



die *Drei*

Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben

Lieber Leser,

wir haben diesen Artikel für Sie kostenlos zum Download verfügbar gemacht. Das aber heißt nicht, dass er uns nichts gekostet hat. Die Kosten, die bei der Erstellung dieses Artikel anfallen, sind bereits bezahlt. Wir wissen aber noch nicht, wie wir in Zukunft diese Kosten bezahlen können. Wenn Sie häufiger bei uns zu Gast sind, wären wir Ihnen dankbar, wenn Sie bei der Finanzierung unserer Arbeit mithelfen.

Dankbar sind wir für jede kleine Spende!

Die wichtigsten Unterstützer unsere Arbeit sind unsere Abonnenten. Haben Sie schon einmal darüber nachgedacht, uns durch Ihr Abonnement dauerhaft zu unterstützen? DIE DREI gibt es sowohl [digital](#) als auch in der [klassischen Druckversion](#) im Jahresabonnement. Wer noch nicht ganz sicher ist, kann auch zunächst unser günstiges [Einstiegsabonnement](#) wählen.

Durch Ihr Abonnement oder Ihre Spende tragen Sie dazu bei, dass Sie auch in Zukunft auf unserer Webseite nach interessanten Artikeln suchen können. Dafür möchten wir Ihnen danken!

Wir wünsche Ihnen beim Lesen viele wichtige Gedankenimpulse!

Die Redaktion

Jobst Langhans

Was macht eigentlich ein Schauspieler?

So eigentümlich es klingen mag: Schauspieler sind eigentlich Maler. Sie fertigen Portraits von Menschen an – Portraits von handelnden Menschen, wie Aristoteles sagen würde. Doch sind sie keine Maler, die ihre Bilder mit einem Pinsel auf eine Leinwand auftragen, vielmehr sind ihr Körper, ihre Stimme, die Zeit und der Raum ihr Pinsel und die Fantasie der Zuschauer ihre Leinwand. Und der Maler? Das ist der Schauspieler selbst. Er beobachtet feinfühlig, ob das, was er in die Luft zaubert, vom Publikum auch »gesehen« und erlebt werden kann, und ob es mit dem Ensemble zusammenklingt.

Geistesgegenwärtig bewegt er sich in diesem Gebilde und ist dabei der Regisseur seiner Fantasie. In seinem Gefühl und seinem Willen ist er ein Musiker, Tänzer und Kampfkünstler, und in seinem Körper ein Bildhauer. So schafft er zusammen mit dem Ensemble ein schwingendes Feld, einen atmosphärischen Raum, einen Lebensraum, der die einzelnen Zuschauer miteinander verbindet und in ein Publikum verwandelt. Dieser Zustand hat etwas Ekstatisches. Es ist jedoch keine willkürliche, sondern eine geführte Ekstase, und so ist verständlich, dass die Bühne für Schauspieler ein Ort ist, den sie immer wieder aufsuchen wollen, ja sogar müssen. Manche beschreiben sie als den Ort, an dem sie – im Gegensatz zu ihrem alltäglichen Leben – wirklich frei sind. Andere wiederum erleben den Zustand des Schauspielens so, als öffne sich über ihnen der Himmel.

Wenn es gelingt, diesen »Raum« zu öffnen – und das gelingt nicht immer – dann wird Leben auf der Bühne entfacht und das Publikum ist begeistert. Gelingt es nicht, bleibt das Geschehen tot. »Sich im Ungewissen geborgen fühlen« nannte eine unserer ehemaligen Studentinnen diesen Zustand, und um diese Fähigkeit zu erobern, bedarf es eines langen Trainings.

Bei aller seelischen Beweglichkeit geht es in der Schauspielkunst stets um die Darstellung von Menschen. Es wimmelt zwar in der Literatur von allerlei Tieren, Göttern, Teufeln, Geistern, sogar sprechenden Gegenständen wie Teekanne oder Salzstreuer und dergleichen mehr. Aber alle diese Wesen haben eines gemeinsam: Sie haben menschliche Eigenschaften und somit geht es letztlich immer um den Menschen.

Doch bis der Schauspieler seine Arbeit auf der Bühne zeigen kann, liegt ein langer Weg vor ihm. Jedes Mal, wenn er eine neue Figur spielen soll, ist er vor die große Frage gestellt: »Wer ist das?« Den einzigen Anhaltspunkt, den er hat, sind die Worte des Autors – Worte, von denen man oft nicht weiß, ob sie nun ehrlich gemeint sind, ob es sich um eine Lüge oder um eine ironische bzw. zynische Bemerkung handelt. Wenn wir einem realen Menschen im Leben begegnen, dann sind wir zwar vor die gleiche Frage gestellt, doch haben wir mehr Anhaltspunkte, um etwas von ihm zu erfahren. Wir sehen den Glanz seiner Augen, nehmen seine Mimik, seine Körperhaltung und seine

Kleidung wahr, spüren seine Ausstrahlung und hören den Klang seiner Stimme. All dies gibt einen Hinweis, doch das, was ihn eigentlich ausmacht, bleibt verborgen – seine Freuden und Schmerzen, seine Wünsche, Hoffnungen und Träume. Das größte Rätsel aber bleibt sein Schicksal. All dies ist unsichtbar.

Der Schauspieler steht also vor der Aufgabe, das Sichtbare der Figur, d.h. ihre physische Erscheinung, vor allem aber das Unsichtbare, d.h. ihre Seele, zu ergründen und zu verkörpern. Doch welche Möglichkeiten hat er, um diesen unsichtbaren Kosmos zu erschließen? Es gibt nur einen Weg: Er muss Fragen stellen, oder besser gesagt: Er muss die richtigen Fragen stellen, denn nicht auf jede Frage bekommen wir eine Antwort, wie wir von Parzival wissen – und zudem: Wer offenbart seine intimsten Geheimnisse gleich dem Erstbesten?

Erkenntnis des Einmaligen

Menschen öffnen sich erst, wenn sie Vertrauen haben, wenn man sie respektiert und wertschätzt. Bei Bühnenfiguren verhält es sich nicht anders. Man muss sie lieben, sonst erfährt man nicht ihre Geheimnisse. Bei einigen Figuren wird dies leicht gelingen, bei anderen fällt dies sehr schwer. Man stelle sich nur vor, man müsse, wie Bruno Ganz in dem Film ›Der Untergang‹, Adolf Hitler spielen. In solchen Fällen kann es vorkommen, dass der Schauspieler erhebliche innere Widerstände zu überwinden hat.

Doch findet die Befragung der Figur nicht nur im stillen Kämmerlein, bei innerer Versenkung statt, sondern auch auf der Probe. Denn dort begegnet der Schauspieler seinen Kollegen und dem Regisseur und erfährt im Spiel manches Neue von seiner Figur. Nach und nach beginnt er durch diese Erkenntnisarbeit – dem Wechselspiel zwischen Erleben und Verkörpern, zwischen dem inneren Spiel der Fantasie und dem äußeren Spiel während der Probe – sich der Figur zu nähern, bis ihre »Geburt« schließlich

naht. Ist diese erreicht, so zeigt sie ihm, wie sie gespielt werden möchte. Nicht der Schauspieler denkt sie, sondern die Figur denkt, fühlt und handelt *in* ihm – *durch* ihn.

Die Mittel, derer sich der Schauspieler bei diesem Erkenntnisprozess bedient, sind zum einen die Analyse, vor allem aber sind es das Herz und die Intuition. Die Analyse, durch die wir viele Dinge des täglichen Lebens zu verstehen versuchen, ist ein erster Schritt. Durch sie lassen sich Fakten zusammentragen und Strukturen erkennen, doch das Einmalige – und jeder Mensch ist, wie auch jede Bühnenfigur, einmalig – entzieht sich dieser Form der Erkenntnis. »Die Wahrheit des Einmaligen ist zu komplex für das rationale Erkenntnisvermögen. Es ist damit überfordert. Man erfasst sie nur durch die Intuition«, sagte Viktor Frankl.¹

Der Weg des Schauspielers – besonders der, wie ihn Michael Tschechow vorschlägt – ist die Kultivierung der intuitiven Erkenntnisfähigkeit; er ist eine Schule des Herzens.

Wenn wir etwas weiter in die Zukunft schauen und uns vergegenwärtigen, wie die Welt von der künstlichen Intelligenz zunehmend gestaltet wird, da sie alles Berechenbare steuern kann und auch wird, dann stellt sich bereits heute die Frage nach der Erkenntnis des Einmaligen, des Unberechenbaren, des Menschen, und die Frage lautet: Künstliche Intelligenz oder künstlerische Intelligenz? Vermutlich wird es darauf hinauslaufen, dass das eine ohne das andere nicht bestehen kann. Schauspiel wird, wie die anderen Künste, in dieser Welt dringend nötig sein, um die Balance aufrecht zu erhalten.

JOBST LANGHANS, Schauspieler, Regisseur, Dozent und Autor, ist der Gründer und Leiter des Michael Tschechow Studios Berlin.

¹ Das Zitat entstammt der Videoaufzeichnung eines Interviews mit Robert Schuller: www.youtube.com/watch?v=pu0NfwGCauY