Zweifler dem König **spielerisch** so weit nähern, dass aus ihrer **dialektischen Beobachtung** eine Gewissheit wächst, nämlich die, dass auch dieser König nackt ist.

Der Konzern Microsoft entlohnt die Hacker seiner Systeme jährlich mit mehreren Millionen Dollar. Warum? Er braucht sie, um die Schwächen seiner Programme aufzudecken, um sie verbessern zu können, um sich verbessern zu können. Das Geschäftsangebot des Konzerns besitzt diesbezüglich ein richtiges Tarifmodell: je nach Schwere des aufgedeckten Mangels steigt das Honorar. Und tatsächlich endet dieses Angebot mit der Aufforderung „Happy Hacking!“ Ein guter Hacker ist ein Korrektiv, er muss ein Fachmann sein, sein Handwerk beherrschen und trotz Lohnabhängigkeit **gedanklich unabhängig, frei** bleiben. Redeten Hacker und Künstler ihrem Arbeitgeber nach dem Mund, wären sie ihm zwar bequeme Gegenüber, aber gleichzeitig nutzlos, also tatsächlich überflüssig.

Die Profession des Narren ist die unseres heutigen Themas: **die Kunst der Frage**. Fragen zu stellen ohne erschlagen zu werden, wie Hans Otto, der Namensgeber unseres

Instituts und ohne selber zu erschlagen, wie der Zeitgeist in dem er leben musste. Unsere Ausbildung ist dem Humanismus verpflichtet, der sich dafür einsetzt, dass der Frieden mehr ist, als die Zeit zwischen zwei Kriegen. Aber jede Zeit gebiert ihre Krieger. Wir müssen uns ihrer immer wieder annehmen, mit Witz und Güte, mit Verstand, mit unserer Kunst. Auch deshalb trainieren die Studierenden bei ihrem Meister die Kunst des TaiChi, die zur Kategorie der Inneren Kampfkünste zählt und dessen Hauptprinzip die Weichheit ist. Sie schreiten durch die Figuren, wie sie durch die geöffneten Türen der in sich logischen und tausendfach erprobten und trotzdem beweglichen Struktur dieses Studiums gehen. Die Begabten werden durch Disziplin, Fleiß und Vertrauen in ihren Lehrer bereits während dieses Trainings alles ihnen Angebotene für ihre eigene Vervollkommnung nutzen können. Die Talentierten werden in der Lage sein, nach dem Studium zu unterscheiden, was sie schon für sich nutzbar machen konnten und was sie bisher noch versäumt haben.

Die Schauspielkunst ist wie alle Künste in ihrer Freiheit heute gesetzlich geschützt. Die künstlerische Freiheit gestattet den Spielenden im Interesse ihrer Kunst von der Realität abzuweichen und gegen anerkannte Normen zu verstoßen. Diese **Narrenfreiheit**, ungestraft Kritik an den Verhältnissen üben zu können, ist die Grundlage für ihre Weisheit, die **Narrenweisheit**.

Wie Tabori seine Schauspielerinnen und Schauspieler in Bremen an die Frage als Ursprung von allem erinnerte, saß schon im Mittelalter zu Füßen eines jeden klugen Herrschers der Narr. Er hatte die Aufgabe, das auszusprechen, was alle Anderen vielleicht nur leise dachten, oder die Fragen zu stellen, welche die Anderen im Hofstaat nicht einmal zu denken wagten. Er musste alles genau beobachten, die Welt kennen und sich genau überlegen, wie und wann er etwas sagen musste, damit es gehört würde und dabei durfte er trotzdem nicht lügen, denn nur so war das, was er sagte, dem Staat nützlich. Er saß zwischen den schon erwähnten Stühlen, denn er gehörte nicht zu den Herrschenden und durfte aber gleichzeitig auch nicht zu den Beherrschten gehören, sich also selbst **nicht beherrschen lassen**.

Der kaiserliche **Berater und Hofnarr** Kunz von der Rosen (1470-1519) am Hofe des Kaisers Maximilian I. wurde vor dem versammelten Hofstaat gefragt, was er von einem

Friedensvertrag halte, den der Kaiser abzuschließen gedenke. Er wurde damit quasi aufgefordert, in die opportunistischen Lobhudeleien der Hofschranzen einzustimmen, die eigentlich - genau wie er - wussten, dass dieser Frieden dem Kaiser nur die erforderliche Ruhepause verschaffen sollte, um seine Truppen für den nächsten Krieg zu sammeln. Von Rosen antwortete mit einer **Gegenfrage** und bat den Kaiser, sein Alter zu schätzen, er glaube nämlich, das er schon über zweihundert Jahre alt sein müsse, denn er habe an diesem Hof schon mindestens zwei Friedensverträge in Kraft treten sehen, die beide jeweils über 100 Jahre abgeschlossen wurden. - Vielleicht erstarrte der Hofstaat ob dieses Witzes, dieser unglaublichen Frechheit, **die eine Wahrheit war**. Stille im Saal. Und dann bewegte der Narr ganz leicht seinen Kopf und lies die Glöckchen an seiner Kappe klingeln. (Sein Blick allerdings blieb ernst. Er hielt diese bedrohliche Stille aus, suchte keine Hintertür.) Und der Kaiser gab schließlich nach, drohte ihm mit dem Finger und lachte. Auch die Erstarrung des Hofstaates löste sich in allgemeiner Heiterkeit. Vielleicht war er dem weisen Narren dankbar, weil dieser der Herrschaft anzeigt hatte, wir sind nicht dumm, wir sehen deine Absichten, wie sie sind, auch wenn wir das unserer Bequemlichkeit wegen leugnen. (Wir erkennen, dass der Narr losgelöst von der figürlichen Begrifflichkeit zu denken ist. Er ist hier zum Beispiel der Einzige, der die Wahrheit so sagen kann, dass sie von allen gehört werden muss. Der Einzige, der auf Grund seiner Position - auf der Schwelle, zwischen den Stühlen - und seines Wissens, und seiner schauspielerischen Fähigkeiten, hier in diesem Disput den Leiden der Menschen in den gewesenen und kommenden Kriegen eine Stimme geben konnte.)

Bereits aus dem 12. Jahrhundert sind Illustrationen überliefert, die den Narren als eine Figur zeigen, die **dem König gegenübersteht**. Der Narr ist auf diesen Bildern nackt - wir erinnern uns an die vorhin erwähnte Unschuld - und er hat zunächst eine Keule in der Hand, aus der dann in späteren - psychologischeren - Jahrhunderten der berühmte Spiegel wird. Da der König sich in seinem Herrschaftsanspruch auf seine göttliche Abstammung berief und damit für den Ewigkeitsanspruch von Macht stand, galt der ihm gegenüberstehende Narr als **der Gott-Ferne** und ab dem 14. Jahrhundert für die „Vanitas“, die Vergänglichkeit. Dem damaligen Weltbild entsprechend wurde ihm eine Verwandtschaft mit dem Teufel, dem widerständigsten, rebellischsten und deshalb verstoßenen Engel nachgesagt.

Davon übriggeblieben ist die noch heute übliche gegenseitige Beschwörung der Theatermacher vor einer Premiere. Das Flüstern des dreimaligen Toi, toi, toi, das für nichts anderes als Teufel, Teufel, Teufel steht. Das dreimalige Spucken über die linke Schulter, wo der Teufel nach früheren Vorstellungen auf jedem Menschen seinen Platz hatte, ist nichts weiter als die Bitte um die Hilfe dieses Narren für ein gelingendes Spiel.

Auch in der römisch-griechischen Mythologie besitzt die jüdisch-christliche Vorstellung vom Teufel ein Ebenbild. Wir kennen ihn dort als Luzifer, den „Lichtträger“ oder den „Lichtbringer“, den Sohn der Göttin der Morgenröte. Und so, wie der Phönix aus der Glut des Untergegangenen schlüpft, wird in der Morgenröte jeden Tages aus der Asche der Nacht der Narr geboren, der **Homo ludens** und mit ihm seine Unschuld und sein **Licht**.

Diese Unschuld und dieses Licht mit dem er in alle dunklen Ecken hineinleuchten kann, machen den Narren unbequem und für die Herrschaft gefährlich. Deshalb musste er im mittelalterlichen Kulturraum eine Kappe mit Schellen oder Glöckchen tragen, die ihn ständig verrieten und es ihm so unmöglich machten, im Verborgenen zu agieren, ihn in den öffentlichen Raum zwangen. Gleichzeitig verlieh ein albernes Kostüm seiner Erscheinung eine gewisse Lächerlichkeit. Sie täuschte Harmlosigkeit vor. Eine Tarnung, die ihm helfen sollte zu überleben, wenn es bei den Beherrschten wieder in Mode kam, ihn zu erschlagen, oder der Herrscher ihn als **Mit-Wisser** beseitigen wollte. Jede neue Macht - das wissen Sie aus dem Weltenlauf - beginnt mit der Vernichtung von Kultur und Kunst, der Auslöschung oder dem Umschreiben von Geschichte.

Fassen wir zusammen: Ihr Mitdenken, ihre Fragen, machen Schauspielerinnen und Schauspieler, wenn sie ihre Arbeit gut erledigen, unbequem, wenn sie sie über die Maßen gut machen, sogar gefährlich. Aber der kluge Staat nimmt sie ernst, er sorgt für brauchbare Arbeitsumstände, er entlohnt sie gut, **denn er braucht sie, obwohl er sie fürchteten muss**. Deshalb gibt es Schulen, wie unsere, die er finanziert und ausstattet. Das Studium ist für die Studierenden kostenfrei, weil ihre Ausbildung eine **Investition in die Zukunft unserer Gesellschaft** ist, weil sie als ausgebildete Schauspielerinnen und Schauspieler der Gesellschaft durch die qualifizierte Ausübung ihres Berufes wieder etwas zurückgeben sollen, das sie **dringend benötigt**. Die richtigen Fragen zum Beispiel. Das ist einer der Widersprüche, über die wir hier bereits viel gehört haben, die

Hegel übrigens der Vernunft zurechnet und die Marx, der sich dabei auf Hegel beruft, zu den Nicht-Antagonistischen zählt.

Ein ebenso unauflösbarer Widerspruch scheint zu sein - das erfahren die Schauspieltheater gerade bei intellektuell aufwendigen und anspruchsvollen Produktionen immer wieder schmerzlich - dass die Beherrschten im Narren vornehmlich den Spaßmacher sehen wollen, der ihnen vor allem helfen soll, sich in ihrem Energiesparmodus - wir erinnern uns - wohlfühlen. Der kluge Herrscher dagegen kann und muss es sich in seinem eigenen Interesse leisten, seine Narren, seine Theater auf andere Weise ernst zu nehmen. Sie nämlich zur **Kritik an sich selbst** aufzufordern so wie Microsoft seine Hacker. Wie Microsoft kann sich die Gesellschaft einen Stand-by-Betrieb oder eine Dauerkonformität nicht leisten.

Ein wichtiges individuelles Arbeitsfeld aller Schauspielstudierenden besteht also in dem, was als grundsätzlichen Leistung von den Sprechtheaterbühnen erwartet werden kann: **der qualifizierten und an die Geschichte der menschlichen Kultur angebundenen Enthemmung und Befreiung des Fühlens und Denkens, der Herstellung von Zusammenhängen und der Entwicklung der daraus resultierenden Fragen.** Den eigenen Bauchnabel zum Mittelpunkt der Welt zu erklären wird für diese Sysiphosaufgabe nicht ausreichen. Empörung reicht eben so wenig wie lineares Denken, ein Bild mit klaren Kanten genügt für eine Zeichnung im Fach Geometrie. Macht kommt von der Fähigkeit, sich immer wieder Gedanken zu machen, vom Mut „auf der Schwelle“ zu bleiben. Ohne Fragen, ohne Zweifel entsteht keine Kunst. Ihre Statements kann die Herrschaft in den Medien selbst viel besser inszenieren. Der Witz ist das Loch aus dem die Wahrheit pfeift, postete neulich einer unserer Absolventen.

„Lachen ist immer die gelungene Erkenntnis, dass etwas nicht stimmt. Wir lachen, weil uns etwas auffällt: die Wirklichkeit“, beobachtete Ronald M. Schernikau in seinem Buch „Die Tage in L.“. (Gemeint ist übrigens tatsächlich Leipzig.) Der Geburt eines neuen Gedankens, eines trefflichen Witzes oder eines bissigen Theaterstücks geht wie jeder Revolte oft der Tod einer Gewissheit, der Abschied von einer lieb gewordenen Gewohnheit oder die irritierende Wahrnehmung eines schmerzlichen Widerspruches voraus. Das meiste, was um uns herum passiert, wird zuvorderst nicht von unserem Be-

wusstsein erfasst, sondern ist zunächst Teil einer automatischen emotional-affektiven Interaktion. Um das Denken müssen wir uns dann bemühen. Das gute Theaterstück und der treffende Witz erfinden dann dafür die geeigneten Worte. Lachen ist die beste Medizin. Noch besser ist das **Lachweinen**.

Ein erfolgreiches Studieren erfordert deshalb von den Schauspielstudierenden das ständige Training der **Kreativtechniken des lateralen Denkens**, also der Schöpfung von Fragen aus einem Quer-und-um-die-Ecke-Denken. Nur so können sie die Fragen finden, um die es wirklich geht. Die Fragen, die es wert sind, gestellt zu werden. Nur dann ist ihre **Schauspielkunst ein unverzichtbares Element der Demokratie**.

An der Wertschätzung ihrer Arbeit und an der Konformität oder eben Nichtkonformität der Theaterproduktionen mit den Parolen der Herrschenden kann man nicht nur den Zustand der Kunst sondern auch den Zustand des Staates ablesen. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 aus der DDR spricht dafür, dass es den damaligen Herrschern nicht möglich war, zu begreifen, dass die Fragen, die Biermann in seinen Liedern aufwarf, Zuneigung oder wenigstens Interesse bedeuteten. Sie konnten seinen Widerspruch einfach nicht ertragen. Sie waren in diesem Augenblick genau so wenig zu Vernunft, also zu vorausschauendem, dialektischem Denken fähig, wie die Zensurbehörden der Bundesrepublik, welche die Aufführung des Kinofilmes „Der Untertan“ nach Thomas Mann von Wolfgang Staudte verboten und ihn erst 20 Jahre später in einer ungekürzten Fassung für das Fernsehen wieder freigaben. Interessanter Weise äußert sich eben so ein Defizit an Vernunft immer zuerst in **Regulierung, Unterdrückung und Verbot**.

An dieser Stelle noch ein letzter Hinweis auf eine interessante Sekundärliteratur. Hanno Rautenbergs „Wie frei ist Kunst? Ein Text von 2018, der geeignet ist, unser Thema, die „Kunst der Frage“ im aktuellen Diskurs sehr zu bereichern.

Für Hegel - der damit an Kant, „der Schmerz formt den Charakter“, anknüpfte - ist die Vernunft - und das ist gerade für Schauspielstudierende wichtig - an sich widersprüchlich. Deshalb konnte er den **Widerspruch als Bestandteil jeglicher dialektischen Entwicklung** erkennen, und auf diese Weise auch als **dem Absoluten zugehörig**. So kann man es zum Beispiel verstehen, dass der in die Bundesrepublik emigrierte Thomas Brasch 1982 mit dem Bayrischen Filmpreis geehrt wurde. ... Und natürlich, dass in der

Jury damals genug mutige, nichtkonforme Menschen saßen.

Brasch erklärte in seiner Dankesrede: Zwischen „...den Widersprüchen, die unsere Zeit taumeln lässt, zwischen Waffenstillstand und Krieg, zwischen dem Zerfall der Ordnung, die Staat heißt und ihrem wütenden Überlebenskampf, zwischen dem Alten, das tot ist, aber mächtig und dem Neuen, das lebensnotwendig ist, aber nicht in Aussicht, scheint der Widerspruch in dem ich arbeite ein Geringer. Gleichzeitig ein Denkmal zu setzen, dem anarchischen Anspruch auf eigene Geschichte und dies zu tun mit dem Wohlwollen derer, die eben diesen Versuch unmöglich machen wollen und müssen, der Herrschenden nämlich.“ Brasch sprach weiter von sich als einem, der diesem Widerspruch „ausgesetzt ist, der mit dem Geld des Staates arbeitet und den Staat angreift.“ Er nannte ihn „den Widerspruch der Künstler schlechthin“ und kündigte an, das Preisgeld für die Fortsetzung dieser Arbeit zu verwenden und dann dankte er der Filmhochschule Babelsberg für seine gute Ausbildung. Und der Ministerpräsident, der ihm diesen Preis gerade überreicht hatte - Strauss war das damals - trat daraufhin sichtbar bemüht, seine Wut zu unterdrücken ans Mikrofon und sagte (mit Süffisanz, denn auch er war ein Profi): „Und ich darf sagen, Herr Brasch, dass ich Ihnen danke, dass Sie sich als lebendiges Demonstrationsobjekt der Liberalitas Bavariae vorgestellt haben.“ - **Wer macht Was Warum Wann Wo und Wie.**

„Warum spielen? (Thomas Brasch) Um diese Frage überflüssig zu machen/ um eine Gegenwelt herzustellen/ um die Träume von Angst und Hoffnung vorzuführen einer Gesellschaft, die traumlos an ihrem Untergang arbeitet/ um die Toten nicht in Ruhe zu lassen/ um die Lebendigen nicht in Ruhe zu lassen/ um Wurzeln zu schlagen/ um Wurzeln auszureißen/ um Geld zu verdienen/ um ein Lebenszeichen zu geben/ um einen Tod anzuzeigen/ um eine Erfindung zu machen/ um nicht arbeiten gehen zu müssen/ um Arbeit zu haben/ um den tiefen Schlaf einer erschöpften Gesellschaft mit Fratzen zu erschrecken/ um nicht einzuschlafen/ um nicht aufzuwachen/ um das Vergessen zu töten/ um nicht allein zu sein/ um eine Zeremonie aufzuführen in einer Zeit ohne Zeremonien/ um keine Verantwortung zu haben/ um allein zu sein/ um auszulöschen, was ICH genannt wird/ um zusehen zu können/ um dem Pathos solcher Antworten zu entgehen/ um die Rollen zu wechseln/ um Lügen zu verbreiten/ um vom Blick einer erfüllten Liebe gestreift zu werden und vom Blick der Wut/ um den Kapitän wieder einmal endgültig an

den Mastbaum zu nageln/ um einer Frau unter einem Vorwand und ohne Folgen an die Wäsche greifen zu können/ um herauszufinden, wer das Kind erschossen hat, das schrie: Der Kaiser ist nackt/ um zu schreien: Der Kaiser ist ja nackt/ um nicht reden zu müssen/ um nicht schweigen zu dürfen/ um die Regeln der Schwerkraft außer Kraft zu setzen/ um aus der Welt ein Theater zu machen aus Stein, Holz und Gittern/ um drinnen und draußen zu sein zu gleicher Zeit/ um einen Umweg zu finden/ um Täter und Opfer zu sein zu gleicher Zeit/ um Mann und Frau zu sein zu gleicher Zeit/ um in diesem endlosen Vorkrieg nicht zu ersticken/ um über einen Sterbenden lachen zu können/ um die Geister zu bannen, vor den Türen und unter dem Tisch: Hilfe, ich lebe/ um diese krachende Stille nicht aushalten zu müssen/ um herauszufinden, wie lange einer ausgehalten wird von Leuten, die sich genausowenig für ihn interessieren wie für sich selbst/ um nicht angestellt zu sein/ um vergessen zu werden/ um die Frage überflüssig zu machen: Warum spielen/ Um zu spielen/“

Der „Narr“, der „Zweifler“ und die „Naivität“, welche immer wieder aus der Asche steigt, sind für das Spiel **symbolhafte und dynamische Begriffe**. Fassen wir daher zusammen: 1.) Der Narr ist kein närrischer. Er ist nicht maskiert, keine Figur, keine Rolle. Seine Arbeit ist die **denkbar ernsthafteste**. 2.) Der Zweifler ist nicht der, welcher immer nur kopflastig und aus Prinzip zweifelt, nein, er hält sich mit dieser **Haltung** nur auf der Schwelle, also in **Spannung**. Er generiert dadurch die **für das Spiel notwendige Energie**. Und 3.) ist die Naivität für die Spielenden jener Anfang, den sie benötigen, um auf der Bühne miteinander **schauspielerisch ins Handeln** zu kommen und immer wieder **aktuell schöpferisch** das Spiel zu spielen.

„Über die Dörfer (Peter Handke) Spiele das Spiel. Gefährde die Arbeit noch mehr. Sei nicht die Hauptperson. Such die Gegenüberstellung. Aber sei absichtslos. Vermeide die Hintergedanken. Verschweige nichts. Sei weich und stark. Sei schlau, laß dich ein und verachte den Sieg. Beobachte nicht, prüfe nicht, sondern bleib geistesgegenwärtig bereit für die Zeichen. Sei erschütterbar. Zeig deine Augen, wink die anderen ins Tiefe, Sorge für den Raum und betrachte einen jeden in seinem Bild. Entscheide nur begeistert. Scheitere ruhig. Vor allem hab Zeit und nimm Umwege. Lass dich ablenken. Mach sozusagen Urlaub. Überhör keinen Baum und kein Wasser. Kehr ein, wo du Lust hast,

und gönn dir die Sonne. Vergiß die Angehörigen, bestärke die Unbekannten, bück dich nach Nebensachen, weich aus in die Menschenleere, pfeif auf das Schicksalsdrama, mißachte das Unglück, zerlach den Konflikt. Beweg dich in deinen Eigenfarben, bis du im Recht bist und das Rauschen der Blätter süß wird. Geh über die Dörfer. Ich komme dir nach.“

George Tabori, der das Wort Regie nicht mochte, weil es ihn zu sehr an Regime erinnere, bevorzugte den Begriff Spielmacher. „Wenn er Regie führte, war es wie ein Ausflug, kein Vormarsch. Er befahl nicht, er hörte zu. Er hatte keine Ideen, er besaß Muße und Geduld. Man könnte sagen, er ließ seine Schauspieler allein, aber er tat es so, dass ihr schlimmstes und gefahrvollstes und peinigendstes Empfinden ungeschützt zu sein **ein Gefühl großer Freiheit** wurde. Tabori **entfernte** durch Güte, Interesse und raffinierteste Bescheidenheit alles aus den Proben, **was die Welt unfreundlich macht**: Ehrgeiz, Drang nach Perfektion, Unanfechtbarkeit, Besserwissen, Angestrenghheit, Aufwendigkeit, Lautstärke, Brillanz, Nachtragenheit, Kopflastigkeit, Verstiegtheit, Einseitigkeit, Grundsätzlichkeit, Resultatswillen.“

Eine bessere Beschreibung unserer Arbeit lässt sich nicht denken. In diesem Sinne: Happy Hacking!