


SYMPOSIUM: ÄSTHETIK VERSUS AUTHENTIZITÄT?

24. und 25. Mai 2011
Zürcher Hochschule der Künste

Der Zuschauer als Täter

Jens Roselt

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Büro für die Gleichstellung
von Menschen mit Behinderungen EBGB

prohelvetia

fondation fondazione fundaziun 
stiftungcorymbo

 hdk
 Zürcher Hochschule der Künste
Institute for Art Education

Konzept und
Realisation
MIGROS
kulturprozent

„Wenn Blicke töten könnten...“

Dass Zuschauer nicht nur passive Masse sind, schient bekannt zu sein. Wie stark aber die Macht des partizipierenden Sehenden wirklich ist, wie tötlich das alltägliche Spannen und wie verletzend die Pfeile der Augen sein können, wird in dem Vortrag klar werden. Jens Roselt wird sowohl die klassische Theatersituation untersuchen, als auch Situationen aus dem Alltag beschreiben. Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der Zuschreibung des Nicht-Perfekten des Darstellers.

Dr. phil. Jens Roselt ist Theaterwissenschaftler, Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik des zeitgenössischen Theaters und der Performancekunst, Geschichte und Theorie der Schauspielkunst, Aufführungsanalyse. Publikationen (Auswahl): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, hrsg. mit Erika Fischer-Lichte und Clemens Risi. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 18) 2004; *Seelen mit Methode – Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, hrsg. und mit einer Einführung von Jens Roselt. Berlin: Alexander Verlag 2005; *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink Verlag 2008. *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*, hrsg. mit Clemens Risi. Berlin Theater der Zeit (Recherchen 59) 2009.

Der Zuschauer als Täter

Wenn Blicke töten könnten, müssten alle Theater geschlossen werden, denn das Öffnen des Vorhangs wäre ein Angriff, der Auftritt der Darsteller Selbstmord und der Blick auf die Bühne käme einem Mordanschlag gleich. Wenn wir uns am Schluss der Tagung den Zuschauer nicht als Zeugen einer Handlung, sondern als deren Täter vorstellen, denken wir den Darsteller zugleich als Opfer. Die übliche Unterscheidung von Aktion und Passion im Theater würde damit umgekehrt. Nicht mehr der Darsteller auf der Bühne ist der Handelnde oder der Akteur, sondern das Publikum wird zum Protagonisten eines Dramas der Wahrnehmung. Wenn wir den Zuschauer als Täter bezeichnen, sprechen wir ihm bzw. uns eine immense Macht über die Darstellung zu, die – wie jede Macht – missbraucht werden kann. Die verhältnismäßig neutrale Formulierung „Zuschauen“ wirkt geradezu harmlos gegenüber der brutalen Wirkung, die Blicke haben können und die durch umgangssprachliche Begriffe wie Glotzen, Gaffen oder Spannen abwertend ausgedrückt werden. Die negative oder zweifelhafte Dimension des Zuschauens haben Gegner des Theaters über Jahrhunderte immer wieder zum Anlass genommen, Theater zu verwerfen, zu verurteilen und zu verbieten. Während Verteidiger des Theaters dann als Argument ins Feld führen, dass das Zuschauen im Theater eine kultivierte Form von Wahrnehmung ist, die anders als Glotzen Gaffen und Spannen als ästhetisch zu bezeichnen sei, weil sie wohl bedacht und inszeniert sei, um mit der Wahrnehmung der Zuschauer diese selbst zu veredeln.

Die Theaterprojekte, die im Mittelpunkt dieser Tagung standen und die exemplarisch für eine einflussreiche Tendenz im zeitgenössischen Theater stehen, haben wiederum eine kritische Debatte über die Ästhetik des Theaters und die Ethik seiner Zuschauer ausgelöst. Obwohl dabei so manches alte Argument für und wider das Theater aufgebraten wurde, hat sich die Diskussion auch deutlich verschoben und dabei tradierte selbstverständliche Unterscheidung von perfekt und nicht-perfekt, von professionell und nicht-professionell und nicht zuletzt von Kunst und sozial engagierte Nicht-Kunst verrückt. Wie verrückt das Theater und seine Zuschauer heute sind, darüber möchte ich gemeinsam mit Ihnen nachdenken. Ich werde dabei in drei Schritten vorgehen. Zunächst beschreibe eine Straßenszene des Zuschauers, dann werde ich auf das Verhältnis von Perfektion und Nicht-Perfektion im Theater eingehen, um schließlich mit dem Begriff der Scham den Zuschauer als Täter zu überführen.

Wer an einem Sonntagmorgen im September am Berliner Straßenrand steht, kann eine eigentümliche Form von Performance beobachten: 40 000 Läuferinnen und Läufer ziehen schweißtriefend an einem vorüber. Der alljährliche Berlin-Marathon findet statt und unter den Augen von 250 000 Zuschauern bahnt sich eine schier unübersehbare Menge von Sportlern ihren Weg durch die Stadt. Die Gangarten der Läufer sind verschieden: stupides Trampeln und scheinbar unkontrolliertes Hoppeln ist ebenso zu beobachten wie athletisch-dynamische Sprints und elegante Schrittfolgen. Und auch wenn mancher zwischendrin eine Pause einlegen muss, bringen doch alle eine außerordentliche Leistung. Wie sehr jeder einzelne dabei über sich hinausgeht, wird

nicht erst im Ziel offenbar, sondern ist Schritt für Schritt an jedem Meter der Strecke kenntlich. Man muss nicht jubelnd am Brandenburger Tor stehen, um Zeuge dieser Leistung zu werden. Um sie wertzuschätzen, ist es sogar völlig irrelevant, ob die Läufer das Ziel überhaupt erreichen, geschweige denn in welcher Zeit sie den Zielstrich überschreiten. Dabei lässt der Anblick der sich verausgabenden Läufer auch manchen Zuschauer etwas Außerordentliches tun. Ich beispielsweise legte nicht nur meine Brötchentüte, sondern auch den mir vertrauten Habitus des distanzierten Zuschauers beiseite, indem ich applaudierte und die Läufer anfeuerte. Sportler und Zuschauer werden so Teil einer Straßenszene. Was dabei mit den Beteiligten passiert, wird durch die messbaren Daten kaum erfasst. Die Leistung ist nicht in den Sekundenzahlen lesbar, welche die kleinen das Läuferfeld begleitenden Smart-Automobile anzeigen, sondern vermittelt sich durch die Körperbewegungen und zeigt sich in den individuellen Gesichtern der Athleten. Die Performance der Läufer überzeugt so durch den aktuellen Vollzug und nicht durch ein objektivierbares Ergebnis.

Zweifellos ist eine Veranstaltung wie der Berlin-Marathon eine Performance oder kulturelle Aufführung par excellence. Ich möchte das Augenmerk aber nicht auf die explizit inszenierten Aspekte werfen, wie z.B. die Kostüme, Perücken und lustig bedruckten T-Shirts, welche die laufenden Männer tragen, während ihre mit Trommeln, Tröten und Transparenten bewaffneten Frauen und Kinder jubelnd am Straßenrand stehen. Es soll vielmehr nach der spezifischen Art der Leistung gefragt werden, die hier erbracht und von den Zuschauern gewürdigt wird. Denn obwohl man jedem Läufer zugestehen kann, dass er an diesem Tag an oder über seine Grenzen geht, scheint es doch individuelle Unterschiede zu geben. 42 Kilometer und eine Zeit unter vier Stunden sind keine objektive Messlatte für die Faszination, um die es im Folgenden gehen soll. Entscheidend ist nicht nur, was die Läufer tun, sondern auch wie sie dieses Tun vollziehen. Ich wähle deshalb aus. Aussortiert werden zunächst die sportlich durchtrainierten und dynamischen Läufer. Diese mitunter professionellen und semiprofessionellen Athleten beherrschen Körper, Kondition und Bewegungsablauf perfekt. Sie sind exzellent, aber uninteressant, denn sie wissen, was sie können und tun dies kontrolliert und überlegen. Hier bin ich als bewundernder Zuschauer gefragt, nicht als Täter. Meine Blicke vermögen sie nicht zu verletzen. Doch auch jene gequält ihren Körper mitschleppenden tapfer leidenden Hobbyläufer, die durchaus nicht perfekt sind und uns im Rinnstein Johlenden das sympathische Gefühl geben, dass wir das auch könnten, sollen nicht weiter berücksichtigt werden. Diese Läufer provozieren vielleicht Mitleid oder ein gnädiges Lächeln aber keine Täterschaft. Interessant scheint es in dem Moment zu werden, da jemand etwas macht, was eigentlich jeder könnte, es aber nie so machen würde, wie der Beobachtete es gerade tut. Obwohl alle einem überindividuellen Bewegungsablauf folgen, scheinen einige von ihnen dabei einen eigenen Stil zu kreieren, der oberflächlich betrachtet eher unsportlich wirkt. Ich erinnere mich beispielsweise an einen älteren Mann, der die Fersen kaum vom Boden nahm, als würde er an uns vorbeischleichen und nicht laufen. Hoch konzentriert vollzog er mit seinem alten Körper einen äußerst effizient wirkenden Bewegungsablauf, der sich um seine Wirkung nicht scherte, als wolle er unbemerkt von der sich demonstrativ verausgabenden Masse um ihn herum ins Ziel gelangen. Ein anderer tänzelte mit seinen Spinnenbeinen, als liefe er auf glühenden Kohlen. Nicht wenige wirken komisch dabei, wie sie ihre durchaus nicht idealen Körper auf Touren bringen und halten. Um diese Läufer war eine Atmosphäre von Konzentration, Ruhe und Einsamkeit. Sie machten ihr Ding und brachten im individuellen und effizienten Umgang mit ihrem Körper einen eigenen Stil hervor, von

dem man nicht sagen kann, inwieweit er bewusst hergestellt war. Für diesen Effekt scheint eine Reihe von Aspekten verantwortlich zu sein.

Zunächst handelt es sich um einen nicht originellen, in diesem Fall kollektiv vollzogenen Vorgang (Laufen), der auf überindividuelle Techniken rekurriert, welche die Teilnehmer nicht erfinden müssen, sondern übernehmen und einüben bzw. trainieren. Das stellt ein Mindestmaß an Vergleichbarkeit her.

Hinzukommt die individuelle Praxis jedes einzelnen Läufers, sein Wille oder die Fähigkeit zur Kontrolle und Formung der eigenen Leistung, insbesondere des Körpers und seiner Bewegungen, welche den Moment der Übersteigerung erst möglich macht. Die Beherrschung der eigenen Mittel und Möglichkeiten, so defizitär sie auch sein mögen, ist Ausweis dieser Leistung, die Disziplin und Routine erforderlich macht.

Außerdem gewärtigt man dabei die Konfrontation mit jenen Eigenschaften, die dem Einzelnen eben nicht vollends zu eigen sind, wie vor allem die Materialität des eigenen Körpers und seiner Kondition, an der sich die Läufer regelrecht abzarbeiten scheinen.

Und schließlich gibt es den besonderen Moment der Überbietung, der durch einen Anlass, eine bestimmte Dramaturgie und eine spezifische Wahrnehmungssituation gegeben ist, welche die außerordentliche Leistung mit hervorzurufen hilft.

Es können also vier Parameter in Anschlag gebracht werden, die mich als Täter herausfordern: das überindividuelle Verfahren (1), die individuelle Praxis (2), eine Begrenzung, die im Moment der Überschreitung als Defizit oder Widerstand erfahrbar wird (3), sowie die besondere Situation oder eben die Szene (4).

Wo diese Aspekte zusammentreffen, wird es prekär. Überbietung und Überforderung gehen Hand in Hand. Während die Gefahr des Scheiterns offenbar wird, stellt dieser Auftritt zugleich in Frage, welche Maßstäbe über das Scheitern überhaupt entscheiden. Der Verlust an Kontrolle und Beherrschung droht den Läufer ebenso vom Sockel zu reißen, wie das Mitleid des peinlich berührten Zuschauers am Straßenrand.

Diese Leistung ereignet sich an der Nahtstelle von Perfektion und Nicht-Perfektion und eröffnet jedem Zuschauer den Spielraum eines Täters.

Damit komme ich zum 2. Schritt: Perfektion und Nicht-Perfektion im Theater:

Als vor einigen Jahren im Theater etwas ähnliches passierte, ging ein Ruck durch das Publikum, der tradierte Maßstäbe in Bewegung brachte und die Frage stellen ließ, was Schauspielkunst überhaupt auszeichnet. Damals tauchten nicht-professionelle Darsteller auf der Bühne auf und stahlen so manchem Vollblutschauspieler die Show.

Dass die Konfrontation professioneller Schauspieler mit nicht-professionellen Darstellern kurzfristig einen reizvollen Kontrasteffekt ergibt, mag verständlich sein. Doch dass es beim Buhlen um die Gunst der Zuschauer die Laien sind, die den entscheidenden Stich machen, lässt konventionelle Unterscheidungen vom guten (professionellen) und schlechten (laienhaften) Schauspielen merkwürdig alt aussehen.

Die Arbeit mit nicht-professionellen Darstellern ist inzwischen für viele Projekte Konzept geworden, die dabei ästhetische und nicht sozialpädagogische Ziele verfolgen. Allenthalben sieht man Darsteller, die erkennbar keine stimmliche oder körperliche Ausbildung für das Theater haben, die ihre Mittel nicht beherrschen und kaum in der

Lage sind, Rollen zu spielen. Angesichts dieser Entwicklung wird inzwischen nur noch ungern von Laienspiel gesprochen, da man diesen Begriff allzu schnell mit überforderten Darstellern assoziiert, die sich mit viel Engagement und wenig Können zur Schau stellen und, ohne recht zu wissen, was sie tun, darauf hoffen, dass die Zuschauer angesichts ihrer Unzulänglichkeit gnädig ein Auge zudrücken. Doch der Zuschauer als Täter drückt eben kein Auge zu, sondern reißt sie erst recht weit auf. Dass diese Darsteller im Theater wie Außerirdische aufkreuzen bzw. von Zuschauern und Kritikern als solche wahrgenommen werden, ist zunächst nur ein Indiz dafür, wie sehr der professionelle Theaterkosmos inklusive seines Publikums in allzu engen ästhetischen Umlaufbahnen um sich selbst kreist. Denn das Schauspielen nicht-professioneller Darsteller ist eine kulturelle Praxis, die tagtäglich in Kindergärten, Schulen, Turnhallen, Gemeindesälen oder Wirtshäusern stattfindet. Während der Breitensport von Funktionären und Politikern gehegt und gepflegt wird, fristet das Laienspiel auch in der Theaterwissenschaft ein nicht selten belächeltes Schattendasein. Doch sowohl im ländlichen Raum als auch in urbanen Ecken und Winkeln wird hierzulande viel Theater gespielt: als Esel im Krippenspiel, mit Handpuppen hinter einem gespannten Laken, in einem Sketch auf der Hochzeitsfeier der Nachbarn – so gut wie jeder hat das schon mal gemacht. Genau genommen sind Laien seit 2500 Jahren Träger des Theaterwesens in Europa. Nicht-ausgebildete Spieler waren im Theater immer mit von der Partie. Gerade in Zeiten, in denen der Schauspielstil in tradierten Konventionen und Normierungen zu erstarren drohte, konnten die mitunter belächelten Auftritte von Laien und Halbprofis wesentliche Impulse für die Innovation neuer Spielstile liefern. Da ungebildete Körper auf der Bühne also auch eine Provokation neuer Darstellungsweisen sein können, wurden wichtige Phasen des Theaters immer auch durch Dilettanten getragen und geprägt. Dass ein Schauspieler eine geregelte akademische Ausbildung an einer Hochschule erhält, die er durch staatliche Prüfungen nachweisen muss, ist erst im 20. Jahrhundert der Regelfall geworden. Diese historische und strukturelle Dimension sei hier nur angedeutet, um zu zeigen, dass das Verhältnis zwischen dem professionellen Schauspiel und dem Laienspiel vielschichtiger ist, als es auf den ersten Blick scheint. Zu revidieren ist die Ansicht, dass Laien auf der Bühne im Prinzip dasselbe machen wie Profis, nur eben nicht über die notwendigen technischen und körperlichen Mittel verfügen und so bestenfalls charmant scheitern können.¹ Gegenüber einer solchen eindeutigen Gegenüberstellung wäre jetzt nach jener prekären Zwischensphäre zu fragen, in der Dilettantismus so weit getrieben wird, dass er die Leistung der Profis überbietet. Was also können Laien im Theater, wozu Profis nicht oder nicht mehr in der Lage sind?

Um dieser Frage nachzugehen, soll nun wieder die Perspektive des Straßenrands eingenommen werden, um von der Gosse des Theaters ausgehend zu fragen, was Laienspiel auszeichnet und wie diese Eigenarten überboten werden können. Die Argumentation wird sich an den aufgestellten vier Parametern orientieren:

Überindividuelles Verfahren (1): Das für viele Laienspieler gültige Paradigma ist das dramatische Rollenspiel, das als klassische Schauspielkunst schlechthin gilt. Dabei verkörpert der Darsteller eine literarische Rolle so, dass die Differenz von Rolle und Darsteller für die Zuschauer nicht kenntlich wird. Die erlernbaren Techniken sind die Basis für die Ausbildungsprogramme an Schauspielschulen, die insbesondere die körperlichen und stimmlichen Fähigkeiten trainieren wie beim Leistungssport. Perfekte

¹ Hierzu: Günther Erken, Spielen wie die Profis?, in: Bundesarbeitsgemeinschaft Darstellendes Spiel e.V. (Hg.), Theater in der Schule, Hamburg 2000, S. 150-159, hier S. 150f.

Schauspieler haben ihre Körper zu beherrschen wie Musiker ihre Instrumente. Nur so kann der Körper im Sinne Konstantin Stanislawskis innere Vorgänge wie ein ungewöhnlich empfindliches Barometer kenntlich machen.² Der Körper des Schauspielers ist als Voraussetzung und primäres Medium des Ausdrucks möglichst perfekt zu beherrschen. Damit geht ein spezifisches und eingeschränktes Theaterverständnis einher, das sich am dramatischen Literaturtheater orientiert und für professionelle Schauspieler und ihre Ausbildung maßgeblich ist. Der Auftritt von Laien im professionellen Theater hat die daran ausgerichteten Maßstäbe und Bewertungskriterien bereits zu erschüttern vermocht. Postdramatische Verfahren haben längst Einzug gehalten und mit dem Verhältnis von Darsteller- und Rollenbiografie wird dabei in einer Weise experimentiert, die manches Stadttheater ziemlich alt aussehen lässt.³

Individuelle Praxis (2): Geht man aber vom dramatischen Rollenspiel als Paradigma aus, wirkt die individuelle Darstellungspraxis von Laien hilflos. Sprachlicher Text und körperliche Bewegungen stehen nicht in einem dynamischen Verhältnis zueinander, sondern sind mechanisch aneinander gekoppelt, wobei der Körper mit möglichst eindeutigen Gesten bebildern soll, was der Text zu sagen hat: Insbesondere Pronomen (»Ich«, »Du«, »Da«, »Hier«) werden gerne mit deutlichen Zeigebewegungen untermalt (Luftmalerei). Wobei man auch die gegenteilige Praxis beobachten kann, dass nämlich zwischen körperlichen und sprachlichen Zeichen gar kein sinnvoller oder zumindest gestalteter Zusammenhang erkennbar wird. Die Körpermotorik vermag zwar einzelne Bewegungsimpulse auszulösen, welche durch die Extremitäten angezeigt werden, doch diese Bewegungen weisen keinen vermittelten Zusammenhang auf, erscheinen unmotiviert, nicht kontrolliert und werden häufig gar nicht zu Ende geführt (Laiengezappel).

Begrenzung und Widerstand (3): Die Auftritte von Laien zeigen, dass der Körper nicht nur Ausdrucksmedium ist, sondern zugleich eine Materialität hat, die jeden Akt der Darstellung begrenzt oder ihm gar einen Widerstand entgegensetzt. Das Ideal professioneller Schauspielkunst ist es, diesen immanenten Widerstand zu beherrschen und ihn den Zuschauern nicht zu vermitteln. Die von Stanislawski beschriebene psychophysische Wechselwirkung von Innen und Außen zielt gerade darauf ab, den Körper des Schauspielers transparent für innere Vorgänge zu machen, was sein Handeln nachvollziehbar werden lässt. Die harmonische Instrumentalisierung durch technische Beherrschung erfährt durch die nicht-perfekten Auftritte von Laien einen disharmonischen Beiklang. Ihre Körper sind nicht ausschließlich beherrschbare Ausdrucksmedien, sondern führen den Eigensinn und den Widerstand des Körpers vor, der eben nicht nur Mittel, sondern auch Hindernis sein kann. Das schauspielerische und gesellschaftliche Ideal der Kontrolle und Beherrschbarkeit des Körpers wird damit in Frage gestellt.

Szene (4): Was schließlich die Szene oder besondere Situation angeht, soll nun von einer theaterpädagogischen Übung berichtet werden, an der Darsteller teilgenommen haben, die weder über Stimmbildung verfügen noch Körpertraining kennen. Die Teilnehmer hatten die Aufgabe bekommen, eine kleine Soloszene eigenständig zu

² Vgl.: Jens Roselt, Erleben und Verkörpern auf der Bühne. Konstantin S. Stanislawski, in: ders. (Hg.), Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater, Berlin 2005, S. 230.

³ Hierzu: Jens Roselt, Theater im Fluss, in: Bundesverband Darstellendes Spiel e.V. (Hg.), perfekt.verspielt, Fokus Schultheater 06, Hamburg 2007, S. 8.

erarbeiten und zu zeigen. Eine der so entstandenen Szenen hat folgendes Ende: Die Darstellerin geht, nachdem sie einen Text gesprochen hat, erst frontal auf das Publikum zu, marschiert dann rechts an der Rampe entlang an den Zuschauern vorbei, schlägt sogleich einen weiten Bogen, der die ganze rechte Bühnenhälfte durchmisst, und geht schließlich hinten links durch eine Bühnentür ab. Mit Nachdruck setzt sie dabei ihre Schritte und macht deutlich, dass dies ein souveräner Abgang sein soll, den sie im anschließenden Auswertungsgespräch so kommentiert: »Ich wollte einfach schnell hinten links abgehen.« Gemacht hatte sie allerdings ziemlich genau das Gegenteil. Der vermeintlich einfache Abgang war zu einem widersprüchlichen aber mit umso mehr Emphase gezeigten Vorgang geworden. Die Darstellerin war nicht nach hinten, sondern nach vorne gelaufen; sie war nicht einfach links abgegangen, sondern hatte einen völlig überflüssigen Halbkreis rechts abgeschritten, als müsse sie erst Schwung holen, um schließlich zu verschwinden. Dieser Anlauf wurde durch eine Art Überschusshandlung anschaulich, die Laienspiel häufig kennzeichnet und bei Zuschauern das unangenehme Gefühl hinterlässt, dass hier des Guten zu viel getan wird. Aus professioneller Perspektive kann man über derlei dilettantisches Treiben die Nase rümpfen, wobei Stanislawski der Stichwortgeber ist, denn er fordert, »daß die Handlung auf der Bühne innerlich begründet, logisch, folgerichtig und in der Wirklichkeit möglich sein muß.«⁴ Logik und Folgerichtigkeit ließ die beschriebene Handlung gerade vermissen. Der banale Vorgang erscheint in einer theatralen Situation für bzw. mit Laien dergestalt transformiert, dass selbst ausgeglichene und kontrollierte Mitmenschen zu außergewöhnlichen Verzerrungen und Übertreibungen animiert werden.

So bringt der dilettantische Überschuss, der Schwung des Augenblicks, eine einfache Handlung auf die schiefe Bahn, macht sie schräg, übertrieben und überdreht. In diesem Verhalten kann man aber auch eine Art Stilisierung erkennen. Die Bewegungen werden (mehr oder weniger bewusst) geformt bzw. überformt. Der Gang wird nicht selbstverständlich ausgeführt, sondern ausdrücklich hervorgebracht und gezeigt. Die Darsteller übertreten dabei die Normen und Konventionen, die ihr alltägliches Verhalten regulieren. Dieses Hinaustreten über etwas oder sich selbst bezeichnet man als Exzess. In diesem Sinne sind Laien auf der Bühne (mitunter unerträglich) exzessiv.

Diese Transformationen der Darsteller bleiben der spezifischen Aufführungssituation geschuldet. Die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern konstituiert eine außerordentliche Wahrnehmungskonstellation, die trotz der Geprobtheit der Abläufe ein gehöriges Maß an Kontingenz mit sich bringt. Was dabei zwischen Bühne und Publikum konkret passiert, steht nicht in der Verfügungsgewalt von Regisseuren, sondern ist dem einzelnen Moment überantwortet, d.h. auch die Darsteller selbst wissen nicht unbedingt, was sie gerade tun oder gleich tun werden. Das gesamte Register physiologischer Reaktionen wird spürbar und zeigt, was die Aufführungssituation aus den Beteiligten machen kann. Hierin liegt die kulturelle Macht der Aufführung, dass sie die Darsteller transformiert und zwar zunächst nicht in eine literarische Rolle, sondern in einen außerordentlichen Zustand, der (negativ gesprochen) vernünftige Menschen außer Stande setzt, alltägliche Handlungen zu vollziehen, ohne diese zu übertreiben oder sich zu verbiegen bzw. (positiv gesprochen) eine Ausdrucksform finden lässt, durch die sie über sich hinausgehen und konventionelle Verhaltensnormen exzessiv übertreten, indem sie ihre Bewegungen ausstellen, überformen und sich so zeigen.

⁴ Konstantin Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Teil 1, Berlin 1996, S. 53.

Wenn man das Szenische des Vorgangs betont, scheint es ein entscheidendes Kriterium zu sein, dass auch die Haltung der Zuschauer prekär wird, indem vertraute Positionen und tradierte Maßstäbe ins Fließen geraten. Solch ein Moment ist etwa gegeben, wenn man beobachtet, wie souverän die Auftretenden mit einer für sie ungewohnten Aufführungssituation umgehen und dabei mitunter unwillkürlich einen eigenen Stil kreieren. Auf das Nicht-Perfekte im Theater kann es also keine perfekte oder ideale Perspektive geben. Als Täter verliert der Zuschauer seine überlegene und distanzierte Perspektive und wird verwickelt. Kennzeichen dieser Täterschaft kann die Scham des Zuschauers sein. Damit komme ich zum 3. Schritt: Scham als Kategorie ästhetischer Wahrnehmung:

Scham ist immer mit von der Partie wenn Menschen sich zeigen und Menschen beobachten. Scham ist ein unangenehmes Gefühl und wohl niemand geht ins Theater – weder als Darsteller noch als Zuschauer, um sich zu schämen. Und dennoch glaube ich, dass Zuschauern und Darstellern im Theater stets um die Scham kreisen.

Scham ist die Ozonschicht des Individuums. Sie liegt wie eine Hülle um die Würde. Wir bemerken sie erst, wenn es zu spät und die Verletzung erfolgt ist. Mit Blicken, Worten und Handlungen lässt sich die Schamgrenze eines anderen übertreten, um dabei seine Integrität auf die Probe zu stellen. Wer sich schämt, wird rot im Gesicht. Der Kopf schwillt an, als hätte ein Schlag ihn getroffen. Doch der Treffer landet nicht im Gesicht, sondern tief im Innern. Er lädiert kein Organ. Das Ego selbst wird wund. Das individuelle Erleben der eigenen Pein ist im Theater gleichzeitig ein öffentlicher Vorgang. Man wird beobachtet, durchschaut und vermag den Blicken nicht zu entrinnen. Eine indirekte Folter: jede Bewegung, jede Reaktion kann den Schmerz noch größer machen. Die Scham liegt zwischen den Menschen und geht doch vom einzelnen aus. Sie ist eine Schnittmenge zu anderen, der man sich nicht entziehen kann. Scham ist negative Selbsterfahrung und sozialer Akt. Der Soziologe Georg Simmel beschreibt es so: „Indem man sich schämt, fühlt man das eigene Ich in der Aufmerksamkeit anderer hervorgehoben und zugleich, daß diese Hervorhebung mit der Verletzung irgendeiner Norm (sachlichen, sittlichen, konventionellen, personalen) verbunden ist.“ In einer Gesellschaft, die Freiheit für ihr Markenzeichen hält, ist Scham damit ein probates Mittel der Kontrolle und Regulierung. Beschämung erweist sich dabei als subtiles Mittel gesellschaftlichen Terrors. Der Soziologe Sighard Neckel hat diese Dimension so beschrieben: „Scham ist Wahrnehmung von Ungleichheit, Beschämung eine Machtausübung, die Ungleichheit produziert.“ Das Subtile daran ist, daß Scham als ein Gefühl in der westlichen Tradition tendenziell für etwas Individuelles, Introspektives/innerliches und subjektives gehalten wird, für etwas, das jeder mit sich selbst auszumachen hat. Die Reaktion auf Scham ist schließlich das Zurückziehen, das Verhüllen und das Verbergen. Die Kehrseite der Repression, die sich sozial ins Werk setzt, kann also nicht sozial ausgetragen werden, sondern ist mit nach Hause zu nehmen. Wem Unrecht widerfährt, kann öffentlich anklagen. Wer sich schämt wird zu Depression und Selbstauslöschung getrieben. Für Scham gibt es kaum soziale Orte, an denen sie verhandelt werden kann. „Wo Mißerfolg die Scham veranlaßt“, so Neckel, „kann nur künftiger Erfolg sie wieder tilgen, und wenn dieser sich nicht einstellen mag, bleibt nur Aggression und Selbstaggression übrig. Das Spektrum der sozialen Reaktionsweisen auf Scham ist daher breit gefächert: es reicht von der Selbstzerstörung bis zum Haß auf jene, die einen immer wieder in beschämende Situationen bringen; von

der demütigen Konformität, der Bescheidenheit, bis zur Selbststigmatisierung; von Gehorsam und Unterordnung bis hin zum Versuch, die Beschämung umzukehren, sie gegen die zu wenden, die sie zunächst unternommen haben.“ Unerhört wird es allerdings, wenn Menschen nicht versuchen, der Beschämung durch Leistung zu entkommen, sondern sich der Beschämung stellen und so die Normen verhöhnen, die den Anständigen so viel Mühe machen.

Theater ist ein Ort der Zurschaustellung, wo das Spannen kultiviert wird. Der amerikanische Psychoanalytiker Léon Wurmser hat gezeigt, daß Scham auf zwei Grundimpulsen kulturellen Handelns basiert, die er Theatophilie und Delophilie nennt. Theatophilie ist das Verlangen zu beobachten, zu schauen und zu bewundern oder durch intensives Schauen das Beobachtete zu beherrschen oder sich mit ihm zu vereinigen. Während Delophilie dagegen die Zeigelust benennt, den Wunsch sich auszudrücken, sich vor anderen zu inszenieren und so zu beeindrucken. Das Theater ist damit ein Ort, an dem die Bedingungen von Scham und Beschämung sozial verhandelt werden.

Was die Spannung des darstellerischen Auftritts markiert, macht dies aus: sich zeigen und verbergen, vorwagen und zurückschrecken, Grenzen erfahren sowie erfahrbar machen und zurücktasten. Diese Spannung wird als Scham spürbar, welche die Zuschauer anzieht, fasziniert und gleichzeitig abstößt. Wegen dieses Spiels von „Verhüllung und Entbergung, Verkleiden und Zeigen, Verrätselung und Offenbarung“ ist Scham für den Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann „der affektive Kern aller Ästhetisierung“. Darsteller sind schwitzende, fettige und spuckende Unverschämtheiten, die ihre vergänglichen Körper, ihre Falten und Runzeln den Blicken der Zuschauer preisgeben. Vielleicht zeichnet es Schauspieler sogar aus, dass sie sich ihre Scham, nicht abtrainiert haben und nicht schlichtweg schamlos sind, sondern dass sie sich der eigenen Scham aussetzen und mit ihr arbeiten – im Sinne eines Auslotens, Überschreitens und Zurückziehens. Wahrscheinlich werden sich Darsteller wie ihre Zuschauer nicht gerne schämen, sondern lieber überlegen und kontrolliert handeln. Doch was im Alltag immer wieder scheitern kann und kaschiert werden muss, kann auf der Bühne zu waghalsigen Experimenten werden. „Sichere“ Darsteller langweilen nicht selten, denn sie wissen ihre Mittel souverän einzusetzen. Packend kann es hingegen werden, wenn der Eindruck entsteht, hier setzt sich jemand im wahrsten Sinne des Wortes aufs Spiel, kommt aus der Reserve, riskiert sich vor anderen und erringt so erst eine Form von Souveränität, an deren Performance zu Zuschauer Anteil haben.