

Declan Donnellan, *Der Schauspieler und das Ziel*



*Declan Donnellan*, geboren 1953 in England als Sohn irischer Eltern, ist Regisseur und Künstlerischer Leiter der Compagnie Cheek by Jowl, die er 1981 mitbegründete. Er inszeniert u. a. am Royal National Theatre, London und führte Regie in Avignon, Salzburg und St. Petersburg. 1999 gründete er eine Schauspielgruppe in Moskau. Zu ihren Arbeiten gehören *Boris Godunow*, *Was ihr wollt* und *Drei Schwestern*. Die Inszenierungen werden auch international gezeigt. Für seine Arbeit wurde er in London, Paris, Moskau und New York ausgezeichnet, u. a. mit dem Laurence Olivier Award (für »herausragende Leistungen«) und dem Orden »Chevalier des Arts et des Lettres«.

*Sabine Herken*, 1957 in Berlin geboren und zweisprachig aufgewachsen (deutsch-amerikanisch), ist Schauspielerin, Autorin und Regisseurin. Sie ist Professorin an der Universität der Künste Berlin, Fachbereich Schauspiel, szenischer Unterricht.

Declan Donnellan

# **Der Schauspieler und das Ziel**

Ängste und Blockaden überwinden

Deutsch von Sabine Herken

Mit einem Nachwort von Rosee Riggs

Alexander Verlag Berlin

Deutschsprachige Erstausgabe

2. Auflage 2010

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2008

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel »The Actor and the Target« bei Nick Hern Books Limited, London 2002

© 2002 by Declan Donnellan

© Vorwort, 2008 by Declan Donnellan

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Satz und Layout: Antje Wewerka

Lektorat/Redaktion: Katharina Broich, Anja Franzen und

Christin Heinrichs. Dank an Wolfgang Krenz.

Die Übersetzerin dankt Uwe Mengel.

Alle Rechte vorbehalten. Jeder Abdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Druck und Bindung: Interpress, Ungarn

Printed in Hungary (February) 2010

ISBN 978-3-89581-189-0

Für Nick



Langsam, verzweifelt langsam, so schien es uns, räumten wir die Geröllreste aus dem Gang, die das untere Ende der Tür versperrten, bis wir schließlich die ganze Tür frei vor uns hatten. Der entscheidende Augenblick war gekommen. Mit zitternden Händen machte ich eine kleine Öffnung in der linken oberen Ecke. Die Dunkelheit und die Eisenstange, die wir hineinschoben, zeigten uns, daß dahinter ein Hohlraum war.

Kerzen wurden gebracht, um Lichtproben aus Vorsicht gegen möglicherweise vorhandene giftige Gase durchzuführen. Dann erweiterte ich das Loch, führte eine Kerze hindurch und spähte hinein, während Lord Carnavon, Lady Evelyn und Callender erwartungsvoll neben mir standen.

Zuerst konnte ich nichts sehen, da die aus der Kammer entweichende heiße Luft das Licht der Kerze zum Flackern brachte. Als meine Augen sich aber an das Licht gewöhnten, tauchten bald Einzelheiten im Innern der Kammer auf. Für den Augenblick – den anderen, die neben mir standen, muß es wie eine Ewigkeit erschienen sein – war ich vor Verwunderung stumm. Als Lord Carnavan die Ungewißheit nicht länger ertragen konnte und fragte: »Können Sie etwas sehen?« war alles, was ich herausbringen konnte: »Ja, wunderbare Dinge«.

Howard Carter, *Das Grab des Tut-ench-Amun*.

(Tagebucheintrag vom 26. November 1922), Wiesbaden:

Heinrich Albert Verlag, 1997.



# INHALT

Vorwort 11

Einleitung 13

- 1 »Ich weiß nicht, was ich tue« 25
- 2 Das Ziel 29
- 3 Angst 47
- 4 Ein Ausweg 61
- 5 Die Einsätze (= was auf dem Spiel steht) 69
- 6 »Ich weiß nicht, was ich will « 83
- 7 Aktion und Reaktion 89
- 8 »Ich weiß nicht, wer ich bin« 101
- 9 Das Sichtbare und das Unsichtbare 113
- 10 Identität, Persona und die Maske 127
- 11 Die Matrix 147
- 12 »Ich weiß nicht, wo ich bin« 157
- 13 »Ich weiß nicht, wie ich mich bewegen soll« 173
- 14 Kontrolle 187
- 15 »Ich weiß nicht, was ich fühlen soll« 199
- 16 »Ich weiß nicht, was ich sage« 223
- 17 Übungen mit dem imaginären Text 237
- 18 Glauben machen 247
- 19 »Ich weiß nicht, was ich spiele« 257
- 20 Zeit 267
- 21 Drei weitere unangenehme Entscheidungen 281

Postskriptum 293

Nachwort von Rosee Riggs 301

*Romeo und Julia*, Zweiter Aufzug, 2. Szene

(Die Balkon-Szene) 305



## VORWORT

Diese drei Momente haben einige Schauspieler beeindruckt, einige fanden sie sogar nützlich.

### *Stanislawski und der Hund*

In meiner Lieblingsgeschichte über Stanislawski geht es nicht um einen Schauspieler, sondern um einen Hund. Ein Schauspieler hatte einen Hund. Der Hund war daran gewöhnt, bei den Proben dabei zu sein, und weil er ziemlich träge war, schlief er in einer Ecke des Raums. Bei Probenende stand der Hund auf und ging zu seinem Herrchen, um nach Hause geführt zu werden. Aber was Stanislawski jedoch verwunderte, war, daß der Hund sich hochhieft und zur Tür tritt, lange bevor sein Herrchen ihn rief. Mit der Regelmäßigkeit eines Uhrwerks schleppte sich der Hund am Ende einer jeden Probe müde zur Tür und wartete dort geduldig, die Leine im Maul. Nun, wie erkannte der Hund, daß die Probe beendet war? Stanislawski fand es heraus. Der Hund konnte hören, daß die Schauspieler anfangen, wieder wie normale Menschen zu sprechen ...

### *Der Rabbi*

Einst fragte ein Mann einen Rabbi: »Warum kann niemand mehr Gott sehen?« Der Rabbi antwortete: »Weil sich niemand tief genug verneigen kann.«

### *Das Kind und die Mutter*

Ein Kind stand neben seiner am Boden liegenden Mutter, ohne zu begreifen, daß sie tot war. Wiederholt trat es sie und schrie: »Steh auf, du *irrst* dich!«

Für jeden Menschen ist es entscheidend, Echtes vom Unechten zu trennen, Wirklichkeit vom Schein – und tatsächlich sind wir immer dann in Gefahr, wenn wir die Grenze zwischen den Lebenden und den Toten verwischen. Das gilt auch für jene von uns, die am Theater arbeiten und mit Illusionen zu tun haben.

Also was macht uns blind gegenüber dieser Unterscheidung? Eine Vielzahl von Dingen – und das zwanghafte Streben, die Dinge »richtig« zu machen, hilft dabei überhaupt nicht, ebensowenig wie zu schlau zu sein. Manchmal braucht man einen Hund, um den Unterschied festzustellen.

Ich danke dem Alexander Verlag für die Herausgabe dieses Buchs in deutscher Sprache und Sabine Herken für ihre unermüdliche Sorgfalt bei der Übersetzung. Sie versprach mir sogar, die Witze zu belassen.

Vor allen Dingen hoffe ich, daß es kein Schauspieler zu ernst nimmt. Es ist nicht wahr, aber vielleicht nützlich.

*Declan Donnellan*

## **EINLEITUNG**

Schauspielen ist ein Geheimnis, wie das Theater selbst. Wir versammeln uns in einem Raum und teilen uns in zwei Gruppen, von denen die eine der anderen Geschichten vorspielt. Wir kennen keine Gesellschaftsform, in der dieses Ritual nicht stattfindet, und so scheint es, daß die Menschheit ein tiefes Bedürfnis verspürt, Zeuge gespielter Darstellungen unseres Lebens zu sein, von der Seifenoper im Fernsehen bis hin zur griechischen Tragödie.

Ein Theater ist nicht einfach nur ein Ort an sich, sondern auch ein Raum, in dem wir gemeinsam träumen; nicht bloß ein Gebäude, sondern ein Raum sowohl der Phantasie als auch der Gemeinschaft. Theater bietet einen geschützten Rahmen, in dem wir mit Hilfe unserer Phantasie und in der Geborgenheit einer Gruppe gefährliche Grenzbereiche erforschen können. Selbst wenn alle Zuschauerräume dem Erdboden gleichgemacht würden, das Theater würde weiterleben, weil in jedem von uns das Verlangen, zu spielen und etwas vorgespielt zu bekommen, genetisch angelegt ist. Dieses heftige Verlangen überschreitet sogar die Schwelle zum Schlaf. Denn in jeder Nacht inszenieren, spielen und erleben wir Aufführungen – das Theater kann nicht sterben, bevor der letzte Traum geträumt ist.

### **»Ich bin, also spiele ich«**

Wenn ein Baby geboren wird, trägt es nicht nur eine auf »Mutter« und »Sprache«, sondern auch eine auf »Schauspielen« gerichtete Erwartung in sich. Das Kind ist genetisch darauf vorbereitet, das Verhalten seiner Umwelt zu kopieren. Die erste Theatervorstellung, an der sich ein Baby erfreut, ist, wenn die Mutter abwechselnd hinter einem Kissen auftaucht und verschwindet, »*Wo bin ich? – Hier bin ich!*«. Das Baby gluckst vergnügt vor sich hin und lernt dabei, auf dieses überaus schmerzliche Ereignis, nämlich die Trennung von der Mutter, vorbereitet zu sein und auf spielerische und humorvolle Art und Weise damit umzugehen. Es lernt, über diese eigentlich entsetzliche Trennung zu lachen, da sie nicht wirklich geschieht. Mammi erscheint wieder und lacht – zumindest dieses Mal. Im Laufe der Zeit lernt das Kind, selbst Darsteller zu sein, wenn es, für seine Eltern als sein Publikum, hinter dem Sofa »kuck, kuck!« spielt. Schließlich wird sich das Spiel in das anspruchsvollere »Versteckspiel« weiterentwickeln, mit mehreren Mitspielern und sogar einem Gewinner. Ob Essen, Laufen, Sprechen, alles wird durch Nachahmung und Beifall erlernt. Wir entwickeln unser Selbstempfinden, indem wir Rollen einüben, die wir unsere Eltern spielen sehen, und wir bilden unsere persönliche Identität aus, indem wir die Charaktere imitieren, die uns ältere Brüder, Schwestern, Freunde, Rivalen, Lehrer, Feinde oder Helden vorspielen. Man kann Kindern nicht beibringen, Situationen nachzuspielen, weil sie es bereits von selbst tun – wenn sie es nicht täten, wären sie nicht menschlich. Wir leben, indem wir Rollen spielen, sei es die des Vaters, der Mutter, des Lehrers oder des Freundes. Schauspielen ist ein Reflex, ein Mechanismus, der für die Entwicklung und das Überleben notwendig ist. Dieser Urinstinkt des Darstellens ist die Grundlage für das, was in diesem Buch mit »Schau-

spielen« gemeint ist. Das ist keine »zweite Natur«, das liegt uns im Blut und kann daher nicht erlernt werden wie Chemie oder Sporttauchen. Wenn aber »Schauspielen« an sich nicht gelehrt werden kann, wie können wir dann unsere Fähigkeit zu spielen entwickeln oder trainieren?

### **Aufmerksamkeit**

Die Qualität unseres Spiels entwickelt und trainiert sich selbst, wenn wir ihm einfach nur Aufmerksamkeit schenken. Alles, was wir über das Schauspielen »lernen« können, beruht auf doppelter Verneinung. Wir können beispielsweise lernen, unseren natürlichen Spielinstinkt *nicht* zu blockieren, genauso wie wir lernen können, unseren natürlichen Atemreflex *nicht* zu blockieren. Natürlich können wir eine Menge stilisierter Ausdrucksformen unserer natürlichen Reflexe erlernen. Ein Nō-Schauspieler in Japan kann Jahrzehnte brauchen, um eine einzige Geste zu perfektionieren, so wie eine Ballerina viel Schweiß und jahrelanges Training in eine vollendete Körperbeherrschung investieren muß. Aber alle Virtuosität des Nō-Meisters ist wenig wert, wenn seine kunstvolle Technik nur kunstvolle Technik zum Vorschein bringt. Diese sehr kontrollierte Kunstform muß letztlich irgendwie spontan wirken. Diejenigen, die diese spezialisierte Form des Ausdrucks schätzen, können den Schimmer von Wachheit wahrnehmen, der die alten Gesten belebt. Der Qualitätsunterschied zwischen einer Aufführung und der anderen liegt nicht allein in der Technik, sondern in der plötzlich hervorbrechenden Lebendigkeit, die die Technik unsichtbar werden läßt; die Jahre des Trainings scheinen im Feuer des Lebens zu verglühen. Wahrhaft vollendete Technik besitzt die Größe, in den Hintergrund zu treten und keine Lorbeeren einzuheimsen.

Auch die stilisierteste Kunst handelt vom Leben, und je mehr Leben in einem Kunstwerk zum Ausdruck kommt,

desto größer ist die Qualität dieser Kunst. Leben ist geheimnisvoll und entzieht sich den Gesetzen der Logik. Deshalb kann das Lebendige niemals vollständig analysiert, gelehrt oder erlernt werden. Die Dinge aber, die anscheinend das Leben ausgrenzen, es verbergen oder blockieren, sind nicht annähernd so rätselhaft, wie sie tun. Diese »Dinge« können logisch erfaßt und analysiert, abgegrenzt und vernichtet werden. Ein Arzt kann vielleicht erklären, warum der Patient tot ist, aber nie, warum der Patient lebt.

Deshalb ist dieses Buch keine Anleitung zum Schauspielen, sondern ein Buch, das weiterhelfen soll, wenn man sich in seinem Spiel blockiert fühlt.

### **Zwei Einschränkungen**

Es ist nicht einfach, über das Schauspielen zu schreiben. Schauspielen ist eine Kunst, und Kunst bringt die Einzigartigkeit der Dinge zum Vorschein. Das Reden über das Schauspielen ist deshalb schwierig, weil das »darüber reden« uns in der Regel zum Verallgemeinern tendieren läßt und die Verallgemeinerung den Dingen ihre Einzigartigkeit abspricht. Gutes Schauspiel ist immer spezifisch.

Es gibt hier außerdem ein Definitionsproblem. Die Wörter »Schauspieler« und »schauspielen« sind abgewertet. Wenn wir zum Beispiel sagen, daß Menschen jemandem »etwas vorspielen«, meinen wir damit, daß sie jemandem etwas vortäuschen. Das Wort Schauspielen gilt seit Jahrhunderten als Synonym für Lügen. Platon behauptete, es gäbe keinen Unterschied zwischen »schauspielen« und »lügen«, und verurteilte das Theater rundum. Diderot fragt in seinem *Paradox über den Schauspieler*, wie wir von der Wahrheit in einer Darstellung sprechen können, wo diese doch von Natur aus Lüge sei.

## Emotion und Wahrheit

Wir können allerdings niemals die ganze Wahrheit sagen, wenn wir über das reden, was wir empfinden. Je mehr wir tatsächlich fühlen, um so weniger läßt es sich in Worte fassen. Die Frage »*Wie geht es dir?*« wird zunehmend banaler, je mehr uns die Beziehung bedeutet; diese Worte eignen sich halbwegs, um den Briefträger zu begrüßen, wenn er ein Paket bringt, bei einem Freund aber, der an Krebs erkrankt ist, sind sie auf beklagenswerte Weise unzulänglich.

Es wird immer eine Kluft geben zwischen dem, was wir fühlen, und unserer Fähigkeit, diese Gefühle in Worte zu fassen. Je mehr wir uns wünschen, die Kluft wäre schmaler, je mehr wir uns bemühen, »die Wahrheit« sagen, um so weiter tut sich diese absurde Kluft auf. Wir spielen ständig, und zwar nicht, weil wir vorsätzlich lügen, sondern weil wir keine andere Wahl haben. Gut leben bedeutet gut schauspielern. Jeder Augenblick unseres Lebens ist eine kleine schauspielerische Darbietung. Selbst unsere intimsten Augenblicke haben zumindest einen Zuschauer: uns selbst.

Während einer Lebenskrise bereitet uns diese Unfähigkeit sich auszudrücken große Qual. Die Jugend kann die reinste Hölle sein, wenn wir uns vollkommen unverstanden fühlen. Die »erste Liebe« erscheint nur in der wehmütigen Erinnerung als ungetrübtes Glück. Nicht allein das Gespenst der Zurückweisung erfüllt uns mit Schrecken, sondern auch die allmähliche Hoffnungslosigkeit, daß wir niemals in der Lage sein werden, das auszudrücken, was wir fühlen. Die Emotionen sind aufgewühlt, unendlich viel scheint auf dem Spiel zu stehen: »*Keiner versteht, was ich durchmache. Und was noch schlimmer ist, ich höre mich selbst nur dieselben abgedroschenen Phrasen daherplappern wie alle anderen.*«

Als Jugendliche entdecken wir, daß unsere Worte um so verlogener klingen, je mehr wir die Wahrheit sagen wollen.

Doch um erwachsen zu werden, müssen wir unser bescheidenes Darstellen fortsetzen, denn Spielen ist das einzige, was wir können. Spielend kommen wir der Wahrheit am nächsten.

Wir wissen nicht, wer wir sind. Aber wir wissen, daß wir spielen können. Wir wissen, daß unsere Darstellungen als Student, Lehrer, Freund, Sohn, Vater oder Liebhaber mal mehr, mal weniger gelungen sind. Wir sind die Personen, die wir spielen, und doch müssen wir sie gut spielen und ein immer feineres Gespür dafür entwickeln, ob unsere Darstellung »wahr« ist oder nicht. Aber wahr im Vergleich womit? Meinem wahren Ich? Mit anderen? Wahr im Ausdruck dessen, was ich fühle, möchte oder was ich sein sollte? Diese Fragezeichen gehen mit der Beobachtung einher, daß das oben Aufgeführte und alles hier Folgende nicht unbedingt wahr sein muß, sich aber als durchaus nützlich erweisen könnte.

### **Blockierung**

Anstatt zu behaupten, »X« sei ein talentierterer Schauspieler als »Y«, wäre es zutreffender zu sagen, daß »X« weniger blockiert ist als »Y«. So wie das Blut durch unseren Körper strömt, fließt auch unser Talent. Wenn das Talent ins Stocken gerät, müssen wir nur das Gerinnsel auflösen, das den Fluß blockiert.

Wann immer wir uns blockiert fühlen, sind die Symptome auffallend ähnlich, ganz egal in welchem Land, ganz egal unter welchen Umständen. Zwei Aspekte dieses Zustands sind besonders fatal: Erstens, je mehr ein Schauspieler versucht, durch Forcieren, Draufdrücken und Stemmen aus dieser Sackgasse zu entkommen, desto schlimmer wird es – es ist, als würde man sein Gesicht an einer Glasscheibe drücken, um durch sie hindurch auf die andere Seite zu gelangen. Zweitens, das damit verbundene Gefühl der Isolation. Das Problem kann natürlich nach außen projiziert werden, so daß

»es« zum Fehler des Textes, des Partners oder sogar unserer Schuhe wird. Aber die beiden Grundsymptome kehren wieder, nämlich Lähmung und Isolation – eine innere und eine äußere Blockierung. Und, im schlimmsten Fall, die überwältigende Erkenntnis, völlig allein zu sein, ein schleichendes Gefühl, gleichermaßen verantwortlich und machtlos zu sein, wertlos und wütend, zu klein, zu groß, zu vorsichtig, zu sehr ... *ich*.

Wenn das Spiel fließt, ist es lebendig und kann deshalb nicht analysiert werden. Aber Probleme im Spiel haben mit Strukturen und Kontrolle zu tun, und diese können eingekreist und ausgeschaltet werden.

### **Weitere Ursachen von Blockierung**

Während der Proben und Aufführungen können verschiedenste Probleme auftauchen, die dem Spiel schaden. Der Raum kann schlecht beleuchtet und schlecht belüftet, widerhallend oder kalt sein. Weitaus gravierender wäre ein schwieriges Klima in der Gruppe, ein schlechtes Verhältnis zum Regisseur oder zum Autor. Auch externe Probleme, auf die der Schauspieler wenig Einfluß haben mag, können die Arbeit blockieren. Doch mit den Problemen, die sich aus den Umständen ergeben, befassen wir uns hier nicht.

Wenn Dinge schief laufen, müssen wir unterscheiden zwischen dem, was wir ändern, und dem, was wir nicht ändern können. Außerdem läßt sich das Problem unter zwei Aspekten betrachten: Zum einen gibt es die äußeren Faktoren, auf die wir wenig oder gar keinen Einfluß haben, und zum anderen gibt es das, was von innen kommt und was wir immer besser kontrollieren lernen können. Dieses Buch konzentriert sich ausschließlich auf den zweiten Aspekt.

Alle ernsthaften Probleme des Schauspielens sind miteinander verkettet und so abhängig voneinander, daß sie einem

riesigen Diamanten ähneln, dem ein dämonischer Juwelier blendende Facetten eingeschliffen hat. Den Stein zu definieren, indem man seine Facetten einzeln beschreibt, wäre irreführend, weil jede einzelne Facette nur im Zusammenhang mit den anderen einen Sinn ergibt. Deshalb wird vieles von dem, was zu Beginn dieses Buches gesagt wird, erst am Ende des Buches einen Sinn ergeben.

### **Eine Karte**

Dieses Buch ist wie eine Karte. Wie alle Karten ist es eine Lüge, oder sagen wir besser: eine Lüge, die versucht, eine nützliche Geschichte zu erzählen. Ein U-Bahn-Plan hat keine Ähnlichkeit mit dem Straßennetz der Stadt und würde den Fußgänger irreführen. Er wird ihm aber dabei helfen, von einem Zug in den anderen umzusteigen. Und wie bei vielen Karten müssen wir uns erst ein wenig damit vertraut machen, um den Weg zu finden.

Bevor wir also fortfahren, wäre es sinnvoll, wenn wir uns mit einigen Grundbegriffen noch einmal beschäftigen.

### **Proben**

Grob gesehen kann die Arbeit des Schauspielers in zwei Bereiche aufgeteilt werden: Proben und Vorstellung. Etwas strittiger ist die Behauptung, der Geist eines Menschen ließe sich aufteilen in das Bewußte und das Unbewußte. Die Probe und das Unbewußte haben einiges gemeinsam. Beide werden normalerweise nicht gesehen, und doch sind beide wesentlich. Beide sind, auf ihre unterschiedliche Art, die vier Fünftel des Eisbergs, die im verborgenen bleiben. Die Darstellung und das Bewußte hingegen sind, wie die Spitze des Eisbergs, sichtbar. Die Spitze des Eisbergs ist leicht zu erkennen, aber um auf die anderen vier Fünftel darunter zu schließen, braucht es Weisheit.

Dieses Buch nimmt allerdings eine etwas andere Aufteilung vor: Es unterscheidet zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Arbeit des Schauspielers. Tatsächlich arbeiten Schauspieler normalerweise mit einer ähnlichen Aufteilung; wir haben es also hier nur mit einer neuen Karte zu tun, die eine historische Landschaft verständlicher machen soll. Beginnen wir mit einigen Besonderheiten:)

Alle Vorarbeiten des Schauspielers sind Teil der unsichtbaren Arbeit, während die Darstellung Teil der sichtbaren Arbeit ist.

Das Publikum darf niemals die unsichtbare Arbeit sehen. Die Proben umfassen die gesamte unsichtbare Arbeit und Passagen der sichtbaren Arbeit.

Die Aufführung besteht ausschließlich aus der sichtbaren Arbeit.

## **Die Sinne**

Der Spielfluß des Schauspielers ist von zwei bestimmten Funktionen des Körpers abhängig: den Sinnen und der Vorstellungsgabe.

Wir alle sind vollkommen abhängig von unseren Sinnen. Sie sind die ersten Antennen, mit denen wir die Außenwelt wahrnehmen. Wir sehen, fühlen, schmecken, riechen und hören, daß wir nicht allein sind. Bei der Folter wirkt Sinnesentzug von außen betrachtet zwar wenig theatralisch, ist aber eine überraschend wirkungsvolle Methode. Je mehr auf dem Spiel steht, desto schärfer werden unsere Sinne. Die Schnittstellen zwischen unserem Körper und der Außenwelt werden empfindlicher und gefühlsintensiver. Wir können uns einen Ort, an dem wir mit überraschenden Neuigkeiten konfrontiert wurden, genauestens in Erinnerung rufen – kein Wunder also, daß sich so viele Menschen nicht nur daran erinnern

können, wann, sondern auch wo sie gehört haben, daß Präsident Kennedy erschossen wurde.

Drei Bemerkungen mögen hierzu hilfreich sein: Erstens ist es gefährlich, unsere Sinne als selbstverständlich hinzunehmen. Hin und wieder über Blindheit oder den Verlust anderer Sinne nachzudenken, hat eine ähnlich lebensbejahende Wirkung wie die regelmäßige Beschäftigung mit dem Tod. Zweitens: Die Sinne des Schauspielers nehmen während einer Aufführung niemals soviel auf wie die dargestellte Figur dies im realen Leben täte. Mit anderen Worten, die Schauspielerin wird die Viper niemals so intensiv wahrnehmen wie Cleopatra selbst. Dieses unvermeidliche Scheitern würdevoll zu akzeptieren, ist für den Schauspieler letztendlich eine belebende Befreiung. Die Erkenntnis, daß wir niemals »ankommen« werden, ist ein exzellenter Ausgangspunkt; Vollendung ist nur eine Illusion.

Diese Einschränkung der Sinneswahrnehmungen muß der Schauspieler akzeptieren, um seiner Vorstellungsgabe freien Lauf lassen zu können. Der Schauspieler ist von den Sinnen vollkommen abhängig; sie bestimmen das Anfangsstadium unserer Kommunikation mit der Welt. Die Vorstellungsgabe bestimmt das zweite Stadium.

### **Vorstellungsgabe**

Vorstellungsgabe, Sinne und Körper sind voneinander abhängig. Die Vorstellungsgabe ist die Fähigkeit, mit deren Hilfe wir in unserer Vorstellung Bilder erschaffen können. Unsere Phantasien machen uns menschlich, und sie begleiten uns in jeder Millisekunde unseres Lebens. Nur unsere Vorstellungsgabe kann interpretieren, was unsere Sinne dem Körper mitteilen. Sie befähigt uns zur Wahrnehmung. Im Grunde existiert für uns nichts auf der Welt, solange wir es nicht wahrnehmen können. Unser Vorstellungsvermögen ist

unvollkommen und wunderbar zugleich und kann nur durch Aufmerksamkeit verfeinert werden.

Imagination wird oft als Ersatzrealität verspottet: »*Dieses Kind hat eine zu lebhaft Phantasie*« oder »*Das bildest du dir alles nur ein!*« Dabei kann uns nur die Phantasie mit der Realität verbinden. Ohne unsere Fähigkeit, in unserer Vorstellung Bilder zu erschaffen, hätten wir keine Möglichkeit, uns die Außenwelt zugänglich zu machen. Die Sinne überschütten das Gehirn mit Empfindungen, und die Vorstellungsgabe arbeitet unermüdlich daran, diese Sinneseindrücke einerseits in Form von Bildern zu ordnen und gleichzeitig die Bedeutung dieser Bilder zu erkennen. Wir erschaffen uns die Welt in unserem Kopf, aber was wir wahrnehmen, ist nie die wirkliche Welt; es ist immer eine imaginäre Nachbildung des Wirklichen.

Die Vorstellungsgabe ist kein zerbrechliches Porzellan, sondern vielmehr ein Muskel, der sich nur dann entwickelt, wenn er richtig genutzt wird. Im 18. Jahrhundert gab es die Ansicht, daß die Vorstellungskraft ein Abgrund sei, der den Unachtsamen verschlingt, und dieses Mißtrauen besteht weiterhin. Doch das Bemühen, die Vorstellungskraft aususchalten, wäre – selbst wenn möglich – so, als würde man sich weigern zu atmen, aus Angst, eine Lungenentzündung zu bekommen.

### **Die Dunkelheit**

Alles, was wir sehen, wird in unserem Kopf hergestellt. Wir entwickeln unsere Phantasie nicht, indem wir sie zu außerordentlichen und bewußten schöpferischen Meisterleistungen zwingen, sondern durch Beobachtung und Aufmerksamkeit. Wir entwickeln unsere Phantasie, indem wir sie nutzen und aufmerksam sind. Die Vorstellungsgabe verbessert sich, wenn wir die Dinge so sehen, wie sie sind. Aber Dinge zu sehen ist

manchmal nicht so einfach, vor allem nicht, wenn es dunkel ist. Wie aber können wir das Dunkel erhellen? Eigentlich gibt es so etwas wie die Dunkelheit nicht; es gibt lediglich die Abwesenheit von Licht. Aber was wirft dann diesen Schatten über alles, was ich sehe? Es gibt einen Anhaltspunkt – wenn ich diese Dunkelheit untersuche, werde ich eine vertraute Silhouette entdecken. Sie hat exakt die gleiche Gestalt wie ... ich. Wir schaffen Dunkelheit, indem wir dem Licht im Weg stehen. Mit anderen Worten, wir können unsere Phantasie nur mit Nahrung versorgen, wenn wir ihr nicht in die Quere kommen. Je weniger wir die Welt verdunkeln, desto klarer werden wir sie sehen.

»ICH WEISS NICHT,  
WAS ICH TUE«



## Die Beine der Spinne

Wenn Schauspieler sich blockiert fühlen, benutzen sie meist genau die gleichen Worte. Es ist ohne Bedeutung, ob die Worte französisch, finnisch oder russisch sind: Das Problem geht über die Sprache hinaus. Man kann diese Hilfeschreie acht verschiedenen Überschriften zuordnen, wobei die Reihenfolge, wie wir gleich sehen werden, keine Rolle spielt, weil sie sich so wenig unterscheiden wie die Beine ein und derselben Spinne:

*»Ich weiß nicht, was ich tue.«*

*»Ich weiß nicht, was ich will.«*

*»Ich weiß nicht, wer ich bin.«*

*»Ich weiß nicht, wo ich bin.«*

*»Ich weiß nicht, wie ich mich bewegen soll.«*

*»Ich weiß nicht, was ich fühlen soll.«*

*»Ich weiß nicht, was ich sage.«*

*»Ich weiß nicht, was ich spiele.«*

Die Spinnenbeine nun der Reihe nach einzeln zu besprechen, als könnte ein Bein unabhängig von den restlichen sieben laufen, wäre sonderbar.

Die Vorstellungsgabe des Schauspielers, der Text, die Bewegung, das Atmen, die Technik und das Gefühl sind im Grunde genommen untrennbar. Natürlich wäre es praktisch, wenn es eine logische schrittweise Entwicklung gäbe, aber es gibt sie nicht. Diese acht scheinbar unterschiedlichen Probleme sind durchweg miteinander verknüpft. Wir dürfen also

nicht so tun, als ob wir uns erst die eine Schwierigkeit vornehmen, sie bewältigen und danach die nächste aus dem Weg räumen könnten. Der Schaden breitet sich von einem Bereich auf den anderen aus und kann nicht isoliert werden.

Dennoch ist die Hauptursache der Probleme eines Schauspielers weitaus simpler als deren vielfache Auswirkungen, so wie eine Bombe simpler ist als die Zerstörung, die sie anrichtet. Aber obwohl diese spezielle »Bombe« simpel ist, läßt sie sich doch schwer beschreiben oder gesondert betrachten.

Bevor wir diese Bombe identifizieren und entschärfen können, brauchen wir einige Werkzeuge. Diese Werkzeuge haben für den Schauspieler die Form von Entscheidungen und Regeln. Die Regeln sollten a) wenige und b) nützliche Regeln sein. Daher wird dieses Buch a) nicht viele Regeln aufstellen, und b) werden wir nur wissen, ob sie nützlich sind, wenn sie sich für uns in der Praxis bewähren. Normalerweise prüfen wir Regeln, indem wir uns fragen, ob wir ihnen trauen oder nicht und ob wir ihnen zustimmen. Aber diese Regeln erheben nicht den Anspruch, ein Land zu regieren oder Leben zu retten; sie helfen uns nur bei unserem Spiel. Ob wir den Regeln zustimmen oder nicht, tut deshalb nichts zur Sache. Sie sind keine moralischen Imperative; sie funktionieren nur, wenn sie funktionieren.

### **»Ich weiß nicht, was ich tue«**

Das ist das Mantra des blockierten Schauspielers, und es kann einen Abgrund auf tun, in den alles hineinstürzt.

Statt direkt den Inhalt dieses »Spinnenbeins« zu prüfen, sollten wir um die Ecke denken und die Form untersuchen. Wichtig ist hier die Struktur der Aussage. Das Wort »Ich« taucht wiederholt auf. Dieser Aufschrei impliziert folgendes: *»Ich kann/sollte/muß wissen, was ich tue; es ist mein Recht und meine Pflicht zu wissen, was ich tue, aber es wird mir irgendwie*

*verwehrt.*« Doch diese plausibel klingende Klage läßt etwas Wesentliches vollkommen außer acht. Was ist dieses »Etwas«, das wegetruschiert wurde?

Dieses »Etwas« wurde geächtet, verleugnet und schließlich ausgelöscht. *»Ich weiß nicht, was ich tue«* enthält zweimal das Wort *ich*. Die Beachtung, die diesem »Etwas« zugestanden hätte, sein persönlicher Anteil, ist an den Banker, »Ich«, zurückgegangen. Dieses Buch handelt von der zentralen Bedeutung dieses vergessenen Etwas, denn dieses Übersehen ist die Hauptquelle für das Unglück des Schauspielers.

Es ist wichtig zu begreifen, daß den Forderungen von »ich« und »weiß« nur dann entsprochen werden kann, wenn wir uns mit dem Namenlosen befassen. Beginnen wir also mit dem »Etwas«, das so vernachlässigt wurde, daß es nicht einmal einen Namen hat.

Dieses Namenlose taufe ich auf den Namen DAS ZIEL.

Anders als bei der beliebigen Anordnung der Spinnenbeine ist hier die Einhaltung der richtigen Reihenfolge wesentlich. Noch vor »ich« und »weiß« müssen wir uns mit dem Ziel befassen. Das »Ich« hungert derart nach Aufmerksamkeit, daß es darauf besteht, seine Probleme als erstes gelöst zu bekommen. Es drängelt sich auf den vordersten Platz, dicht gefolgt von »weiß« – und das Ziel wird in diesem Ansturm überannt. Die Verletzlichkeit von »ich« und »weiß« macht sie ziemlich rücksichtslos. Wir müssen allerdings vor ihrem Geschrei eine Zeitlang die Ohren verschließen, da wir sonst nie in der Lage sein werden, ihnen zu helfen. Auch wenn sie uns Schuldgefühle einimpfen, wir dürfen uns nicht umdrehen. Lots Frau blickte zurück und erstarrte zur Salzsäule.

DAS ZIEL



## Irina

Sehen wir uns einmal Irina an, die gerade die Julia spielt. Sie probt mit ihrem Partner die Balkon-Szene und hat das Gefühl, nicht zu wissen, was sie tut. Es scheint ungerecht, daß sie sich so festgefahren fühlt, weil sie ihre Rolle gut recherchiert hat. Sie ist intelligent, fleißig und talentiert. Weshalb steht sie da wie ein begossener Pudel? Je mehr Irina versucht, ernsthaft zu spielen, je mehr sie sich bemüht, tiefe Gefühle auszudrücken und das, was sie sagt, wirklich zu meinen, um so mehr verkrampft sie sich. Was kann Irina tun, um aus diesem Schlamassel herauszukommen? Da sie in ihrer Arbeit nicht vorankommt, muß Irina wohl einen anderen Weg einschlagen, um die Ecke denken und folgendes berücksichtigen.

Fragt man Irina, was sie gestern gemacht hat, wird sie vielleicht antworten: *»Ich bin aufgestanden, habe meine Zähne geputzt und mir einen Kaffee gemacht ...«* usw. Zu Beginn ihrer Antwort wird sie ihr Gegenüber wahrscheinlich direkt anschauen. Allerdings werden ihre Augen abschweifen, sobald sie versucht, sich die Ereignisse des Vortages vorzustellen. Ihre Augen werden sich aber immer auf etwas konzentrieren. Irina sieht entweder ihr Gegenüber an oder etwas anderes, den Kaffee, den sie getrunken hat. Sie betrachtet entweder etwas Reales oder etwas Imaginäres. Aber irgend etwas sieht sie immer an. Das Bewußtsein ist permanent mit dem »Etwas« in Kontakt. Während sie nach einer Erinnerung gräbt – *»Ich ging zur Arbeit, ich schrieb einen Brief«* –, richten sich ihre Augen immer wieder auf Punkte, die außerhalb

dieser Erinnerungen liegen. Obwohl der gesunde Menschenverstand uns sagt, daß all ihre Erinnerungen sich innerhalb ihres Gehirns befinden müssen, muß sie doch nach außen blicken, um sich zu erinnern. Ihr Blick richtet sich nicht nach innen, um das Kleinhirn abzusuchen. Aber es ist auch kein flüchtig und zerstreut nach außen gerichteter Blick. Er richtet sich auf einen bestimmten Punkt und dann einen weiteren, auf dem sich die Ereignisse des Vortages abrufen und erneut betrachten lassen.

*»Ich las die Zeitung.«*

*»Ich trank eine Tasse Kaffee.«*

Jedes Ereignis findet sein bestimmtes Ziel. Vielleicht gibt sie schließlich auf und sagt:

*»Ich kann mich nicht mehr erinnern.«*

Aber ihre Augen werden an verschiedenen Orten weiter nach der schwachen Erinnerung forschen. Was wie ein planloses Umherschweifen aussieht, ist in Wirklichkeit ein Suchen, Verwerfen und Neu-Auswählen einer Vielzahl unterschiedlicher Punkte. Und hieraus ergibt sich die erste von sechs Regeln des Ziels:

### **1: Es gibt immer ein Ziel**

Wir können nie wissen, was wir tun, bevor wir wissen, auf wen oder was unser Tun gerichtet ist. Für den Schauspieler muß alles Handeln auf etwas gerichtet sein. Der Schauspieler kann ohne Ziel nicht handeln.

Das Ziel kann real oder fiktiv, konkret oder abstrakt sein, aber Regel Nummer eins besagt, daß es immer und ausnahmslos ein Ziel geben muß.

- »Ich warne Romeo.«
- »Ich täusche Lady Capulet.«
- »Ich ärgere die Amme.«
- »Ich öffne das Fenster.«
- »Ich trete auf den Balkon.«
- »Ich suche den Mond.«
- »Ich denke an meine Familie.«

Man kann auch selbst das Ziel sein, wie bei:

- »Ich beruhige mich.«

Der Schauspieler kann nichts ohne dieses Ziel tun. So kann er zum Beispiel nicht »Ich sterbe« spielen, weil es kein Ziel gibt. Spielen kann er hingegen:

- »Ich begrüße den Tod.«
- »Ich bekämpfe den Tod.«
- »Ich verspote den Tod.«
- »Ich kämpfe um mein Leben.«

## Sein

Vieles kann man nicht spielen. Der Schauspieler kann kein Verb ohne ein Objekt spielen. Ein anschauliches Beispiel ist das Verb »sein«. Ein Schauspieler kann nicht einfach nur »sein«. Irina kann nicht »glücklich sein«, »traurig sein« oder »wütend sein« spielen.

Ein Schauspieler kann nur Verben spielen, aber noch entscheidender ist: Diese Verben müssen mit einem Ziel verbunden sein. Dieses Ziel ist eine Art Objekt, direkt oder indirekt, eine konkrete Sache, die man sehen oder spüren kann und die in gewissem Maß notwendig ist. Was genau das Ziel ist, ändert sich von einem Augenblick zum nächsten. Es gibt