

THOMAS OBERENDER **Nie nackter.**

„Ruhe!“, brüllt der Regisseur, als ihm ein Schauspieler, der seiner Kollegin zu Hilfe kommen möchte, ins Wort fällt. „Jetzt rede ich. Nie wieder.“, sagt der Regisseur zu der Schauspielerin, die wiederholt zu erklären versucht, warum sie sich nicht nackt ausziehen will. „Nie wieder, darum hatte ich dich gebeten. Nie wieder.“, faucht er, dann ist es still. Die Schauspielerin, niedergebrüllt und gedemütigt, schaut zu Boden, und über ihre Wangen rinnen die ersten Tränen. Der Regisseur lässt die Szene wiederholen, während sie am Bühnenrand apathisch stehen bleibt. Und plötzlich, statt vom Geschehen anhaltend konsterniert zu sein, spielen die übrigen Darsteller mit mehr Elan, ganz so als hätte der Zwischenfall sie an ihre eigene Pflicht erinnert und die nun am Boden Kauernde versucht ihr Schluchzen niederzuringen. Sie ist offensichtlich nicht mehr am Geschehen beteiligt. Doch bald darauf kommt der Augenblick, da ihre Kollegen sie anspielen. Sie wiederholen ihr Stichwort, registrieren, dass sie nicht antwortet und setzen ihr Spiel dennoch fort, als gäbe sie Antwort. Sie überspielen ihren Ausfall, und erscheinen plötzlich als Gewalthörige, die in ihrem Beruf weit mehr über Schmerzen geführt werden als über Freude.

1 | Der Schauspieler als Teufel, der manchmal auch ein armer Teufel ist – bei der aktuellen „Jedermann“-Produktion der Salzburger Festspiele jedenfalls war Peter Jordan in dieser Rolle zu sehen.

Die negative Pädagogik des Theaters lautet: Weh tun ist erlaubt. Die da mit der Liebe spielen, im doppelten Sinne, sind weder grundsätzlich gut im Charakter noch in ihrem Handwerk. Sie sind wie alle um ihren Platz bemüht, täglich im Kampf um bessere Rollen, mehr Applaus, höhere Gagen. Und scheinbar wird der, der sich selbst das Gesetz gibt und anderen Schmerz zufügt, auch mit seinem leisesten Wort mehr gehört als jener, der laut und vernehmlich lobt. Sobald der strafende Probenvater eines der Kinder opfert, wird er von den anderen umso ängstlicher umspielt. Die Verschonten spielen dann lebendig auf, gerade weil unter ihnen eine geschlagen am Boden liegt. Jeder denkt sich schweigend sei-



Im Machtgehege

Zur Lebensisolation des Schauspielers

nen Teil, streicht der Kollegin später mitfühlend über den Rücken, aber hier, auf der Probe, geht das Spiel über das Opfer hinweg, denn es zog den Zorn auf sich, und von ihnen ab.

Angebot und Nachfrage

Von Probe zu Probe hält der Regisseur Sitzungen ab, mit Sprechzeiten vormittags und abends, in denen er die verschiedensten Pathologien des Lebens bei seinen Schauspielern betrachtet, bewertet und korrigiert. Er sagt den Darstellern, den temporären Wirten der diversen Manien, Leiden und Ver-

klärungen, wie sie in ihrem Verhalten auf ihn wirken, mutmaßt, was in ihnen vorgeht, urteilt öffentlich über ihre vermeintlichen Gefühle, Gedanken und ihr Aussehen, und es ist nie nur die Figur, über die er spricht, sondern immer in erster Linie das Medium, durch das hindurch sie erscheint – der Darsteller selbst. Der Regisseur operiert an ihren offenen Herzen und darf, so die beispiellose Verabredung der Probenzeit, ihnen über eine Figur alles sagen, was er ihnen als Mensch nie mitteilen dürfte. Er weiß oder gibt vor zu wissen, wo sie sich über sich selbst täuschen und unausgesprochen ein Problem offenbaren, das ihn interessiert oder eben nicht. Und stärker

noch als ein Therapeut wirkt er als ein Käufer, als ein Seelenkäufer, der die Ware des ausgehändigten Lebens wiegt und prüft und bei Nichtgefallen retourniert.

„Angebote“ nennen die Schauspieler ihre Versuche, etwas vom Leben darzustellen, und der Regisseur fordert ein ums andere Mal neue Angebote, andere Varianten des bereits Unterbreiteten, oder aber er macht ihnen selbst Angebote und schlägt andere Wege und Mittel vor, als sie die Schauspieler im Sinn hatten. Diese Angebote sind die eigentliche Währung des Probenprozesses. Wo sie versiegen, stirbt die Produktion. Und wie auf dem freien Markt entscheidet auch auf den Proben die Qualität der Angebote über den Preis oder die Lobpreisung. Wobei die harmlose Vokabel des Angebots dem Zwang zur Produktivität im Probenalltag ein wenig die Schärfe nimmt, denn an die Stelle des einen Angebots könnte scheinbar leicht auch ein anderes treten, so dass dem jeweils Unterbreiteten nicht so viel Gewicht beigemessen zu werden scheint – alles ist im Fluss, nur ein möglicher Spielstein und gilt als revidierbar und in anderer Hinsicht als steigerungsfähig. Und dennoch ist jedes Angebot auch eine Preisgabe, entblößt es den Anbietenden und setzt ihn der Reaktion anderer aus.

Wer wen

Wie viele Angebote, wie viel Inhumanes, im Darsteller kalt Erschautes, gehen der Entdeckung des Humanen in der Figur voraus? Alte und lebenserfahrene Schauspieler lassen sich ungern und nur selten noch von einem Regisseur in ihre Seele greifen. Sie sind es leid, Angebote zu unterbreiten. Und zugleich wissen sie, dass ihnen damit eine wesentliche Ebene ihrer Kunst verloren geht. Bisweilen passiert dann ein umgekehrter Vorgang: Sie quälen ihre Regisseure und Kollegen, um sich im Verborgenen zu halten, das sie erhält. Und verschenken sich dann überraschend, oder versteinern.

Aller scheinbaren Liberalität zum Trotz ist das Theater eine Welt der klaren Ränge und unklaren Rivalitäten, und als solche zwingend erfolgs- und gesellschaftsorientiert. Es ist bisweilen schwer erträglich, den Respekt vor dem Humanen, der als eine Ahnung vom vollen und unbeschädigten Leben im Kunstwerk sichtbar wird, am Theater so eng mit der sozialen Stellung und einer damit verbundenen Kette der Demütigungen einhergehen zu sehen. Denn die soziale Welt des Theaters gehorcht den gleichen Regeln wie die Gesellschaft, die es beschreibt. Sie erfordert einen langen Atem und bedarf souveräner Akteure, die sich zugleich ihre Fähigkeit zum Spiel, zur Öffnung aller Festlegungen und Verunsicherung erhalten müssen. Der eigenen Überzeugung nach ist am Theater jeder ein Titan unter Zwergen – so erzieht diese Institution Persönlichkeiten mit monströser Verdrängung. Die entscheidende Frage im Spiel zweier Darsteller, die Frage: „Wer führt wen?“, prägt dabei die Struktur und den Betriebsgeist des Theaters insgesamt und verweist unmittelbar auf seine multilateralen, sich ständig evaluierenden Machtverhältnisse: Schauspieler, die abhängig von Regisseuren, Regisseure, die abhängig von Intendanten sind, die wiederum von Schauspielern, Regisseuren, Politikern und Verwaltungsbeamten abhängen und diese allesamt vom Publikum und der Presse. So offenbart sich im Blick auf die Institution ein aufschlussreiches, wenn auch wundersam verkehrtes Verhältnis zu jenem Stoff, der sie im Innersten bewegt: Denn die aufgeführten Schauspiele sind Spiele mit und um die Macht zwischen Schauspielern. Jedoch tötet die Gewalt auf der Bühne nicht, und auch wenn jedes Stück sich konstitutiv und en detail mit dem Spiel der Macht beschäftigt, bleiben diese Spiele auf der Bühne ästhetisch gebannt und entbehren aller lebenswirklichen Konsequenzen. Zudem zeigen Aufführungen in einem geradezu entropischen Prozess, wie Ordnungen verbraucht werden, um ihr Wesen zu offenbaren. Keine Bühne ist am Ende der

Vorstellung aufgeräumter als zu Beginn. Für die Institution selbst gilt aber das Gegenteil – sie festigt Ordnungen, die ihr Wesen mehr oder weniger verbergen, mit allen Konsequenzen. Und so ist das Gehäuse dieser Aufführungen zugleich jener Ort, an dem sich mit sonderbarer Klarheit erleben lässt, wovon die hier produzierten Theaterstücke eigentlich handeln – *wer wen*.



Thomas Oberender, Autor dieses Beitrags, ist seit 2006 Schauspieldirektor der Salzburger Festspiele. Die hier abgedruckten Textauszüge sind seinem Buch „Leben auf Probe. Wie die Bühne zur Welt wird“ entnommen, das 2009 im Hanser Verlag erschienen ist. Oberender über sein Buch:

Dem Buch „Leben auf Probe“ liegt der Glaube zu Grunde, dass der Mensch sich mit der Erfindung des Theaters ein einzigartiges Medium erschaffen hat, sein Leben auf Probe zu leben – das Unrevidierbare seiner Abläufe kann er hier begreifen, gestalten und klarer empfinden als irgend sonst. In der durch die Proben geläuterten Gegenwart versetzt sich der spielende Mensch während der Aufführungen in die abenteuerliche Situation einer beispiellosen Freiheit. Voraussetzung dafür ist die eigentümliche Konstruktion von Raum und Zeit innerhalb des Theaters. Hier ist Gegenwart immer ein Hybrid. Und so entwickelt das Buch eine Art Phänomenologie dieses Ortes. In ihrem Zentrum steht die Arbeit des Schauspielers, von der Besetzung der Rollen über die Leseprobe bis zur fertigen Aufführung. Und genauso wird das Dispositiv des Theaters selbst betrachtet – in seiner institutionellen Verfasstheit, den damit verbundenen Erfahrungen von Handwerk, künstlerischen Charaktertypen und ästhetischen Strategien oder seelischen Demütigungen. „Leben auf Probe“ ist am Ende allerdings vor allem ein Buch darüber, was sich über das Leben auf den Proben lernen lässt.