

Augenblicke: Berufswissen des Schauspielers
Allan Janik (Hrsg.), Artak Grigorjan, Karin Gasser



Augenblicke: Berufswissen des Schauspielers

Allan Janik (Hrsg.), Artak Grigorjan, Karin Gasser

Alexander Verlag Berlin | Köln

Gedruckt mit Unterstützung
der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien,
der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck,
des Max Reinhardt Seminars der Universität für Musik und darstellende
Kunst Wien,
des Forschungsinstituts »Brenner-Archiv« der Leopold-Franzens-
Universität Innsbruck



© Allan Janik, Artak Grigorjan, Karin Gasser 2010

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Redaktion und Lektorat: Stella Diedrich

Satz und Gestaltung: Antje Wewerka

Korrekturen: Hartmut Schönfuß

Alle Rechte vorbehalten

Druck und Bindung SDL, Berlin

Printed in Germany (November) 2011

ISBN 978-3-89581-256-9

Inhalt

	<i>Allan Janik</i>
6	Vorwort
	Einleitung
	<i>Artak Grigorjan und Allan Janik</i>
15	Katharsis: Ein Manifest für das Theater?
	Kapitel 1
	<i>Artak Grigorjan</i>
37	Die Kunst zu beflügeln: »Predigten«
	Kapitel 2
	<i>Karin Gasser</i>
72	Stunde für Stunde: Eine Skizze zum Unterricht »Rollen- gestaltung für Ensemblearbeit A« bei Artak Grigorjan
	Kapitel 3
	<i>Karin Gasser</i>
152	Den Menschen <i>sichtbarer</i> machen: SchauspielerInnen bei der Arbeit
	Kapitel 4
	<i>Allan Janik</i>
183	Fertigkeit und Geschick der SchauspielerInnen: Philo- sophische Reflexionen zur Entwicklung der Schauspiel- kunst
231	Literatur
234	Namensregister
236	Sachregister

Augenblicke: Berufswissen des Schauspielers

Allan Janik

Der vorliegende Band stellt einen Beitrag zum besseren Verständnis der Schauspielkunst als professionelles Wissen dar. Das dieser Studie zugrunde liegende Material wurde im Zuge eines Forschungsprojekts, gefördert vom Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF: P 18335-G13), am Max Reinhardt Seminar in Wien, Abteilung Schauspiel und Schauspielregie der Universität für Musik und darstellende Kunst, zwischen 2006 und 2009 gesammelt. Das ursprüngliche Projektziel war hoch gesteckt. Es sollte eine Antwort auf die Frage gefunden werden, was professionelle SchauspielerInnen wissen. Dafür wurde der Lernprozess im einführenden Schauspielunterricht von Artak Grigorjan untersucht, im Zuge dessen sich SchauspielschülerInnen die Fertigkeiten und Kompetenzen aneignen, die für ihre Bühnenkunst notwendig sind. Der Lernprozess wurde dabei als Variante der Meister-Lehrling-Beziehung gesehen, die als Basis jeder Vermittlung von praktischem Wissen gilt: »An art which cannot be specified in detail cannot be transmitted by prescription, since no prescription for it exists. It can be passed on only by example from master to apprentice.«¹ (Eine Kunst, die nicht im Detail beschrieben werden kann, kann durch Beschreibung nicht vermittelt werden, da es für sie keine Beschreibung gibt. Sie kann nur vom Meister zum Lehrling weitergegeben werden.) Die Dokumentation des Unterrichts von Artak Grigorjan bildete den Ausgangspunkt für die Untersuchung von Wissenserwerb und -transfer in der Schauspielkunst.

1 Michael Polanyi, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago 1974, S. 53.

Die Schauspielkunst als professionelles Wissen zu betrachten stellt eine Fortsetzung der Zusammenarbeit zwischen Artak Grigorjan und mir dar, die mit einem Aufsatz über die Katharsis begonnen hat. (Der Aufsatz erscheint in diesem Band als Einleitung.) Die tatsächliche Komplexität unseres Forschungsvorhabens zeigte sich erst, nachdem Karin Gasser mehr als ein Jahr an der Dokumentation des Unterrichts von Artak Grigorjan gearbeitet hatte. Im Zuge des zweiten Projektjahrs wurde klar, dass wir uns sowohl aufgrund der Fülle des gesammelten Materials als auch der Komplexität des Unterrichts auf die genaue Dokumentation der Art und Weise beschränken, wie Artak Grigorjan die Studierenden in Konstantin Stanislavskijs Ansichten über die Schauspielkunst einführte und das schauspielerische Handwerk vermittelte. Dabei gingen wir von der Schauspielkunst als implizitem Wissen aus. Artak Grigorjan war aber nicht nur grundlegender Gegenstand der Untersuchungen, sondern zugleich auch Mitarbeiter am Forschungsprojekt.

Im Zuge der Dokumentations-tätigkeit gewannen wir zunehmend mehr Einblick in Stanislavskijs Lehre und seinen Einfluss auf die zeitgenössische Theaterpädagogik. Gleichzeitig wurde er für unser Vorhaben immer wichtiger. Einerseits wegen Artak Grigorjan selbst, andererseits aufgrund der gegenwärtigen Auseinandersetzungen mit der ›Theatertheorie‹ und der Beziehung zwischen Theater und Film. Je vertrauter wir mit den beiden letzteren, heiß umstrittenen Themenbereichen wurden, desto klarer war zu erkennen, dass wir unsere Untersuchung auf die Dokumentation der Ausbildung von Fertigkeiten und Geschick in den Klassen Artak Grigorjans beschränken mussten. Andere damit in Zusammenhang stehende Themen, die wir gerne besprochen hätten – auch um unsere Untersuchung von weiteren Diskussionen rund um die Schauspielkunst abzugrenzen –, hätten uns mit Sicherheit zu weit von unserem ursprünglichen Forschungsvorhaben weggeführt und uns außerdem in kontraproduktive Polemiken verstrickt.

Dass die Schriften Stanislavskijs für Artak Grigorjans Unterricht von zentraler Bedeutung sind, ist kein Zufall. Immerhin hatte Artak Grigorjan in Leningrad, dem heutigen St. Petersburg, bei Gri-

gori Israelovitch Gurevitch Regie studiert, der wiederum selbst an den Proben und Unterrichtsstunden von Stanislavskij teilgenommen hatte. Artak Grigorjan steht also in direkter Linie zum Meister. Das bedeutet aber nicht, dass Stanislavskij für Grigorjan das letzte Wort in Sachen Schauspielkunst hat. Stanislavskijs Schauspielethik durchzieht zwar prinzipiell dessen Unterricht, für grundlegend hält er dabei aber nur eine Auswahl von Stanislavskijs Schriften, um vermitteln zu können, was es heißt, professioneller Schauspieler zu werden. Die Anwendung dieser einzelnen Kapitel bietet den Studierenden eine Orientierungshilfe sowie die Möglichkeit, die grundlegenden Strukturen zu beleuchten, die zu Selbstvertrauen auf der Bühne führen – für Stanislavskij das vorrangige Ziel bei der Entwicklung seines systematischen schauspielpädagogischen Ansatzes. Deshalb bleiben seine Texte beispielhaft. Sie sind Resultat der ersten Bemühungen, professionelles Schauspiel als Kunst zu präsentieren, die auf Wissen wie auf Sensibilität beruht und zudem Engagement, Disziplin, Integrität und harte Arbeit erfordert.

Artak Grigorjans Interpretation Stanislavskijs stimmt mit dessen Selbstverständnis überein. Stanislavskij betrachtete seine eigenen Schriften ebenfalls nicht als definitiv. Seine Arbeit war für ihn ›work in progress‹ – nicht endgültig und wohl auch nie zu fixieren. Er sah seine Aufgabe darin, die Einheit von Verstand und Körper zu untersuchen, die *Psychophysis* – wie er sie bezeichnete. Als Schlüssel zur Schauspielkunst galt für ihn der holistische Ansatz, das Zusammenspiel von Geist und Körper, von Gedanken und Handlungen zu verstehen – was seine Zeitgenossen auf dem Gebiet der Psychologie und der Philosophie des Geistes versuchten.² Später im zwanzigsten Jahrhundert gelang es Philosophen, allen voran Ludwig Witt-

2 Dieter Hoffmeiers Ausführungen, *Stanislavskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspieler. Neue Einblicke in sein Werk*, Stuttgart 1993 ist sehr nützlich, Missverständnisse hinsichtlich Stanislavskij zu klären. Hoffmeier legt dar, wie Stanislavskij die Schwächen als auch die Stärken der Wissenschaft seiner Zeit akzeptieren lernte, S. 223–233. Über den Stand der Psychologie zur Zeit Stanislavskijs vgl. Thomas Hardy Leahey, *A History of Psychology. Main Currents in Psychological Thought*, London 2004, S. 185–299.

genstein, Klarheit in diese Angelegenheit zu bringen.³ Unterschiede in der ›Theatertheorie‹ und die Auslegung Stanislavskijs haben – wie man sieht – viel mit Ideologie zu tun, was Stanislavskijs wahre Rolle in der gegenwärtigen pädagogischen Praxis verschleiert.

Es ist schwer festzustellen, was ›reiner‹ Stanislavskij ist und was nicht, da nicht theoretische Feststellungen, sondern die Praxis essenziell für die Beantwortung dieser Frage ist. Um Klarheit über das Verhältnis von ›Theorie‹ und ›Praxis‹ zu bekommen, wäre eine vergleichende Analyse von Unterrichtsbeobachtungen – wie sie im zweiten Kapitel vorgestellt werden – nötig. Abgesehen davon ist die Frage, was Stanislavskij ›pur‹ ist und was nicht, in der *Praxis der Schauspielausbildung* wahrscheinlich eine rein akademische. Fest steht, dass Stanislavskij ein Pionier auf dem Gebiet des Schauspielunterrichts war und dass seine Schriften zu Recht einen Platz in der Schauspielausbildung haben. Jeder konsequente Schauspielpädagoge muss seinen Ansatz auf der Basis von Fachliteratur, der sich ändernden Rolle des Theaters und seiner eigenen Unterrichtserfahrung finden. Stanislavskij bietet auf diesem Weg einige wichtige Anhaltspunkte.

Im Sommersemester 2006 begann Karin Gasser damit, den Unterricht in zwei Klassen Artak Grigorjans zu beobachten und aufzuzeichnen, und zwar: »Rollengestaltung für Ensemblearbeit A«, ein Gruppenunterricht des gesamten ersten Jahrgangs der Studienfächer Schauspiel und Schauspielregie, und »Rollengestaltung für Ensemblearbeit B« – oder einfach »Rollengestaltung« –, ein Einzel- oder Kleingruppenunterricht mit Studierenden aus allen Jahrgängen. Beide Klassen sind wie eine Art Baukasten zu betrachten, der

3 Es gibt sehr viel Literatur darüber, wie Wittgenstein unser Verständnis vom Geist und seinem Verhältnis zu Handlungen verändert hat. Eine interessante Studie, die stellvertretend für eine ganze Reihe von literarischen Werken steht, ist Meredith Williams, *Wittgenstein. Mind and Meaning, Toward a Social Conception of Mind*, London 1999. Eine Analyse von Stanislavskijs Vorstellung von Geist und Handlung nach Wittgenstein wäre ein willkommener Beitrag sowohl zur Verbesserung unseres Verständnisses der Schauspielkunst als auch der Epistemologie.

den Studierenden dazu verhelfen soll, die Fertigkeiten zur selbstständigen Gestaltung einer Rolle zu erlernen. Das Unterrichtsgeschehen des Sommersemesters 2006 ist via Tonaufnahmen und handschriftlicher Notizen beinahe lückenlos dokumentiert und anschließend vollständig transkribiert worden. Im Sommersemester 2007 beobachtete und dokumentierte Karin Gasser Artak Grigorjans Unterricht ein zweites Mal. Diese Aufzeichnungen wurden archiviert, zusammengefasst und auszugsweise transkribiert. Im Anschluss an das Sommersemester 2007, nach erfolgreichem Abschluss des Semesters, fanden in zwei Gesprächsrunden geführte Gruppendiskussionen mit einigen Studierenden über deren Entwicklung und Erfahrungen statt. Über alle Transkriptionen diskutierten wir bis zum Ende des Projekts wöchentlich. Karin Gasser führte zudem laufend – teils gemeinsam mit mir, teils allein – problemzentrierte Gespräche mit Artak Grigorjan. Auch ich stand während der gesamten Projektdauer in regelmäßigem Kontakt mit Grigorjan. Viele dieser Sitzungen wurden ebenfalls aufgenommen und transkribiert. Was hier publiziert ist, stellt also nur einen kleinen Querschnitt durch die Fülle an Material dar, das im Zuge des Projekts zusammengetragen wurde.

Die Einleitung der vorliegenden Studie »Katharsis: Ein Manifest für das Theater?« ist kein Teil der Forschungsergebnisse, sondern bildete unseren Ausgangspunkt. Es handelt sich dabei um das Resultat einer Zusammenarbeit zwischen Artak Grigorjan – mit seinen Erfahrungen als Regisseur und Schauspielpädagoge – und mir, mit meinem philosophischen Anliegen. Diese frühere Publikation⁴ war gedanklicher Hintergrund für Artak Grigorjans Unterricht sowie für die vorliegende Studie.

Vor allem das Wesen der »Katharsis« ist wichtig für das Verständnis von Artak Grigorjans »Predigten« (Reden an seine StudentInnen und fester Bestandteil des Unterrichts), von denen eine Auswahl im ersten Kapitel vorgestellt wird. Grigorjan sieht seine Rolle da-

4 Artak Grigorjan und Allan Janik, »Katharsis: ein Manifest für das Theater?«, in: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 22 (2003), S. 113–127.

rin, seinen StudentInnen die Grundlagen eines Handwerks näherzubringen, das sie als zukünftige professionelle SchauspielerInnen in Kunst verwandeln sollen. Er betrachtet den Beruf des Schauspielers als Berufung mit hohen moralischen Ansprüchen. Daher ermutigt und inspiriert er seine StudentInnen, an den Herausforderungen zu wachsen, gleichzeitig übt er Kritik und informiert sie. Seine Predigten regen zur Reflexion über die grundlegenden Aspekte dieser Berufung an: die Bedeutung des Theaters, die Herausforderungen des Berufs, die Frustrationen und Ängste, die ein Schauspielstudium mit sich bringt usw. Sie spiegeln seinen Unterricht und seine Visionen der Schauspielkunst wider. Aus diesem Grund wird hier eine größere Anzahl seiner Predigten publiziert, die im Zuge der Unterrichtsbeobachtungen in den verschiedenen Klassen gesammelt worden sind. Aus welchem Unterricht die einzelnen Predigten stammen, wird nicht angegeben (jene aus dem Beobachtungszeitraum des Sommersemesters 2006 sind im Unterrichtsüberblick im zweiten Kapitel dieses Bandes verzeichnet).

Das zweite Kapitel bietet einen Überblick über »Rollengestaltung für Ensemblearbeit A« (bis zum Jahr 2004 handelte es sich dabei um einen zweisemestrigen, im zweiten Studienjahr angesetzten Unterricht, in dem die Studierenden im ersten Semester an Improvisationen und im zweiten Semester an Szenen aus Autorentexten arbeiteten). Wir geben einen detaillierten Überblick über »Rollengestaltung für Ensemblearbeit A«, weil es sich dabei um den Grundkurs für alle SchauspielstudentInnen am Max Reinhardt Seminar handelt. Wir sehen, wie eine Gruppe von Studierenden lernt, praktische Urteile über das Kreieren von Figuren in bestimmten Situationen zu fällen – die grundlegendste Form impliziten Wissens in der Schauspielkunst. Die Unterrichtsbeschreibung wurde dabei auf das Wesentliche beschränkt. Das Studium am Max Reinhardt Seminar bei Artak Grigorjan stellt nur *einen* Schritt auf dem Weg zur Schauspielkunst dar. Es zeigt sich aber, wie Artak Grigorjan die StudentInnen zu Staniskavskijs Ziel, auf der Bühne Selbstvertrauen zu gewinnen, begleitet. Er agiert anfangs im Vordergrund und zieht sich dann im Laufe des Semesters immer mehr in den Hintergrund zurück.

Dieses Kapitel ist keine leichte Lektüre, es ist aber notwendig für das Verständnis von Artak Grigorjans Unterricht. Die intensive Lektüre, die das Kapitel erfordert, zahlt sich also aus.

Das dritte Kapitel ist die Zusammenfassung einer Reihe von Interviews mit SchauspielerInnen in verschiedenen Stadien ihrer Karriere (viele sind Mitglieder des Burgtheaters in Wien), die sich freundlicherweise zu Interviews mit Karin Gasser bereit erklärten. Ursprünglich waren wir der Meinung, dass es interessant wäre, zu vergleichen, wie StudentInnen am Ende des Kurses von Artak Grigorjan, AbsolventInnen des Max Reinhardt Seminars sowie erfahrene SchauspielerInnen und renommierte TheaterkünstlerInnen ihre Bühnenauftritte wahrnehmen. Es stellte sich aber bald heraus, dass für die Untersuchung der impliziten Dimension der Schauspielkunst größtenteils nur die beiden letzten Gruppen wirklich aussagekräftig waren. Die StudentInnen waren hauptsächlich vom Spielen auf der Bühne fasziniert und wohl aus diesem Grund bestrebt, ihre Schauspielfertigkeiten zu verbessern. Frisch Graduierte und JungschauspielerInnen beklagten sich häufig über die Schwierigkeiten, die die kurzen Probezeiten und KollegInnen mit unterschiedlich professionellem Hintergrund für sie darstellten. Am meisten aber störte sie die Gleichgültigkeit der RegisseurInnen und ManagerInnen. Wir konnten von diesen Gruppen also weniger erfahren als erwartet. Daher geht die Kernaussage der Zusammenfassung der geführten Interviews hauptsächlich auf erfahrene und renommierte SchauspielerInnen zurück. Das dritte Kapitel macht die Kontinuität der Herausforderungen deutlich, denen sich ein Studienanfänger stellen muss und mit denen eine Schauspielerin mit vierzig Jahren Bühnenerfahrung konfrontiert ist. Die Präsentation der Interviews ist eine idealtypische Darstellung der Ausbildung von Fertigkeiten professioneller SchauspielerInnen. Obwohl es unter den SchauspielerInnen einige Konsensbereiche gibt, unterscheiden sich die einzelnen Ansätze beträchtlich, was vielleicht auch damit zusammenhängt, dass es auf diesem Gebiet keine formalen Regeln gibt. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich darauf, was professionelle SchauspielerInnen tun, um das *beste* Resultat auf der

Bühne zu erzielen. Wo immer möglich, sprechen die SchauspielerInnen selbst, und zwar mit großer Eloquenz und häufigem Einsatz von Metaphern. Die Lebhaftigkeit, Konkretheit und Qualität der Metaphern ist zur Beschreibung der Fertigkeiten eines Schauspielers/einer SchauspielerIn bestens geeignet. Sie enthüllen viel über die Beschaffenheit der schauspielerischen Arbeit.

Im vierten Kapitel wird versucht, die zentralen Ideen Stanislavskijs und Grigorjans auf systematische Weise darzustellen und durch die Philosophie der Praxis zu stützen bzw. zu verdeutlichen. Das Kapitel soll nicht *definitiv* sein, es trägt das Risiko der Vereinfachung in sich – was bei dem Versuch, eine Form impliziten Wissens zu »systematisieren«, nicht weiter verwunderlich ist. Es mag als brauchbarer Ausgangspunkt für zukünftige Diskussionen über die Relevanz von Philosophie für die Schauspielkunst dienen.

Unser Dank gilt dem Österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), der dieses Experiment drei Jahre lang finanziert hat. Zu besonderem Dank verpflichtet sind wir den StudentInnen am Max Reinhardt Seminar. In einer persönlichen Lernsituation gestört zu werden, war für sie sicher nicht einfach. Des weiteren bedanken wir uns herzlich bei Hubertus Petroll, Institutsvorstand des Max Reinhardt Seminars, für seine Unterstützung, und dafür, dass wir immer willkommen waren. Wir bedanken uns außerdem für die Unterstützung durch folgende TheaterkünstlerInnen, die sich freundlicherweise und begeistert zum Teil mehr als einmal die Zeit genommen haben, ihre Arbeit mit uns zu diskutieren: Peter Becker, Gerti Drassl, Stefanie Dvorak, Ole Georg Graf, Günther Götsch, Dorothee Hartinger, Daniel Jesch, Erland Josephson, Brigitte Knapp, Roland Koch, Hanno Koffler, Tim Kramer, Melanie Lünighöner, Cornelius Obonya, Elisabeth Orth, Hubertus Petroll, Sylvie Rohrer, Michaela Rosen, Walter Sachers, Jutta Schwarz, Libgart Schwarz, Peter Simonischek und Florian Teichtmeister. Sie haben uns dabei geholfen, das Bild eines professionellen Schauspielers abzurunden. Außerdem war das Interesse, das sie unserem Experiment entgegenbrachten, ebenso wie das vieler StudentInnen,

eine willkommene Bestätigung und wichtige Unterstützung für die vorliegende Studie.

Die Doppelrolle Grigorjans, gleichzeitig untersuchendes und untersuchtes Subjekt zu sein, brachte eine Reihe von Belastungen mit sich, nicht zuletzt für ihn selbst. Artak Grigorjan ist bekannt für seinen Perfektionismus und sparte nicht mit Kritik – wovon diese Studie deutlich profitiert hat. Karin Gassers Liebe zum Theater veranlasste sie, weit über ihre Pflicht hinaus an diesem Projekt zu arbeiten. Fast drei Semester lang bis zu siebzehn Stunden pro Woche Schauspielunterricht zu beobachten, das Beobachtete dann zu transkribieren, es zusammenzufassen, es häufig – sowohl für den projektinternen Gebrauch als auch für diese Publikation – zu edieren, mit SchauspielerInnen in Kontakt zu treten, sie zu interviewen, diese Interviews wiederum zu transkribieren und schließlich einen Teil dieser Studie zu verfassen, machte einen Aufwand an Zeit und Energie nötig, dessen Ausmaß hier nur angedeutet werden kann.

Wie bei jeder Zusammenarbeit waren auch hier die Autoren und die Autorin nicht immer einer Meinung, obwohl Einigkeit über die grundlegenden Fragen bestand. Aus diesem Grund wird der Autor/ die Autorin jedes Kapitels eigens genannt. Ich bin für die endgültige Edition der Texte verantwortlich, ebenso wie für alle Fehler, die sich darin eingeschlichen haben mögen.

Wir hoffen, dass diese Studie trotz all ihrer Unzulänglichkeiten mithelfen kann, das Interesse an Fragen rund um das Wissen von SchauspielerInnen zu wecken, und dass sie als Basis für weitere Studien auf diesem Gebiet dienen kann.

Allan Janik

Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Katharsis: Ein Manifest für das Theater?

Artak Grigorjan und Allan Janik

Die Krise des Theaters

Das Theater befindet sich in einer Krise. In einem gewissen Sinn ist Theater immer in einer Krise. Da das Theater auf nichts anderes zielt, als darauf, das menschliche Leben in all seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit zu beleuchten, sollte uns also nicht überraschen, dass das Theater kontinuierlich in Phasen der Krise eintritt, genauso wie unser Leben, weil das Leben sich in permanenter Veränderung befindet. Daraus folgt, dass die Krise des Theaters eng verbunden ist mit der Krise der Gesellschaft.

Die Theaterkrise könnte man als eine Art Sackgasse bezeichnen, die uns verwirrt und uns dadurch drängt, innezuhalten, um über unseren Weg nachzudenken. Das Paradoxon liegt darin, dass eine Sackgasse den Weg weiter versperrt, uns aber gleichzeitig daran erinnert, dass Fortschritt nicht ausschließlich und/oder zwangsläufig aus Vorwärtsbewegung besteht. Den Ausweg aus der Sackgasse zu finden, impliziert immer, denselben Weg vielleicht sogar bis zum Ursprung zurückzugehen, um, mit der Erfahrung der Krise, den neuen Weg herauszufinden. Also ist es nicht vergebens, dass das Theater häufig auf die Antike zurückgreift, um sich neu zu orientieren.

Unser Vorschlag wäre es aber, den Weg für das Theater »vorwärts«, anhand einer Neubewertung der Katharsis und ihrer Rolle im Theater, zu suchen. Die entscheidende Charakteristik der gegenwärtigen Theatermisere ist die Tatsache, dass das Theater einen ungeheuren Reichtum an technischen Möglichkeiten zur Verfügung hat, was

dazu geführt hat, dass das Theater die Tendenz entwickelt hat, die Ziele aus dem Blickfeld zu verlieren.

»Es ist das grundlegende Ziel unserer Kunst, das innere Leben der handelnden Personen eines Stückes zu erforschen und dieses Leben auf der Bühne künstlerisch zu gestalten.« (Konstantin S. Stanislavskij)

Die Perfektionierung der technischen Mittel ist in den Vordergrund gerückt, anstatt den lebendigen Menschen in seiner Widersprüchlichkeit zu erforschen. Das Theater gibt sich damit zufrieden, ein reines Spektakel geworden zu sein. Diese Problematik wird uns immer wieder bei den großen internationalen Theaterfestivals vorgeführt.

Anstatt die TheaterbesucherInnen emotional herauszufordern und sie mit Aspekten der Realität zu konfrontieren, die wir entweder nicht wahrnehmen wollten oder vielleicht auch nicht wahrnehmen konnten – wodurch letztendlich auch ein entlastendes Erkennen von quälenden Problemen möglich würde –, begnügt sich das Theater damit, uns zu unterhalten, wenn auch auf Wegen und in Formen, die geistreich oder sogar genial erscheinen.

Das Theater leidet heute zum großen Teil unter der noch nicht ganz wahrgenommenen Last seiner eigenen instrumentellen Kompetenz in allen seinen Bereichen. Im Zeitalter der Technik hat sich das Theater, wie die Gesellschaft im Allgemeinen, erlaubt, von der Technik dominiert zu werden. Das Theater ist von der Frage besessen, wie man gestaltet, und kann kaum die Frage stellen: *Was spielt man?* Hier ist die provokante Frage gemeint, *warum* und *wozu wir ausgerechnet heute dieses Stück* spielen. Selbstverständlich stellt sich jedes Theater diese Frage, es bleibt aber offen, ob diese Frage – bezogen auf die heutige Krise des Theaters und der Gesellschaft – gründlich genug behandelt wird. Die Antwort auf diese Frage kann nicht in dem tatsächlichen Mangel an guten zeitgenössischen Stücken liegen.

Diese instrumentale Denkweise ist die gängige unter SchauspielerInnen und RegisseurInnen, sie ist aber auch typisch geworden für DramatikerInnen und das Publikum in ihrer Sensationserwartung und -erfüllung – in Form vokaler Pyrotechnik, schauspielerischem

Pathos oder spektakulärer Bühnentechnik. Diese Besessenheit von Mitteln, die (an sich) selbstverständlich notwendig sind, auf Kosten der Zwecke scheint uns eine Last zu sein – eine Last, die wie die Krankheit ›Krebs‹ sehr effektiv tötet, bevor sie durch Schmerzen wahrgenommen wird. Das ist die Besonderheit dieser Problematik.

Das Theater als Kommunikation von Gefühlen

Unser Ziel ist es, die Streitfrage zu erheben, ob sich das Theater auf bloß rein brillante Vorstellungen seitens der SchauspielerInnen, blendende Inszenierungen seitens der Regie oder die emotionale Beglückung des Publikums reduzieren lässt. Wir beabsichtigen nicht, Kriterien zu entwickeln, womit man ›wahres‹ Theater von ›falschem‹ Theater unterscheidet oder eine Theorie über ›das Wesen des Theaters‹ entwickeln kann. Wir wollen die fundamentale Frage der Ästhetik aufstellen: ob wir *Schein* und *Sein*, bezogen auf das Theater, voneinander bereits unterscheiden oder unterscheiden möchten. Wenn wir diese Frage gestellt haben, müssen wir auch die Frage stellen, *was der Unterschied zwischen echter emotionaler Konfrontation im Theater und bloßer Unterhaltung ist.*

Was erhebt das Theater über das Niveau der bloßen Unterhaltung, des bloßen Spektakels oder der Kultivierung der Form als Eigenzweck, und was verleiht dem Theater eine kraftvolle kulturelle Potenz? Unsere Behauptung ist so alt wie die Tragödie: *es sei dem Theater möglich, ein Forum für die kritische Auseinandersetzung mit unseren eigenen Werten und Gefühlen zu werden* und uns durch emotionalen Austausch zur Katharsis zu führen. Dadurch wird es dem Theater möglich sein, seine gesellschaftliche Funktion zurückzuerobern. Diese Funktion ist selbstverständlich eine politisch-ethische, religiös-spirituelle, ohne dass sie ideologisch oder parteiisch ist. Permanent sind wir mit der Frage konfrontiert: Warum sollten wir uns so und nicht anders verhalten? Die Wahl ist keine Sache der ›rationalen Entscheidung‹, wie sie z. B. von WissenschaftlerInnen ver-

standen wird, sondern eine Auseinandersetzung mit unseren Gefühlen, unseren Empfindungen.

Wir behaupten weiter, dass das Theater von jeher die Befreiung der Gefühle, d. h. etwas sowohl Religiös-Spirituelleres als auch Politisch-Ethisches angestrebt hat: die Katharsis. Uns geht es nicht um die Frage, ob Katharsis ausschließlich dem Theater gehört, sondern um die Behauptung, dass Katharsis dem Theater wesentliche Bedeutung gibt. Wir behaupten weiter, dass unsere heutige Technikbesessenheit die Verwirklichung dieses Ziels systematisch verhindert, anstatt sie zu ermöglichen. Es stellt sich also die Frage, ob sich das Theater wirklich damit beschäftigt, wie es die wunderbare Technik, die uns heute zur Verfügung steht, sinnvoll zugunsten des emotionalen Austauschs nützen kann. Unsere Diskussion beruht auf zwei Annahmen.

Unsere erste Annahme lautet, dass Pseudo-Theatralik, sei sie in Form eines monumentalen Spektakels oder eines sentimental Amusements, eine Verfälschung des Theaters ist. Unser Ausgangspunkt ist eine versuchsweise Charakterisierung des Theaters als eine Form der Kommunikation, die auf der Basis der tieferen Empfindungen stattfindet. Diese werden durch die Wirkung eines Stückes – mittels emotionaler Erlebnisse des Schauspielers/der Schauspielerin in der Rolle – ausgelöst.

Die Art der Kommunikation, die wir ›Theater‹ nennen, zieht eine emotionale Kraft nach sich, die im Wesentlichen anders ist als die Art der Kommunikation, die wir zum Beispiel durch die Leinwand oder den Bildschirm erfahren. Es ist genau diese emotionale Aufladung in der *vollständigen theatralischen Kommunikation anhand der Konfrontation mit den leibhaftigen und in diesem Augenblick erlebten Gefühlen des anderen (des Schauspielers/der Schauspielerin)*, die das Theater so wichtig macht, und zwar sowohl ästhetisch als auch epistemologisch. Es ist unumstritten, dass es kein Theater geben kann, in dem es keine Vermittlung der Gefühle gibt. *Gibt es aber keine tiefere emotionale Konfrontation (in jeglichem Genre), dann gibt es auch im tieferen Sinn kein Theater, sondern nur Show.*

Unsere zweite Annahme ist also, dass emotionale Erfahrung eine

Art Erkenntnis ist. Als solche sind Emotion und Kognition innig miteinander verbunden und in der theatralischen Kommunikation fast identisch. Die genaue Beziehung oder Wechselwirkung zwischen Emotion und Kognition ist im Detail noch nicht entschlüsselt, es besteht allerdings Klarheit darüber, dass zwischen den unterschiedlichen Gehirnbereichen zahlreiche Feedbackschleifen und Regelkreissysteme existieren. Lange vor den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Gehirnphysiologie hat bereits Stanislavskij während seiner Forschungsarbeit zur Psychologie des Schauspielens die »Logik der Gefühle«, wie er sie genannt hat, untersucht. Er hat beobachtet, dass jeder Gedanke einen entsprechenden emotionalen Zustand hervorruft und jeder emotionale Zustand einen bestimmten kognitiven Inhalt besitzt.

Die politisch-ethische und religiös-spirituelle Bedeutung des Theaters hängt damit zusammen, dass das Theater sowohl unsere kognitive Fähigkeit anhand der Emotionen als auch unsere emotionale Sphäre durch die Kognition erreichen kann. Theater kann also Gedanken und Gefühle in Bewegung setzen und durch die daraus entstehende Konfrontation eine Veränderung im Zuschauer bewirken, d. h. zur Katharsis führen.

»Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle.« (Bertolt Brecht)

Aber wenn das, was kommuniziert wird, nur unsere Vor-Urteile befriedigt, indem es das bestätigt, *was wir sowieso schon wissen, was wir sowieso fühlen*, und *wie wir sowieso schon sind*, d. h. uns in unseren Konventionen und unserem idiomatischen Verhalten bestätigt, dann heißt es doch, dass Konfrontation – und daraus folgend Kommunikation – im tieferen Sinn nicht stattgefunden hat. Es ist die reine Bestätigung unserer Vor-Urteile. Bestätigung entwertet das Theater: Was bestätigt, kann nur Show sein, die uns amüsieren und unterhalten, aber nie bewegen (in Bewegung setzen) kann. Aus diesem Grund ist das Klischee, das Idiomatische, der Tod der vollständigen theatralischen Kommunikation.

Die theatralische Kommunikation hingegen ist tatsächlich etwas, das uns aus bestimmten Tendenzen des Solipsismus und der Selbstabkapselung herausreißt. Wenn solche Kommunikation während einer Vorstellung wirklich stattfindet, dann ist der Zuschauer oder die Zuschauerin sicherlich noch einige Zeit mit der Aufführung beschäftigt, d. h. der kathartische Prozess findet auch außerhalb des Theaters statt. Wenn das Theater sein volles Potenzial für echte Konfrontation realisieren möchte, muss es sich die Frage des Inhalts und seiner adäquaten Wirkung ernsthaft stellen. Es genügt nicht, wenn das Theater nur Erkenntnisse der Wirklichkeit vermittelt. Es soll beim Publikum die Lust an der Veränderung der Realität in Bewegung setzen, sei es im individuellen Bereich oder im sozialen Umfeld.

»Wenn ein Stück uns nicht aus dem Gleichgewicht bringt, war der Abend aus dem Gleichgewicht.« (Peter Brook)

Katharsis

Katharsis ist ein kritischer Moment intensiven Fühlens, der uns emotional von unserer Beschäftigung mit uns selbst (im extremen Fall mit einer solipsistischen Selbstabkapselung) befreit. Katharsis entsteht durch das Eintreten der Emotionen des Zuschauers/der Zuschauerin in einen Dialog mit den Emotionen des Schauspielers/der Schauspielerin auf der Bühne.

Es ist wichtig zu betonen, dass wir, obwohl unser ästhetischer Standpunkt in einem breiteren Sinn aristotelisch ist, dennoch beanspruchen, die aristotelische Sicht weiterzuentwickeln. Dass *die kathartische emotionale Intensität* sich in einer endlosen Anzahl von Formen ausdrücken lässt, erklärt die Unzulänglichkeit jeder Definition oder Theorie, die die Katharsis ein für alle Mal klar und spezifisch festnageln würde. Die Voraussetzung der kathartischen Aufklärung des Zuschauers/der Zuschauerin ist emotionale Kon-

frontation, die durch glaubhafte Darstellung der Geschehnisse auf der Bühne und durch eine klare Auffassung über die Ziele und Zwecke der Inszenierung initiiert wird.

Man sollte von Katharsis im mehrfachen Sinne sprechen – tatsächlich hat alles, was das Theater betrifft, ein kathartisches Moment:

- Erstens bezieht sich Katharsis auf die Figuren in ihren jeweiligen Entwicklungen durch die Beziehung zueinander und die Geschehnisse im Stück.
- Zweitens entsteht Katharsis in den SchauspielerInnen in Bezug auf die Rolle, die sie spielen.
- Drittens bezieht sich Katharsis auf das Publikum durch den Inhalt des Stückes (unmittelbar durch den Text des Autors).
- Viertens entsteht Katharsis beim Publikum durch die Art der Vermittlung des Stückes durch die Regie und die Schauspielkunst (inklusive Bühnenbild, Licht, Musik etc.).
- Schließlich entsteht Katharsis in der Wechselwirkung zwischen den SchauspielerInnen und dem Publikum (sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie).

Obwohl unser Thema hauptsächlich die Erläuterung der Katharsis hinsichtlich des Publikums ist, haben wir die anderen Formen erwähnt, weil alle Formen letzten Endes aufeinander bezogen und mit der Wirkung auf das Publikum verknüpft sind. Sollte unsere Betonung auf Katharsis, deren Grundbedeutung ›Reinigung‹ ist, moralisch erscheinen, so wollen wir nun die sehr wichtige Tatsache des religiösen Charakters der Katharsis bezogen auf das Theater reflektieren, vor allem unter dem Aspekt, dass wir alle in einem weiteren Sinne als Glaubende das Theater betreten – in dem Glauben, dort etwas Bewegendes und Wertvolles zu finden.

Wir sind von Anfang an bereit, an alles, was uns die Bühne bietet, uneingeschränkt zu glauben, und werden oft enttäuscht in unserem Glauben, wenn wir erleben und erfahren, dass die Bühne selbst nicht an das glaubt, was sie uns vermittelt. Allerdings ziehen wir oft eine unkritische Zustimmung dem Gewährwerden der schmerz-

lichen Enttäuschung vor. Wir wagen es, zu behaupten, dass TheaterbesucherInnen die Katharsis erwarten, ob sie sich ihrer bewusst sind oder nicht (die Idee, dass wir mehr Probleme in uns tragen als wir uns explizit bewusst sind, ist hier ausschlaggebend). Theatermacher vergessen häufig, dass der normale Theaterbesucher ins Theater geht wie der neugierige, erfahrungshungrige Student in die Vorlesung: gierig auf die angebotenen Erkenntnisse/Phänomene und bereit, ihnen seine volle Aufmerksamkeit zu widmen.

Hier ist die Frage zu erheben: Gehen die Theatermacher verantwortlich genug mit dem vom Publikum geschenkten Glauben um (eine ohnehin seltene Gabe in unserer Gesellschaft)? Antwortet das Theater adäquat auf die Anforderungen, die das Publikum stillschweigend (sich zum Teil unbewusst) stellt?

Reinigung, Befreiung, Entlastung und Heilung

Das Wort »Katharsis« hat einige eng miteinander verbundene, aber keineswegs identische Bedeutungen. Katharsis meint aber immer ein intensives emotionales Erlebnis, das durch das Auftreten einer Konfrontation reinigen, befreien, entlasten und auch heilen kann. Bei näherer Betrachtung können wir zwischen religiösen, politischen, psychologischen und medizinischen Aspekten der Katharsis unterscheiden:

- Im religiös-spirituellen Sinn bezieht sich Katharsis auf die Reinigung von Schuld.
- Politisch-ethisch gesehen hat Katharsis eine Befreiung von einer Art Fessel oder Unfreiheit zur Folge.
- Psychologisch gesehen ist sie die Entlastung einer Bürde.
- Aus medizinischer Sicht bezieht sie sich auf die Heilung einer Erkrankung, z. B. einer Krankheit psychosomatischen Charakters.

Es sollte klar sein, dass diese Ausdrücke in einem jeweils spezifischen Sinne zu verstehen sind und nicht gänzlich in Übereinstim-

mung mit dem Alltagsgebrauch stehen. Religion zum Beispiel bezieht sich eher auf unser spirituelles Wohlergehen im Sinne von »die Welt richtig zu sehen« (Wittgenstein) als auf Angelegenheiten des Kultus, während Politik sich auf radikale Veränderungen in unserem Verhalten bezieht. Das Erlebnis einer echten Katharsis im Theater kann dem Besucher insofern ein völlig neues Leben beschere, als es ihn seiner aufgestauten Emotionen entbindet. Ein nicht geringer Teil der Bedeutung des genuinen Theaters für die Geisteswissenschaften besteht darin, dass die Katharsis die religiösen, politischen, medizinischen und psychologischen Aspekte menschlicher Erfahrung wieder in ihre ursprüngliche emotionale Einheit zurückführt, die aus verschiedenen Gründen (denen hier nachzugehen zu komplex und kompliziert wäre) nicht mehr vorhanden ist.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang Wittgensteins Ausgangspunkt seiner späten Philosophie: Der Philosoph muss die Sprache vereinfachen, um die Vielfalt ihrer Funktionen klarzumachen. Diese Vielfalt der Sprache ist genau das, was menschliche Erfahrung schwer durchschaubar macht. Daher muss der Philosoph, ähnlich dem Geowissenschaftler mit seinen Querschnitten, die Sprache in simplifizierte »Sprachspiele« aufteilen, um die Sprache zu analysieren. Und wie wir von den Stanislavskij'schen Entdeckungen des schöpferischen Prozesses wissen: auseinandernehmend analysieren und dann wieder zusammenführen, um den schöpferischen Prozess vom Dilettantismus zu befreien.

Für unsere Argumentation ist es wichtig, dass wir weder die klassisch-modernistische Zerstückelung des Wissens akzeptieren noch seine postmoderne Negation. Wir wollen vielmehr die Notwendigkeit der Wiederherstellung menschlichen Erlebens im Theater sehen. Mit Aristoteles bestehen wir darauf, dass »die Kunst die Natur nachahmt«. Stanislavskij hat uns genau dargelegt, wie kompliziert und komplex es ist, betreffend die Tiefe und Ganzheitlichkeit der menschlichen Natur eine authentische/glaubhafte »Imitation« in der darstellenden Kunst zu produzieren.

Die Kunst, und vor allem das Theater, hat Zugang zu diesen Tiefen der menschlichen Natur, weil sie die Kraft besitzt, uns emoti-

onal tief zu bewegen. Es entsteht oft die Frage: Soll die Kunst uns begeistern oder ergreifen? Die Fragestellung ist von vornherein ausgrenzend. Ein Werk ist dann ein Kunstwerk, wenn es uns durch die kunstvolle Vermittlung der Phänomene *begeistert*, *ergreift* und *bewegt*. Und keine andere Kunst ist in diesem Sinne mächtiger als das Theater, weil wir nur im Theater mit den Emotionen lebender Personen in all ihrer intensiven Komplexität und Mehrdeutigkeit direkt konfrontiert werden.

Wir müssen sorgfältig unterscheiden zwischen dem Bewegtwerden, das aus wirklich genuiner Katharsis entsteht, und einer Überwältigung und Blendung von den Fälschungen des Theaters. Im einfachsten Sinn kann diese Unterscheidung durch die Differenz zwischen dem Erfahren und Erleben der vollen Kraft von Othellos »majestätischer Eifersucht« und der Art des Angeheizt- oder Aufgeleitetwerdens durch eine bloß sentimentale Inszenierung einer Operette illustriert werden.

Es gibt natürlich eine Vielzahl von Beispielen dazwischen, aber den Kontrast zwischen diesen Extremen zeigt dieser Punkt wohl am deutlichsten. Letztendlich geht es hier um die Differenz zwischen einer eleganten, überzeugend kraftvollen Sprache der Emotionen auf der einen Seite und einer geistlosen Erregung – oder Sentimentalität – auf der anderen. Was den Unterschied herauskristallisiert zwischen tief und im Grunde emotional bewegt zu werden oder aber nur oberflächlich berührt zu sein.

Das Theaterpublikum und seine Erwartungen

Es dürfte kein Geheimnis sein, dass Katharsis im Publikum konzeptuell sehr eng mit der Katharsis im dramatischen Text selbst und der entsprechend überzeugenden Darstellung/Gestaltung verbunden ist.

Hier ist zu erwähnen, dass TheaterbesucherInnen sich nach ihren Präferenzen und Erwartungen vom Theater mindestens in drei ver-

schiedene Gruppen aufteilen lassen (diese drei Gruppierungen sind nur idealtypisch und nicht absolut zu unterscheiden).

- Die erste Gruppe genießt das Theater wegen seiner *Künstlichkeit* – das Theatrale im raffiniertesten Sinn sozusagen. Diese TheaterbesucherInnen haben ihre Vorliebe für Dramatiker und Inszenierungen, die ihnen viele stilisierte Symbole und Nuancen anbieten. Sie genießen das Theater als Festzug.
- Die zweite Gruppe genießt genau das Gegenteil: Sie geht ins Theater, um das *Natürliche* zu erleben. Diese Gruppe will soziale Wirklichkeit »roh« erfahren.
- Eine dritte Gruppe sucht die *künstlerische Umsetzung des Realen* im Theater, die eine Ausgewogenheit zwischen dem Realistischen und dem Symbolischen schafft.

Diese Unterscheidung ist wichtig, weil sie erklärt, warum Katharsis nicht präskriptiv zu definieren ist. An dieser Stelle könnte man einwenden, dass sicherlich niemand außer einigen verrückten »Klassizisten« (klassisch orientierte Puristen) das Theater betritt und diese Art der Reinigung sucht, die Katharsis bedeutet. Und dennoch behaupten wir, dass das Publikum, das sogenannte *implizite Publikum*, das Theater betritt und in dem Moment durchaus willig und bereit ist, jedwede Kontinuität des täglichen Lebens oder der Alltagsrealität aufzugeben und sich mit der Inszenierung/Aufführung auseinanderzusetzen. Das Publikum hofft ganz explizit auf eine vage Art, seinen Horizont zu erweitern und etwas Außergewöhnliches zu erleben. Implizit jedoch, d. h. ohne sich dessen wirklich bewusst zu sein, sucht es nichts anderes als die Katharsis.

Es gibt physische Leiden oder auch Krankheiten wie Krebs (wie wir schon erwähnt haben), wo die Symptome erst dann schmerzhaft werden, wenn sie schon jenseits der Heilung sind. Warum sollte es denn so ungewöhnlich sein, dass wir auch in spiritueller oder psychischer Hinsicht eine ähnliche schwere Erkrankung in uns tragen, ohne uns deren bewusst zu sein? Ist nicht die Annahme, dass ich gesund bin, wenn ich keine Schmerzen habe, in beiden Fällen die tiefste Quelle der Selbsttäuschung?

Nichtsdestotrotz haben Menschen mit all ihrem Sinn für Sicherheit und Wohlergehen auch zu ihren besten Zeiten wenigstens ein Gespür dafür, dass etwas – nennen wir es Ganzheit, Erfüllung, Integrität oder Harmonie – in ihrem Leben fehlt. Als Theaterbesucher bin ich mir in gewissem Sinn einer psychischen Armut bewusst. Ich bin skeptisch bezüglich der eigenen Erfahrung und deswegen neugierig in Hinblick auf ihre Erweiterung. Kurzum: Ich bin mir bewusst, dass ich nicht die ganze Wirklichkeit bin. Wir behaupten hier, dass das Publikum in dem Moment, in dem es das Theater betritt, implizit Reinigung, Befreiung, Entlastung und Heilung sucht.

Implizites Wissen

Um dieses Bedürfnis in seinem tieferen Sinn zu verstehen, müssen wir seine erkenntnistheoretische Voraussetzung erläutern. Wir müssen den Unterschied zwischen explizitem und implizitem Wissen erläutern.

Explizites Wissen ist formales Wissen, das wir beispielsweise aus einer Vorlesung herausnehmen. Es lässt sich in erster Linie in Propositionen ausdrücken. Wir neigen verworrenerweise in unserer technologisch dominierten Zeit dazu, alles, was Wissen betrifft, unter dieser Rubrik zu subsummieren. Aber es gibt eine andere Art von Wissen, die sich nicht explizit in Propositionen der formalen Logik darstellen lässt.

Der Begriff »implizites Wissen« bezieht sich auf den Prozess des »learning through doing«, also des Lernens durch das Tun, den Michael Polanyi »implizites Wissen« genannt hat. Implizites Wissen (stillschweigendes, oder einfacher gesagt: praktisches Wissen, die Wörter sind hier synonym) ist die Art Wissen, die wir erwerben, indem wir lernen, unser Verhalten auf ganz bestimmte Art in regelmäßige Bahnen zu lenken: wie zum Beispiel das Tanzen, das Schwimmen oder das Erlernen eines musikalischen Instruments und alle Formen des handwerklichen Könnens im Allgemeinen – auch im

künstlerischen Bereich. Dafür brauchen wir nicht nur Propositionen oder formale Logik, sondern auch die praktische Erfahrung. Implizites Wissen besteht nicht nur aus Fakten, die man auswendig lernen kann, sondern auch aus erfolgreichen Handlungen oder vollzogenen Taten, die in der Folge unser Verhalten bestimmen. Dieses Wissen hat alle Charakteristika ›echten‹ Wissens, es kann z. B. praktisch erworben, aber mit Schwierigkeiten und nur indirekt durch Erläuterungen vermittelt werden.

Implizites Wissen ist die grundlegende Form menschlichen Wissens überhaupt, insofern es – ohne ›formales Lernen‹ voraussetzen – bewerkstelligt werden kann. Das heißt also, dass wir alle wesentlich mehr ›wissen‹, als wir verbal ausdrücken können. Tanzen zu können heißt zum Beispiel, etwas ›körperlich zu wissen‹. Ich kann vieles über das Tanzen aus Büchern wissen, ohne tanzen zu können. Es gibt Strukturen des Tanzes, die formal dargestellt werden können, aber letzten Endes kann man das Tanzen nur durch eine Art Konzentration, ein Auf-sich-selbst-Richten (das paradoxerweise gleichzeitig alle Beschäftigung mit sich selbst ausschließt), und durch körperliche Umsetzung der Strukturen lernen, was ›tanzen‹ heißt. Tanzen ist nichtsdestoweniger echtes Wissen, denn es kann ergänzt, korrigiert und übermittelt werden.

Jedoch gibt es einen wesentlichen Aspekt des impliziten Wissens, der unbedingt zu unserer These – Theater sei Mitteilung durch die Evokation der Gefühle – gehört: die Idee, dass in allem, was solches praktisches Wissen betrifft, Kognition und Emotion nicht auseinanderzuhalten sind. Wir sagen, dass jemand ›ein Gefühl‹ für den Tango hat, und in dieser Redewendung steckt Einsicht: Menschen erleben und erkennen die Welt *fühlend*. Wie die Philosophen Franz Brentano, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Michael Polanyi und Ludwik Fleck sowie die Theaterpraktiker Konstantin S. Stanislawskij, Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski lehnen wir eine klare Unterscheidung zwischen Kognition und Emotion ab. ›Gefühle‹ sind mentale Zustände und als solche intentional, das heißt, sie ›haben eine Tendenz auf Objekte hin‹. Ich bin nicht einfach eifersüchtig, sondern eifersüchtig auf etwas oder jemanden.

Umgekehrt hat jedes Wissen immer auch eine bestimmende dazugehörige ›Stimmung‹ (emotionale Erfahrung/emotionaler Zustand). Diese ist schwieriger einzufangen oder einzukreisen, weil die meisten unserer kognitiven Aktivitäten, die unser Verhalten bestimmen, schon so routiniert sind, dass sie ein Gefühl von ›Normalität‹ in sich tragen. Die Überraschung oder das Wundern, das nach der Entdeckung einer Sache eintritt, ist die typische kognitive Emotion. Bereits Aristoteles hat eine solche Überraschung auch »Wundern« genannt und angemerkt, dass es die Überraschung ist, die uns zu philosophieren befähigt.

Wittgenstein fragte einmal im rhetorischen Sinn: »Gibt es eine Welt, die weder glücklich noch unglücklich ist?« Gewiss nicht! Unsere Erfahrung der Welt ist immer mit Gefühlen aufgeladen, und zwar genauso wie die eines Kindes. Wir merken das nur nicht mehr, weil die Welt der Erwachsenen dazu neigt, sich ›abzukühlen‹. Aber sie ist trotz allem emotional. Und nicht nur »der Schauspieler hat die Kindheit in die Tasche gesteckt« (Max Reinhardt) – nicht in den Kopf wohlgemerkt –, sondern auch das Publikum; nur: Die Kindheit in der Tasche des Zuschauers liegt etwas tiefer als die des Schauspielers. Durch die vollständige emotionale Hingabe des Schauspielers während des Spielens auf der Bühne hat der ›implizite Zuschauer‹ die Möglichkeit, seine Kindheit aus den tiefsten Ecken seiner Tasche herauszuholen und mithilfe der emotionalen Offenbarung zur Katharsis zu gelangen.

Das meiste, was NichtwissenschaftlerInnen wissen, ist ihnen implizit bekannt. Wenn jedoch etwas problematisch wird mit dieser grundlegenden Art des Wissens, wenn wir aus irgendeinem Grund – man ist versucht mit Gabriel Marcel zu sagen: aus einem mysteriösen Grund – dieses Wissen des Könnens verloren haben, das Wissen, das unser Verhalten bestimmt, dann brauchen wir doch Reflexion über unsere Erfahrung und unser Erleben. Wenn diese Art von Wissen aufhört, verlässlich zu sein, dann ist es nicht so, dass wir lediglich einige Fakten nicht mehr kennen, sondern wir versagen in unserem Versuch, etwas zu tun, was früher einmal einfach war. Es ist also kein Wunder, dass solche Probleme sich dann sehr deutlich

auf unsere Identität auswirken, bis hin zur Verzweiflung. Die Tatsache, dass den Problemen, ›die wir sind‹, Versagen vonseiten unseres praktischen Wissens zugrunde liegt, bedeutet, dass wir sie nur mit Schwierigkeiten und nach Reflexion in Worte kleiden können. Das Theater gibt uns die Möglichkeit, solche Probleme auf ›nonverbale Art‹ – durch die emotionale Konfrontation – aufzugreifen.

Probleme, die wir haben, im Gegensatz zu Problemen, die wir sind

Menschliche Probleme können nach der Unterscheidung zwischen explizitem und implizitem Wissen in mindestens zwei große Klassen unterteilt werden: Probleme, die wir *haben*, z. B. wissenschaftliche Probleme, und Probleme, die wir *sind*, z. B. Probleme der Identität: Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen Problemen der *Erkenntnis* und Problemen der *Selbsterkenntnis*.

Das Theater behandelt naturgemäß beide Arten von Problemen, aber die Hauptforderung des Zuschauers, d. h. die, die der Zuschauer ›stillschweigend‹ stellt, hängt typischerweise mit Letzterem zusammen, mit dem Problem der *Selbsterkenntnis/Identität*. Es ist hier erforderlich, uns an die griechischen Quellen des westlichen Theaters zu erinnern, die besagen, dass das Leben problematisch sein kann, schlicht aus der Tatsache heraus, dass wir so sind, wie wir sind. Das ist die Ausgangslage jeder tragischen Figur von der Antike bis zur Moderne. Die einzige Möglichkeit, solche Probleme zu ›lösen‹, besteht darin, dass wir unsere Lebensform ändern.

Aus dieser Perspektive ist es kaum zufällig, dass das Bedürfnis, die Sitten zu verändern (Orest) oder zu bewahren (Antigone), am Ursprung der abendländischen dramatischen Tradition thematisiert wurde. Die alten Griechen hatten hohe Erwartungen an das Theater, nicht weil sie naiv waren, sondern weil sie seine befreienden Eigenschaften verstanden, und zwar genau die, die wir zu vergessen neigen. Es ist allgemein bekannt, dass das Problem der *Selbsterkenntnis*

keinen bloß normalen Schwierigkeitsgrad darstellt. Der Philosoph Gabriel Marcel bezeichnet diese Art von Misere als Mysterium. Er unterscheidet das Problem der Selbsterkenntnis/Identität ganz scharf von normalen Problemen aufgrund der Tatsache, dass unsere eigene Identität auf eine Art und Weise hier involviert ist, die uns hindert, eine einfache Lösung solcher Probleme zu finden.

Wenn man mit so einem Problem konfrontiert ist, d. h. wenn die eigene Identität involviert ist, sucht man naturgemäß Heilung, Entlastung, Befreiung und Reinigung – mit einem Wort: Katharsis. Wann immer unsere Identität bei unseren Problemen derart mitwirkt, neigen unsere Probleme dazu, auf adäquate Weise mysteriös zu sein. Strindberg und Ibsen liefern uns mächtige Beispiele typisch moderner Personen mit solch intensiven Trieben, dass sie sich selbst kaum verstehen können. Wir könnten sagen, genau ihre Art zu leben ist schon durch verschiedene Formen von Unfreiheit durchsiebt. Überdies sind sie auch typisch modern in dem Sinn, dass die gesellschaftlichen Konventionen von ihnen verlangen, über jene Dinge zu schweigen, die sie am meisten in Unruhe versetzen. Ihr Leben ist so voller Lügen und Geheimnisse, dass sie von diesen Lügen und Geheimnissen total dominiert und auch verzehrt werden. Sie erleiden eine Identitätskrise. Die Psychoanalyse hat uns mittlerweile gelehrt, solche Personen als repressiv/unterdrückt zu bezeichnen. Hier vor allem hat Katharsis eine Rolle zu spielen.

Wir brauchen eine emotionale Auseinandersetzung mit uns selbst. Anders gesagt, das *Wissen-in-uns* impliziert, dass es eine gewisse Art von Problemen gibt, die in unserem Körper – in unserer Psycho-Physis – liegen, Probleme, die uns belasten und quälen. Von einer Lösung für solche Probleme kann nicht die Rede sein. Wir können von ihnen nur befreit oder gereinigt werden. Ohne die Konfrontation suchen wir die Lösung in einer verworrenen und letzten Endes *selbstzerstörerischen Flucht vor Selbsterkenntnis*. Die großen Dramatiker sind die, die die Logik einer solchen Situation dichterisch auslegen. Darin zeigen sie die Kontinuität zwischen normalem Denken und selbstzerstörerischem Wahnsinn, was unser Bedürfnis für Katharsis verstärkt.

Theater erleben heißt die Urteilskraft bilden

Theater hilft uns, die störenden Lebenserfahrungen, die uns möglicherweise nicht einmal bewusst sind, durch die Herstellung einer Situation des Miterlebens und Erfahrens von intensiven Emotionen auf der Bühne zu bewältigen.

Es handelt sich hier um zwei Ebenen der kathartischen Erfahrung im Theater, die Urteilsbildung betreffend:

- erstens um die *Vergleichsebene/Assoziationsebene*, in der das Publikum der Handlung des Stückes folgt und ununterbrochen vergleicht: das, was es auf der Bühne sieht, mit dem, was es vom ›wirklichen Leben‹ weiß;
- zweitens um die *Identifikationsebene* mit einer oder mehreren Figuren des Stückes, indem es durch Miterleben mit Identifikationsfiguren die Katharsis erfährt.

Es geschieht oft, dass die Identifikation mit einer Figur des Stückes für den Zuschauer/die Zuschauerin durch nicht überzeugende, unglaubhafte Darstellung verhindert wird, was zur Verhinderung der kathartischen Erfahrung führt. Die Urteilskraftbildung findet durch die unerwartete und nicht spekulative Konfrontation auf den oben erwähnten Ebenen statt. Die unerwarteten Vergleiche und Identifikationserlebnisse, die der Zuschauer/die Zuschauerin im Theater nachvollzieht, werden in sein/ihr Leben umgesetzt.

Große Dramatiker wie Shakespeare oder Molière sind sich völlig bewusst, dass sie in dem Ausmaß, in dem sie diesen Prozess bewerkstelligen können, in der Tat die Urteilsrichtung des Theaterbesuchers/der Theaterbesucherin reorientieren können, vorausgesetzt, dass die Inszenierung das Stück in seiner Wirkung unterstützt und zur Reflexion anregt, indem sie uns emotional bewegt. Ein großer Teil der Freude, einer Theateraufführung beizuwohnen, ist die Erkenntnis, dass es im Theater möglich ist, Fragen über die schwierigen schuldprovozierenden Aspekte der menschlichen Existenz auf eine Art und Weise zu stellen, in der sie in uns ›Widerhall‹ finden. Dieses Stellen von Fragen erreicht genau jene Aspekte unseres Le-

bens, die wir selbst nicht artikulieren können oder auch nicht artikulieren wollen. Katharsis vollzieht sich in Form von Reflexion, die emotional durch das Erleben einer Situation provoziert wird und bei der ununterbrochen mit einer Situation verglichen wird, die wir früher selbst einmal unmittelbar oder mittelbar erfahren haben.

Katharsis setzt Verführung voraus – *peitho*

Man sagt fälschlicherweise, dass man ein Pferd ans Wasser führen, es aber nicht dazu bringen kann zu trinken. Man kann es jedoch sehr wohl dazu bringen, indem man ihm Salz gibt, um es durstig zu machen. Das bedeutet im Rahmen unserer Diskussion der Katharsis, dass die bloße Behandlung eines aktuellen Themas durch den Autor/ die Autorin nicht genügt, um die befreiende Dimension zu »stellen«. Die Aufführung muss die überzeugende Kraft in sich tragen (was die Griechen mit »peitho« bezeichneten), das heißt, Bühnengeschehnisse müssen in einer adäquat subtilen »Sprache« eingefangen sein. Die Sprache der Inszenierung, die wir meinen, impliziert die Sprache der Regie, die Sprache oder die Art des Schauspiels, die Sprache des Bühnenbildes etc. etc. Und diese »Sprachen« sollten einen gemeinsamen Nenner haben – das *Genre der Inszenierung*, um dem Zuschauer/ der Zuschauerin zu seiner/ihrer inneren Konzentration zu verhelfen, statt ihn/sie durch nicht überzeugende Eklektik zu zerstreuen.

Katharsis ist in dem Ausmaß in einer Aufführung präsent, in welchem die entsprechende Aufführung die Potenz besitzt, das Publikum zum Eintreten in die Handlung auf der Bühne zu verführen. »Peitho« (Überzeugung/Verführung) ist das dramatische Äquivalent für »salzen«. Die Aufführung muss uns also, erstens, durch die Form der Inszenierung *faszinieren* und *begeistern*, uns zweitens, durch den Inhalt und die Präsentation der Probleme, *ergreifen* und *bewegen*, und uns – auf der Basis des Ersten und Zweiten – zu kathartischen Erlebnissen führen. Es ist dieses Charakteristikum, das als eine Art von Unvermeidlichkeit (innerhalb der logischen Struk-