

Theater  
 Ins Licht treten  
 Die Treffbaren, die Erfreubaren  
 Die Änderbaren.

Bertolt Brecht

An der miserablen Qualität unserer Theater  
 ist nicht das Publikum schuld.

Anton Tschechow

Meine Theaterstücke sind nur Spiel.  
 Erst andere haben daraus Ernst gemacht.

Samuel Beckett

Germain Wagner

# Ein Paradox zur Profession

## Rampenbemerkungen und Stich(el)worte zum Schauspielerberuf

„Beruf: Schauspieler! – Aber mal ehrlich, was ist denn das Besondere daran? Wir sind doch alle irgendwie Schauspieler!“ Haben diese Leute nicht Recht? Wer kennt sie nicht, die Situation, in der wir uns anders verhalten als uns zumute ist, in der wir schön reden was uns hässlich ist, wo wir etwas vorgeben was nicht ist? Tatsächlich spricht man vom verlogenen Politiker als einem guten Schauspieler, vom verkaufstüchtigen Geschäftsmann als einem Schmierkomödianten und wie viele ausgebuffte Plädoyers vor Gericht werden als schauspielerische Glanzleistung bezeichnet! „Mach kein Theater!“, sagt man dem, der sich zu sehr aufregt, einer Situation unangemessen leidenschaftlich, laut oder exzentrisch begegnet – „Führ dich nicht auf!“, dem renitenten Jugendlichen in der Schule oder am Familientisch. In der Tat, jeder hat wohl irgendwann seine private Bühnenreife bestanden. Ist Schauspielerei also die Kunst der verlogenen und hinterlistigen Verstellung? – „Ich glaub dir kein Wort – du spielst nicht ehrlich.“ Das ist das vernichtendste Urteil des Regisseurs über den Schauspieler.

Tatsächlich ist das Paradox des Schauspielers, oder ein Paradox bei der Ausübung seiner Profession, die Suche nach

der Wahrhaftigkeit: Wahrhaftigkeit in der Verstellung. Wahrhaftigkeit als Streben nach einer Unmittelbarkeit der Figur und deren eigenen Vorstellungen im Zusammenspiel mit den anderen Figuren. Ausgehend von der eigenen Identität, schlüpft der Schauspieler in eine

---

**Man wird erst zum Schauspieler, wenn man mit seiner Emotionalität rational umgehen kann und sie bewusst einsetzt. Emotionalität ist der Rohstoff, der eine gewisse Energie liefert, die jedoch bewusst gesteuert werden muss.**

---

fremde Identität und verschafft seiner Figur eine Wirklichkeit und eine Aktualität auf der Bühne. Auf der Bühne gibt es keine andere Realität als die, die auf der Bühne entsteht. Jede Figur auf der Bühne vertritt vehement ihre eigenen Interessen und tritt somit automatisch in Konflikt mit den anderen Figuren. Dieser Konflikt ist nicht mehr gespielt: er ist real. Man entwickelt eine eigene Emotionalität für die Figur auf der Basis seines persönlichen emotionalen Gedächtnisses. Mit seiner Fantasie und

seiner „kriminellen“ Energie gestaltet der Schauspieler seine Figur vielfältig differenziert und wird wahrhaftig.

Diderot meint zum Paradox des Schauspielers: « *Je prétends que c'est la sensibilité qui fait les comédiens médiocres ; l'extrême sensibilité les comédiens bornés ; le sens froid et la tête les comédiens sublimes. C'est un beau paradoxe.* » Seine sicherlich überzogen als Paradox formulierte Behauptung provoziert seit mehr als zweihundert Jahren einige Theaterenthusiasten und Chargenspieler und ist tatsächlich auch heute noch pertinent. Zwar muss ich Herrn Diderot in seiner Absolutheit widersprechen. Was er hier im Ergebnis als Paradox bezeichnet, ist im Grunde keins: es ist allenfalls ein Prozess mit verschiedenen Stufen schauspielerischer Entwicklung. Sensibilität beanspruchen die meisten Menschen für sich. Manche Sensible springen dann, getrieben von einer gewissen Extrovertiertheit auf die Bühne, dabei besteht ihr einziges Kapital eben nur aus jener Sensibilität. Gefällt es dem Sensiblen nun da oben und lässt er seiner Gefühligkeit freien Lauf, ist er nach Diderot „borniert“, also in seiner Ausdrucksmöglichkeit beschränkt. Bringt dieser Enthusiast seine Darbietung mit einigem Talent und Überzeugung über die Rampe und



Germain Wagner in: *Le Misanthrope* (© Martine de Lagardère (Mdl) / Théâtre national du Luxembourg)

kommt beim Publikum – in der Regel die Verwandten und besten Freunde – gut an, ist dies durchaus eine verständliche und berechtigte Motivation, weiterhin auf der Bühne zu verweilen. Wer sich ausschließlich impulsiv in seine eigene Gefühllichkeit stürzt, läuft Gefahr, seine Aufnahmefähigkeit für die Situation auf der Bühne zu verlieren. Man wird erst zum Schauspieler, wenn man mit seiner Emotionalität rational umgehen kann und sie bewusst einsetzt. Emotionalität ist der Rohstoff, der eine gewisse Energie liefert, die jedoch bewusst gesteuert werden muss. Nun verlangt aber die Darstellung auf der Bühne eine Form und die kann nur aus einem Bewusstsein erfolgen.

Eines meiner wichtigsten Werkzeuge als Schauspieler ist das so genannte emotionale Gedächtnis. Man verfügt quasi über einen Fundus verschiedenster Emotionen, die sich relativ schnell abrufen lassen. Gespeist wird dieser Fundus aus sehr persönlichen Erlebnissen, Beobachtungen und Fantasien. Dies wird die Persönlichkeit des Schauspielers. Es entsteht demnach nicht irgendeine Figur, sondern eine Figur die sehr stark mit der Persönlichkeit des Schauspielers zusammenhängt. Louis Jouvet bringt es auf den Punkt: « *Autant vaut l'homme, autant vaut le comédien.* » Emotionen bewusst herzustellen und einzusetzen, entspricht dem « *sens froid et la tête* » von Diderot. Dazu muss der Schauspieler sich seine Verletzlichkeit bewahren, ohne die Genauigkeit im Spiel zu verlieren. In anderen Worten: offen bleiben, ohne die Kontrolle über die Figur zu

verlieren. Der Schauspieler ist „bei sich“, nicht außer sich. Soviel zum Handwerk. Zur Kunst, zur gewählten Form, wird das Ganze aber erst wenn ich meine Emotionen lenken kann und ihnen gleichzeitig freien Lauf lasse: sie leben. Es sind kontrollierte Momente der wahren Empfindung. Das Wechselspiel von höchster Kontrolle und Kontrollverlust – dies zu beherrschen, gehört zu den spannendsten Momenten der Schauspielerei und beruht vor allem auf Erfahrung, einem Lernprozess, dem Erwachsenwerden des Schauspielers.

nen und es ist nicht immer alles rational erklärbar. Bei der Suche nach der Figur lohnt es sich unbedingt, Umwege zu machen, dabei entdeckt man meist Facetten, die man auf dem geraden Weg nicht gefunden hätte. Man versucht die platte, die einfache, die klischeehafte Darstellung zu vermeiden und über Ausprobieren und Erspüren, zur bestmöglichen Form des Inhalts zu gelangen. Worauf es aber letztlich ankommt, ist, dass der Schauspieler die Grundhaltung seiner Figur und ihre Haltungen und Reaktionen in der konkreten

---

„Seid so gut und haltet die Rede, wie ich sie Euch vorsagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn Ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unsrer Schauspieler, so möchte ich meine Verse ebensogern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zuviel mit den Händen durch die Luft, so – sondern behandelt alles gelinde! Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind, eurer Leidenschaft müßt Ihr Euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit gibt.“

William Shakespeare: *Hamlet*, III, 2

---

Theater ist vor allem ein Handwerk und lässt sich also zu einem guten Teil erlernen. Die erste Begegnung mit einer neuen Rolle ist ein spannender Augenblick. Es geht meiner Meinung nach darum, möglichst viele Fragen zu stellen und möglichst wenige zu beantworten. Über Improvisationen anhand des Textes steigt man in seine Figur ein und lernt sie so von innen heraus kennen, gedanklich und physisch. Auf die vielen Fragen findet man dann im Probenverlauf, manchmal erst sehr spät, mögliche Antworten, die in der gegebenen Konstellation stimmig sind. Viele Elemente entwickeln sich dabei über Assoziatio-

Situation erkennbar macht. Dabei soll das Erarbeitete nie zur Einengung, zur Sterilität führen. Veränderungen können und sollen, ja müssen sogar zur kreativen Arbeit des Schauspielers beitragen, auch wenn man die erarbeiteten Haltungen beibehält. Man darf sich nie auf die gestrige Probe oder Vorstellung verlassen. Der Weg, den man jeden Tag geht, ist einem allzu bekannt, man weiß ihn auswendig, die Gedanken schweifen ab. Die einmal festgelegte Route bei jeder Vorstellung schablonenhaft nachzuzeichnen, ist tödlich. Man muss sich überraschen lassen wollen, man stellt sich zur Verfügung, zur Verführung.

---

„Ist's nicht erstaunlich, daß der Spieler hier Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum Der Leidenschaft, vermochte seine Seele Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen, Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte, Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen, Gebrochne Stimm und seine ganze Haltung Nach seinem Sinn. Und alles das um nichts! Um Hekuba! Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr, Daß er um sie soll weinen?“

William Shakespeare: *Hamlet*, II, 2

---

Bei all diesen raffinierten theoretischen Ausführungen, sollten wir Theaterleute nicht den eigentlichen Hauptakteur vergessen: das Publikum. Natürlich muss all unser Bestreben dahin gehen, den Zuschauer am Einschlafen zu hindern, ohne ihm allerdings die Verdauung zu erschweren. Auch sollten wir unbedingt den Eindruck vermeiden, der Zuschauer schaue uns beim Arbeiten zu, schließlich verbringt er freiwillig seinen freien Abend im Theater – vom Theaterkritiker mal abgesehen. Man muss unbedingt dafür sorgen, dass der Zuschauer sich in einem angenehmen Ambiente bewegen kann, der Saal sollte nicht zu warm oder zu kalt sein, für den kleinen Hunger und den großen Durst sollte gesorgt sein, alles sollte so gestaltet sein, dass der Zuschauer mit seinen geschärften Sinnen, freie Sicht auf das Spiel der Akteure haben kann. Natürlich gibt es bei den Zuschauern, wie auch bei den Schauspielern, Begabte und weniger Begabte. Das wirksamste Mittel gegen die latente Schläfrigkeit des Publikums oder die mögliche Trägheit mancher Schauspieler ist die Überraschung, das Unvorhergesehene. Es geht ja auch um Unterhaltung.

„Artikel 3: Seit jeher ist es das Geschäft des Theaters wie aller andern Künste auch, die Leute zu unterhalten. Dieses Geschäft verleiht ihm immer seine besondere Würde; es benötigt keinen andern Ausweis als den Spaß, diesen freilich unbedingt. (...) Das Theater muß nämlich etwas durchaus Überflüssiges bleiben dürfen, was freilich dann bedeutet, daß man für den Überfluß ja lebt. Weniger als alles andere brauchen Vergnügungen eine Verteidigung.“

Artikel 6: Dagegen gibt es schwache (einfache) und starke (zusammengesetzte) Vergnügungen, bereitbar durch das Theater. Die letzteren, mit denen wir es in der großen Dramatik zu tun haben, erreichen ihre Steigerungen, etwa wie der Beischlaf sie in der Liebe erreicht; sie sind verzweigter, reicher an Vermittlungen, widersprüchlicher und folgenreicher.“

Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*

In meinen Augen ist der größte Trumpf des Theaters seine Lebendigkeit: lebendige Menschen spielen und durchleben eine Geschichte, die auch mit der Gegenwart zu tun hat. Wenn wir die

„Aus, kleines Licht!  
Leben ist nur ein wandelnd Schattenbild,  
Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht  
Sein Stündchen auf der Bühne und dann nicht mehr  
Vernommen wird; ein Märchen ists, erzählt  
Von einem Blödling, voller Klang und Wut,  
Das nichts bedeutet.“

William Shakespeare: *Macbeth*, V, 5

Begriffe der Wahrhaftigkeit, der wahren Empfindung und des Fundus des emotionalen Gedächtnisses beim Wort nehmen, ist der Schauspieler immer im subjektiven Heute. Sowohl beim Spielen der zeitgenössischen Stücke als auch bei den Klassikern. Beim Klassiker wird immer wieder Autorentreue eingefordert, schließlich sieht auch Rembrandts Selbstportrait noch heute so aus, wie er es damals gemalt hat. Nun ist Theater aber keine museale Kunst, und die Texte und Inhalte müssen jederzeit auf Heutigkeit geprüft werden. Natürlich nimmt ein heutiger Schauspieler für die Darstellung eines shakespearschen Königs nicht Juan Carlos I. oder Albert II. zum Vorbild, sondern sucht nach der Darstellung der Macht von heute, beispielsweise dem Gehabe oder dem Gestus eines Spitzenpolitikers oder Konzernchefs (ohne dabei unbedingt auf die Krone verzichten zu müssen). Zum Lebendigen gehört naturgemäß das Vergängliche. Ist die Vorstellung vorbei, so ist sie gewesen und es bleibt nur die Erinnerung. Alle Versuche, das Theater künstlich zu konservieren – zum Beispiel durch Nachstellen von Modellszenierungen oder Filmaufnahmen – schaden der Unmittelbarkeit des Mediums. Videoaufzeichnungen kön-

nen Theater nur zweidimensional wiedergeben – die eigentliche Dimension, die Tiefe, bleibt auf der Strecke. Um sein Spiel lebendig zu halten, muss der Schauspieler sich seine Verletzlichkeit bewahren. Das Feste, das Abgeklärte, die eindeutige oder abgeschlossene Antwort macht den Schauspieler unnahbar und undurchlässig, zerstört dabei die Spannung und das Interesse – das Fragile, das Änderbare, die offene Frage fördert sie. Paradoxerweise ist es die Suche, das Zweifelnde, das Fragile, das den Schauspieler öffnet und den Reichtum seiner Kreativität ausmacht – die Gewalt, das Erzwungene oder Doktrinäre wird zur Schwäche. Nicht nur im Theater.

Germain Wagner (Jahrgang 1956) absolvierte seine Schauspielausbildung an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Nach einem ersten Engagement am Stadttheater Ulm ging er nach Zürich ans Theater am Neumarkt, dann an die Städtischen Bühnen Freiburg, ans Staatstheater Hannover, nach Oberhausen, ans Schauspielhaus Zürich und schließlich ans Bayerische Staatsschauspiel München. Er spielte am Kapuzinertheater, am Théâtre national de Nice und am Théâtre national du Luxembourg sowie am Kasemattentheater. Dabei arbeitete er mit so unterschiedlichen Regisseuren wie Andrea Breth, Gerd Heinz, Andreas Kriegenburg, Thirza Bruncken, Matthias Hartmann, Frank Hoffmann, Amelie Niermeyer u.v.a. Neben dem Theater hat er auch in diversen Fernsehproduktionen und Kinofilmen mitgewirkt, 2005 war er in Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag* zu sehen.

Le Misanthrope © Martine de Lagardère (Mdl) / Théâtre national du Luxembourg

