Veit Güssow

Die Präsenz des Schauspielers

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Veit Güssow, geb. 1977 in München, studierte Theaterwissenschaft, Anglistik und Psychologie in München und Berlin. Er arbeitete als Regieassistent u. a. mit Dieter Dorn, Keith Johnstone und Thomas Ostermeier. Güssow ist seit 2008 freier Regisseur und inszenierte u. a. am Bayerischen Staatsschauspiel, am Staatstheater Nürnberg sowie an zahlreichen Stadttheatern in Deutschland und der Schweiz. Außerdem arbeitet er als Projektleiter im Bereich der kulturellen Bildung und ist als Dozent und Fortbildungsleiter an Universitäten, Schauspielschulen und in der freien Wirtschaft tätig.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Veit Güssow

DIE PRÄSENZ DES SCHAUSPIELERS

Über die Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente

Alexander Verlag Berlin | Köln

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Die vorliegende Untersuchung wurde im Frühjahr 2009 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaft der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Für den Druck habe ich sie überarbeitet und gekürzt; nach Abschluss der Promotion erschienene Literatur konnte dabei nur in Ausnahmefällen berücksichtigt werden.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2013
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, auch der auszugsweisen, nur mit Genehmigung des Verlags.
Redaktion/Lektorat: Christin Heinrichs-Lauer
Satz und Layout: Antje Wewerka
Umschlaggestaltung: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos von Martin Wuttke in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*
Foto: © Barbara Braun/MuTphoto.
Druck und Bindung: SDL, Berlin
ISBN 978-3-89581-311-5
Printed in Germany (April) 2013

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

INHALT

I. Beschreibung von Bühnenpräsenz 8
– Martin Wuttkes Arturo-Ui-Darstellung 8
– Die kanadische Mannschaft im Finale der Theatersportweltmeisterschaft 2006 in Deutschland 13

II. Präsenz als Forschungsgegenstand 18

III. Was ist Bühnenpräsenz? Eine begriffliche Bestimmung 28
1. Der Begriff der Präsenz innerhalb von Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* 30
2. Der ontologische Status von Präsenz 34
3. Die autopoietische *feedback*-Schleife 41
4. Das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation 47

IV. Wie entsteht Bühnenpräsenz? 58
1. Anforderungen an den Schauspieler 64
   1.1. Verpflichtung auf den Moment durch die innere Haltung des Schauspielers 64
   1.2. Verpflichtung auf den Moment durch äußere Impulse 85
   1.3. Der ›Impuls des Moments‹ und die Verknüpfung der Momente 99
   1.4. Charakter der schauspielerischen Handlungen 104
   1.5. Individualität des Schauspielers 117
2. Disposition der Zuschauer 129
3. Handeln im Bewusstsein der autopoietischen *feedback*-Schleife 134
4. Energetische Hervorbringung von Präsenz 144
5. Zwischenstand: Das offenbare Geheimnis der Bühnenpräsenz 152

V. Was ist die prinzipielle Ursache von Bühnenpräsenz 160
1. Improvisation als schöpferische Kraft 161
2. Prämeditation als schöpferische Kraft 171
3. Untersuchung von voll-inszeniertem Theater und Improvisationstheater hinsichtlich ihrer Konstituierung aus Improvisation und Prämeditation 173

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

3.1. Die voll-inszenierte Aufführung 174
3.2. Das Improvisationstheater 181
3.3. Veranschaulichung der These zur prinzipiellen Ursache der Präsenz 201
4. Verschmelzung von Improvisation und prämeditiertem Handeln als spezifisches Charakteristikum performativer Prozesse 204

VI. Bühnenpräsenz und ästhetische Theorie 209
1. Das Präsenzverständnis von Mersch, Seel und Gumbrecht 209
2. Die spezifische ästhetische Erfahrung der Bühnenpräsenz 219

VII. Ausblick zurück: Bühnenpräsenz, Schillers Anmut und die Sehnsucht nach Präsenz auf den Bühnen des öffentlichen Lebens 225

Quellenverzeichnis 240

Anhang: Interviews 251
Dennis Cahill 252
Sibylle Canonica 257
Derek Flores 260
Stefan Hunstein 265
Barbara Melzl 270
Thomas Thieme 278
Martin Wuttke 289

Dank 302

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

»Die Gegenwart ist eine mächt'ge Göttin.«

(Goethe, *Torquato Tasso*, Vers 2613)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

I. BESCHREIBUNG VON BÜHNENPRÄSENZ

Martin Wuttkes Arturo-Ui-Darstellung

Die Musik bricht abrupt ab. Der Theatervorhang hebt sich wieder. Martin Wuttke tritt auf. Martin Wuttke ist präsent. Schlagartig verstummen alle hustenden und sich räuspernden Zuschauer. Auch die Abteilung der Bonbonpapier-Knisterer und nervösen Sitzhaltungswechsler reiht sich in die konzentrierte Ruhe ein. Im Zuschauerraum ist es seit Wuttkes erstem Erscheinen den ganzen Abend ungewöhnlich still. Und auch jetzt ruhen alle Blicke auf Wuttke bzw. dem von ihm dargestellten Arturo Ui, dem Protagonisten in Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (im Folgenden mit *Arturo Ui* abgekürzt). Der Abend befindet sich auf seinem schauspielerischen Höhepunkt: Wuttke als Ui nimmt bei einem Schauspiellehrer, dargestellt von Michael Gwisdek, Unterricht. Die Spannung im Zuschauerraum ist außergewöhnlich hoch.

Wuttke vollbringt das Paradox, seine ersten Sätze der Szene klar verständlich zu nuscheln und zu stottern: »So hören Sie. Man hat mir zu verstehen gegeben, daß meine Aussprache zu wünschen übrig lässt.« (Regiebuch, 25)[1] Etliche Zuschauer lachen zaghaft auf. Wuttke blickt sofort direkt ins Publikum, das längst ein fester Anspielpartner geworden ist. Er schaut irritiert, als wäre er verwundert über dieses Verhalten oder über die bloße Anwesenheit von Zuschauern. Diese goutieren die direkte Reaktion mit geschlossenem Auflachen. Wuttke spielt nicht nur mit seinen Kollegen auf der Bühne, sondern bezieht, in solchen Momenten besonders auffällig, das Publikum spürbar mit ein. Mir hat sein Blick vermittelt, dass er meine Reaktionen und somit mich als Zuschauer wahrnimmt, dass ich

---

1 Szene VI. Alle Stückzitate werden nach der Textfassung des Regiebuchs zitiert: o.V.: Regiebuch der Inszenierung von Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* am Berliner Ensemble (Regie: Heiner Müller unter Mitarbeit von Stephan Suschke. Premiere am 3. Juni 1995). Das Regiebuch wurde von Regieassistentin Nathalie Boulenger zusammengestellt. Die ursprüngliche Strichfassung stammt von Bühnenbildner Hans Joachim Schlieker. Unveröffentlicht.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

aktiver Teil des Geschehens im Theaterraum bin. Ich starre gebannt auf Wuttke, folge jeder seiner Bewegungen mit äußerster Aufmerksamkeit. Er scheint jene Fähigkeit zu besitzen, die im Theaterjargon als Bühnenpräsenz bezeichnet wird. Es wirkt, als ob zwischen Wuttke und den Zuschauern, zwischen ihm und mir, eine physisch spürbare Verbindung bestünde, die sich einer sprachlich präzisen Beschreibung weitgehend entzieht. Sie lässt sich vergleichen mit dem Spüren einer Energie, die zwischen uns hin- und herfließt, oder einer konstanten Spannung, die zwischen uns herrscht. Wuttke nimmt die Reaktionen aus dem Publikum auf und integriert sie in sein Spiel, worauf wiederum die Zuschauer reagieren. Wuttke spielt mit den Zuschauern – und die Zuschauer spielen mit.

Ich sitze vorne im Parkett, drehe mich um und blicke in den Zuschauerraum. Als Ausdruck jener energetischen Verbindung bemerke ich: Alle Köpfe starren gebannt auf die Bühne, kaum einer bewegt sich. Auch die Sitzhaltungen der Zuschauer unterscheiden sich von jenen in vielen anderen Theateraufführungen. Kaum jemand sitzt zurückgelehnt da, die meisten Oberkörper sind in Richtung Bühne geneigt, die Hälse nach vorne gestreckt. Das Publikum gleicht einer Graslandschaft, über die ein Wind weht, so dass sich alle Halme in dieselbe Richtung neigen.

Ui trägt dem Schauspiellehrer sein Anliegen vor: »Und da es unvermeidlich sein wird, ein paar Worte zu äußern – ganz besonders wenn's mal politisch wird –, will ich Stunden nehmen. Auch im Auftreten.« (Ebd.) Wieder lacht ein Teil des Publikums. Auf mich wirkt das Paradox komisch, dass ausgerechnet jener Schauspieler, der mich außergewöhnlich fest in seinen Bann gezogen hat, Unterricht im Auftreten nehmen möchte. Natürlich ist mir bewusst, dass nicht Wuttke den Schauspiellehrer bestellt hat, sondern die von ihm dargestellte Figur. Dass ich lachen muss, verweist aber darauf, dass meine Wahrnehmung der Situation für einen Moment aus der fiktiven Welt der Inszenierung ausgebrochen ist. Ich hatte den Wunsch nach Schauspielunterricht nicht auf Ui, sondern auf Wuttke selbst bezogen. Ob die anderen Zuschauer aus demselben Grund lachen, lässt sich nicht nachprüfen, aber mir scheint diese Wahrnehmung der Situation der einzige Anlass zum Lachen zu sein.

Ui thematisiert nun das Phänomen der Bühnenpräsenz direkt: »Wenn ich gehe, wünsche ich, daß es bemerkt wird, daß *ich* gehe.« (Ebd.) Während kaum ein Zuschauer Wuttke auch nur einen Moment lang aus den

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Augen lässt, will Ui jene Fähigkeit erst lernen, die den Zuschauer zwingt, ihn ununterbrochen zu beachten. Und während die Figur Givola ihm zum Thema ›Stehen‹ rät: »Stell zwei kräftige Jungens dicht hinter dich, und du stehst ausgezeichnet«, weiß Ui: »Das ist ein Unsinn. Wenn ich stehe, wünsche ich, daß man nicht auf zwei Leute hinter mir, sondern auf mich schaut.« (Ebd.) Die Realisierung dieses Wunsches wird schon in der folgenden Szene von Ui/Wuttke überzeugend vorgeführt.

Hier steht Ui direkt an der Rampe frontal zum Publikum und hält eine Rede. Hinter ihm befindet sich ein aus den anderen anwesenden Figuren arrangiertes Tableau. Uis Haltung wechselt immerfort zwischen zwei Körperlichkeiten. Zum einen seiner Grundhaltung: leicht gebückt, mit gebeugten Knien und zappeligen Gesten. Zum anderen wendet Ui nun auch in schroffen Brüchen die zuvor im Schauspielunterricht angeeigneten neuen Fähigkeiten im stolzen Gehen, imposanten Stehen und herrischen Sprechen an. Die Wechsel erfolgen unerwartet und mit sich rhythmisch steigernder Intensität und Deutlichkeit. Langsam entwickelt Ui/Wuttke aus der Mischung beider Haltungen die typischen Hitler-Gesten und Bewegungen. Ui verwandelt sich vor den Augen des Publikums vom sich fahrig und unsicher bewegenden Kleingauner zum »Gangster aller Gangster«[2] (ebd.). Ich habe Schwierigkeiten, mich auf den Inhalt seiner Rede zu konzentrieren. Zu sehr bin ich von der schauspielerischen Leistung Wuttkes gebannt. Die Figuren hinter ihm nehme ich kaum wahr. Zu beherrschend ist Wuttkes Bühnenpräsenz. Die Intensität seiner Darstellung ist beeindruckend. Von ihm geht ein merkwürdiger Glanz aus. Er scheint in den Raum um sich herum hineinzustrahlen. Wieder entzieht sich dieses ›gewisse Etwas‹, das von Wuttke ausgeht, einer sprachlichen Erfassung. Mir drängt sich ein Vergleich auf: Die anderen Schauspieler ähneln in diesem Moment Teelichtern, die lediglich den direkten Raum um sich herum vage beleuchten. Dazwischen agiert Wuttke gleich einer großen Fackel, deren Lodern noch in den hinteren Rängen Schatten wirft. Wuttke füllt den gesamten Raum, er beherrscht ihn. Ein Zuschauer lacht auf und wird von Wuttkes Blick sofort festgenagelt. Das Publikum

---

2 So die Bezeichnung für Ui im Epilog der Inszenierung. Bei Brecht steht dieser Text als Prolog.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

erstarrt. Von Wuttke geht eine unheimliche Kraft aus, mit der er jeden Zuschauer kontrollieren und maßregeln zu können scheint.

Am Ende der Szene bricht das Publikum in Jubel aus. Dies führt zu der paradoxen Situation, dass die Zuschauer begeistert einem Schauspieler und gleichzeitig einer hitlerähnlichen Figur zujubeln. Von diesem Paradox lebt die Inszenierung: den Genuss am Schauspieler Wuttke, der im Widerspruch zu der Figur Ui/Hitler steht. Die abscheuerregende Figur ist immer gleichzeitig mit dem begeisternden Schauspieler auf der Bühne präsent. »Hier wird nicht der Mißbrauch von Kunst und Theater vorgeführt. Hier wird dieser Mißbrauch schamlos schaudernd genossen«, schreibt Gerhard Stadelmaier treffend in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (1995). Und dass dieser Missbrauch genossen werden kann, hängt zweifellos mit Wuttkes schauspielerischem Können zusammen, mit seiner außergewöhnlichen Präsenz auf der Bühne.

Am Schluss des Stückes stehen alle Schauspieler als Tableau arrangiert auf der Bühne im sogenannten *freeze,* d. h. starr, als wären sie eingefroren. Einer nach dem anderen tritt zum Applaus nach vorne. Die Zuschauer klatschen in gewöhnlichem Maße allen Darstellern mehr oder weniger heftig zu. Als Letzter tritt Wuttke vor. Ein Beifallsorkan bricht los. Die Zuschauer toben und pfeifen vor Begeisterung, ein Teil beginnt mit den Füßen zu trampeln. In den hinteren Reihen gibt es Zuschauer, die aufstehen. Ein solch außergewöhnlich heftiger Applaus für einen Schauspieler, gerade im Kontrast zum restlichen Ensemble, lässt keinen Zweifel: »Wuttke ist der Star des Abends« (*Berliner Morgenpost,* Göpfert 1995). Franz Wille geht in der Zeitschrift *Theater heute* (1995) noch einen Schritt weiter und prophezeit nach der Premiere: *»A star is born.«*

Am 3. Juni 1995 wurde *Arturo Ui* am Berliner Ensemble in der Inszenierung von Heiner Müller zum ersten Mal gezeigt. Seitdem ist sie in bis dato siebzehn Jahren über 385 Mal aufgeführt worden, gastierte in vier Kontinenten und wurde zu einer der erfolgreichsten Inszenierungen der Nachkriegszeit. Einen Monat nach der Premiere fasste die *B.Z.* die etwa fünfzig Premierenkritiken treffend zusammen: »Und als am Morgen danach die Journalisten ihre Kritiken für Berlin und die Welt schrieben, da leuchtete sein Name wie ein Flammenzeichen: Wuttke! Wuttke! Wuttke!« (Heine 1995). Wuttke hatte offensichtlich auch die Fachwelt tief beeindruckt. Sind die Auffassungen der Kritiker über die Inszenie-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

rung gespalten, so findet sich in den mehr als vierzig Zeitungsartikeln, die ich im Archiv des Berliner Ensembles durchgesehen habe, über ihn kein negatives Wort. »Es ist der Abend eines Schauspielers: Martin Wuttke«, schreibt *Die Welt* (Schmidt-Mühlisch 1995). »Martin Wuttke reißt den Abend ins Außerordentliche«, schreibt die *Berliner Morgenpost* (Göpfert 1995). Seine Darstellung wird als »faszinierend« (*Neues Deutschland,* Ebert 1995), »grandios« (*die tageszeitung,* Seifert 1995, und *Frankfurter Rundschau*, Trauth 1995) »atemberaubend« (*Berliner Zeitung,* Laudenbach 1995b), »hinreißend brillant« (*Der Tagesspiegel,* Gack 1995) charakterisiert. Wuttke selbst »ist ein Ereignis« (*B.Z.,* Heine 1995). Auch der Begriff ›Präsenz‹ taucht auf. In der *Süddeutschen Zeitung* (1995) schreibt Rüdiger Schaper: »Am Anfang hechelt der physisch ungeheuer präsente Wuttke wie ein Wachhund, auf allen vieren«, und Katja Hertin fragt sich in *Berlin Ticket* (1995) in ihrer Titelgeschichte: »Wie macht er das bloß auf der Bühne? Diese atemberaubende körperliche Präsenz.«

Die Anerkennung der Fachwelt hat sich, neben den begeisterten Zeitungskritiken, auch darin geäußert, dass Wuttke für seine Darstellung des Ui zahlreiche Auszeichnungen und Preise bekommen hat. Als prominentestes Beispiel sei die Wahl zum »Schauspieler des Jahres 1995« durch ein von der Zeitschrift *Theater heute* zusammengestelltes Kritikergremium[3] genannt.

---

3 Vgl.: o.V. (1995): »Sieg und Platz«. In: *Theater heute. Das Jahrbuch 1995.* Berlin.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Die kanadische Mannschaft im Finale der Theatersportweltmeisterschaft 2006 in Deutschland

> *I was walk*ing *down the park with my dog,* lett*ing him run around and smell the trees and I noticed that he ate a bug. He just licked it up and swallowed it. I was disgusted* by *that so I ran my fist down* the dog's throat *and delicately pulled out the bug, which was a rare insect. It was an Indian* blue *beetle. I* thought *these were extinct. I found the last bug so I took my dog to the university to my old professor, Professor Montgomery. And he was so impressed by my find* that *he pulled a gun and said: ›I found* that *bug‹. I could not believe my* old professor/own ears … *I could not believe my own ears that my old professor was trying to kill me. So I grabbed the* tail/dog [HUPE durch den Schiedsrichter] – *So I grabbed the desk and flinged it into the air. Bugs went everywhere and my dog started eating all of them.* And I: [gemimte Ansprache zum Hund]: *›If you can have my bug, you can have any bug!‹ The professor stopped and said: ›Thank you, you taught me a valuable lesson!‹ Then he shot my dog.*[4]

Diese Geschichte, gespielt und erzählt von der kanadischen Theatersportnationalmannschaft, bestehend aus der »Traumbesetzung« (*Berliner Abendblatt*. Promo 2006) Derek Flores (vom *Loose Moose Theatre*, Calgary), Jacob Banigan (vom *Rapid Fire Theatre*, Edmonton) und Stephen Sim (von den *Crumbs*, Winnipeg), führte im Finale der Theatersportweltmeisterschaft am 7. Juli 2006 im Theater am Kurfürstendamm in Berlin zu höchst gebannter Anspannung im Zuschauerraum. Ungläubiges Staunen explodierte am Ende in tosendem Applaus und vom Publikum wurde die Höchstpunktzahl vergeben. Die Aufführung wurde von 3sat und dem ZDF-Theaterkanal live übertragen und der Kommentator Jo Schmidt konstatierte im Pausenkommentar: »Ein Beispiel für Virtuosität und Öffnen für Sinn und für Spiel, so was habe ich bei Schauspielern bei uns auf der Bühne noch nicht gesehen.«

Um das nachvollziehen zu können, muss man wissen, dass die Ge-

---

4 Der gesprochene Text der Szene und die folgenden Aussagen des Kommentators Jo Schmidt wurden von einer Aufzeichnung der in 3sat und dem ZDF-Theaterkanal ausgestrahlten Live-Übertragung vom 7.7.2006 transkribiert.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

schichte innerhalb eines sogenannten *Speaking-in-one-voice*-Spiels[5] hervorgebracht wurde. Hierbei entwickeln und spielen zwei Improvisierer[6] auf der Bühne eine Geschichte, die sie gemeinsam und gleichzeitig als ein Erzähler aus der Ich-Perspektive vortragen und ausagieren. Wie im Improtheater[7] üblich, sind vorher keinerlei Texte und Handlungsverläufe abgesprochen oder gar geprobt. Die zwei Darsteller sprechen dennoch absolut gleichzeitig und lesen vom Partner über die Mimik, Gestik und Lippenbewegung ab, welches Wort dieser gerade dabei ist zu sagen, welchen Gedanken er verfolgt. Dadurch kann es gelingen, dass beide Darsteller wie mit einer Stimme sprechen. Die Kanadier zeigten hiervon eine verschärfte Variante, bei der sich der dritte, unbeteiligte Spieler in das Erzählerduo einwechseln muss. Über zehn Mal haben solche Auswechselungen eines Spielers stattgefunden, ohne dass dabei der Redefluss unterbrochen wurde. Der neu hinzukommende Spieler greift im Rhythmus des Satzes den Faden auf, während der ausgewechselte Spieler silbengenau die Szene verlässt. Die im Abdruck der Geschichte nichtkursiv markierten Wörter sind Stellen, an denen die Spieler nicht gänzlich synchron zu sprechen begonnen haben, weshalb hier die Synchronität gefährdet war. Die Simultanität erreichte eine solche Perfektion, dass es

---

5 Nach eigenen Angaben hat Keith Johnstone dieses Spiel erfunden (vgl. Johnstone 1998, 269). Er erwähnt das Spiel schon in dem 1979 erschienenen Buch *Impro – Improvisation and the Theatre* (in der deutschen Übersetzung: Johnstone 1993, 235). Die zweite große Pionierin des Improvisationstheaters, Viola Spolin beschreibt ein sehr ähnliches Spiel in ihrem bereits 1963 erschienenen Buch *Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing techniques* (vgl. Spolin 2000, 388 f.). Da aber der von ihr hier beschriebene Schwerpunkt und die Zielsetzung sich von Johnstones weitgehend unterscheiden, ist davon auszugehen, dass beide das fast gleiche Spiel unabhängig voneinander entwickelt haben. Die kanadische Mannschaft besteht aus direkten Johnstone-Schülern. Insofern ist es eindeutig, dass dessen Variante gezeigt wurde.

6 Das Wort ›Improvisierer‹ hat sich in Übersetzungen von Büchern zum Thema Improvisationstheater als deutsches Äquivalent zum englischen Begriff *improviser* durchgesetzt. Es bezeichnet ganz allgemein die Akteure im Improvisationstheater.

7 Der Begriff ›Improtheater‹ ist eine geläufige Abkürzung für bestimmte Improvisationstheaterformen. Welche diese im speziellen sind, erörtere ich im Kapitel V. 3.2. »Das Improvisationstheater«.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Jacob Banigan (links) und Derek Flores während des *Speaking-in-one-voice*-Spiels im Finale der Theatersport WM 2006. Foto: © Michael Flürenbrock

gelang, Eigennamen wie *Indian Blue Beetle* oder *Professor Montgomery* synchron zu produzieren, eine Leistung, die beim Publikum zu spontanem Szenenapplaus führte. Hierbei sprachen die Spieler nicht etwa langsamer, als eine Einzelperson eine Geschichte erzählen würde. Vielmehr suchten sie ein so schnelles Tempo, dass die Synchronität beständig gefährdet war. In zwei Minuten und achtundzwanzig Sekunden spielten die »Turnierfavoriten«[8] diese kurze Szene, wobei sie immer wieder Teile physisch ausagierten und dramaturgische Pausen einhielten. Die reine Sprechzeit war somit nur etwa dreißig Sekunden länger, als wenn man dieselbe Geschichte im Tempo einer Lesung vorliest.

Die Spieler schienen mit geradezu unheimlicher Präsenz in jedem Moment aufeinander und auf die Reaktionen des Publikums zu reagieren. Dabei gingen sie so direkt mit den aufkommenden Lachern und der Spannung im Zuschauerraum um, als hätten sie eben diese Geschichte schon häufig erzählt. Als könnten sie das Publikum ›lesen‹, entwickelten

8 http://kulturkalender.faz.net/njs_artikel.php?id=4984, abgerufen am: 23.8.2006.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

sie den Plot auf überraschende Art entlang den von mir als Zuschauer assoziierten Handlungsmöglichkeiten: Während ich z. B. noch darüber nachdachte, wie der seltene Käfer in den Park kommt, begaben sie sich in der Geschichte bereits zu einem Professor, der mir eventuell diese Frage beantwortet: Und das, obwohl die Spieler hier ganz offensichtlich keinen Bruchteil einer Sekunde Zeit haben vorauszudenken und eine Planung des Verlaufs der Geschichte schon durch die Spielstruktur unmöglich ist. Noch einmal sei hier der beeindruckte Schmidt zitiert, der nach eigenen Angaben seit zwanzig Jahren Improtheaterkenner ist: »Etwas Ergebnisoffeneres kann es nicht geben. Und sich vorzustellen, dass sie immer noch auf dem Punkt landen! Dass das geht, war mir bisher neu.«

Keiner der Spieler schien die Geschichte zu dominieren, sodass man nicht sagen konnte, wessen Gedanken gerade verfolgt wurden. Schmidt nannte die Performance wohl deshalb »ein Paradebeispiel für das, was Loslassen bedeutet«. Für mich hatte es den Anschein, als entstünde die Geschichte zwischen den Spielern, als wäre sie außerhalb der Spieler existent und würde durch sie hindurchfließen, denn die Spieler wurden von ihr immer wieder selbst überrascht. Das konnte man an ihren Reaktionen ablesen, z. B. in dem Moment, in dem sie das absurd-ironische Ende erst als solches erkennen, nachdem der letzte Satz vollendet war. Anders als bei Wuttke wechselte hier meine Wahrnehmung nicht so sehr zwischen dem Schauspieler und der dargestellten Figur hin und her, denn der Eindruck von entstehenden Figuren wurde, unterstützt durch das wiederholte Auswechseln der Spieler, ständig gebrochen. Vielmehr sprang hier mein Fokus zwischen dem Prozess der Entstehung und dem Eintauchen in die entstehende Fiktion. Die Energie im Zuschauerraum war bei dieser erfolgreich entworfenen *Speaking-in-one-voice*-Geschichte nach meiner Empfindung deswegen so hoch, weil sich die Zuschauer in jedem Moment vergewissern mussten, dass dort tatsächlich zwei Menschen gemeinsam eine Geschichte spontan entwickeln, auch wenn es über ganze Sätze den Anschein hatte, als würde gemeinsam ein gelernter Text vorgetragen. An den Bruchstellen der Synchronität spürte das Publikum, dass die Wörter tatsächlich live gebildet wurden. Es merkte, welche Geistes- und Körpergegenwärtigkeit auf der Bühne ihren Lauf nahm und dazu führte, dass die Spieler sich sofort wieder adjustierten.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Lediglich an zwei Stellen wurden zwei unterschiedliche Wörter ganz ausgesprochen.[9]

Die Atmosphäre im Zuschauerraum war meines Erachtens keinesfalls mit dem gebannten Staunen eines Zirkuspublikums zu vergleichen. Zwar spüren die Zuschauer auch im guten Improtheater eine enorme Spannung, die durch das maximale Riskieren des Scheiterns erzeugt wird, aber diese Spannung ist hier nicht der eigentliche Gegenstand der Unterhaltung, sondern Mittel. Schon das eingegangene Risiko, z. B. eine nicht funktionierende Geschichte, wäre im Vergleich zur Gefährdung der körperlichen Unversehrtheit eines Zirkusartisten geradezu läppisch. Vielmehr heftet sich im Improtheater, bedingt durch die permanente Möglichkeit des Scheiterns, die Wahrnehmung in besonderem Maße an die Spieler und der Eindruck wird verstärkt, dass die Geschichte aus dem Nirgendwo auftaucht. Die Zuschauer verfolgen dadurch den Verlauf der Geschichte Wort für Wort, Silbe für Silbe und kleben dadurch förmlich genauso an den Lippen der Improvisierer wie diese selbst. Hierdurch entsteht das Gefühl, dass eine Energie zwischen Zuschauern und Darstellern fließt. Bei jedem Wackler in der Synchronität geht ein Zucken durch den Zuschauerraum und die Spannung, ob sich die Spieler wieder fangen, verdichtet die Energie im Raum weiter. In diesen Momenten wird die Wahrnehmung auf den Prozess der Entstehung gelenkt und im nächsten Moment wird der Zuschauer wieder von der Geschichte in den Bann gezogen.

Obwohl sich die Darsteller in einem relativ engen Radius bewegten, hatte man das Gefühl, sie füllten die ganze Bühne aus. Die Kanadier wirkten »gedanklich frischer und raumgreifender [als alle anderen]«, hatten die *Ruhrnachrichten* (Dohle 2006) über ein Vorrundenspiel berichtet, und in diesem Moment erlebte man, was damit gemeint war und warum der »Favorit […] wie immer die kanadische Mannschaft [ist]« (*die tageszeitung,* Streisand 2006), die als »echte Weltklasse« (*Berliner Abendblatt,* Promo 2006) gilt.

---

9 Dies ist im strengen Sinne der Spielregeln ein Fehler. Warum es gleichzeitig ein Beweis für die Qualität des Teams ist, wird in Kapitel IV. 1.2., insb. S. 90 ff. und Kapitel V. 3.2., insb. S. 197 ff. erörtert.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

II. PRÄSENZ ALS FORSCHUNGSGEGENSTAND

Im Theaterjargon wird Schauspielern und Schauspielerinnen[10] bewundernd eine bestimmte Qualität zugesprochen, die als ›Präsenz‹, genauer ›schauspielerische Präsenz‹ oder ›Bühnenpräsenz‹ bezeichnet wird. Diese Qualität des Schauspielers ist keine Entdeckung der Neuzeit. Schon im 16. Jahrhundert geht der italienische Dramenautor und Theatertheoretiker Leone di Somi davon aus, dass man Präsenz erlernen oder als Naturtalent besitzen könne:

> *In general let us state that, granted the performer has a good accent, good voice, and suitable presence, whether natural or achieved by art, it will be his object to vary his gestures according to the variety of moods and to imitate not only the character he represents but also the stage in which that character is supposed to be at the moment.*
>
> (1556. Zitiert nach Cole/Kirch Chinoy 1949, 47)

Konstantin Stanislawski kommt hingegen zu dem Schluss, dass es »vielleicht sogar unmöglich ist [...], sich jenes unerklärliche Etwas anzueignen, das den Zuschauer so sehr in seinen Bann zieht«. (1996, 202) Er nennt dieses Etwas »den Charme und den persönlichen Zauber auf der Bühne« und führt dazu aus, dass diese nicht durch »die Schönheit«, »die Stimme« oder »das Talent« [gemeint ist das technische Können; Anm. d. Verf.] erzeugt werden. Die Wirkung beschreibt er als »unerklärliche Anziehungskraft, [die selbst] schlecht zu spielen [erlaubt]« (ebd., 200 f.).

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts kam der Gedanke auf, dass die schauspielerische Präsenz ein Phänomen darstelle, mit dem sich das Theater positiv vom Film absetzen könne und müsse. Erwin Piscator integrierte Filmausschnitte in seine Inszenierungen und versuchte dann

---

10 Aus Gründen der sprachlichen Ästhetik wird im Folgenden auf die doppeltgeschlechtliche Schreibweise »-er/-innen« verzichtet. Wenn im Text z. B. von »Schauspielern des Staatstheaters« die Rede ist, sind damit auch die weiblichen Ensemblemitglieder gemeint.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

> mit dem Appell an die Präsenz des Schauspielers […] der medialen Dominanz des Films entgegenzuwirken. In der Konfrontation mit dem toten Material, der Filmkonserve, konnten allein Präzision und allabendliche Professionalität im *Spiel* garantieren, daß der theatrale Vorgang seine Vorrangstellung behielt.
>
> (Haarmann 1991, 72)

In den Worten Piscators klingt derselbe Gedanke in der Überlieferung aus dem Jahr 1926 wie folgt:

> Im Allgemeinen hat die Darstellung [von *Sturmflut*, bei der Aufführung vom 15.3.1926; Anm. d. Verf.] die intensive Erlebnisform verloren. […] Abgesehen davon, dass wir gerade unserem Publikum jeden Abend das ursprüngliche Erlebnis vermitteln wollen, unbedingt vermitteln *müssen*, fällt ein durch inneres Unbeschwingtsein und Unkonzentriertsein verursachtes Nachlassen der Intensität und Spannkraft gerade bei dieser Aufführung besonders auf, weil doch die Ausdrucksstärke des Films, der eine ungeheuer starke Wirkung hat, stets die alte bleibt, und den Schauspieler, der nachläßt, sofort vollständig dekuvriert. Das fällt besonders bei den Übergängen auf, also wenn der Film aufhört und das Wort anfängt oder umgekehrt; es fällt bei unpräzisen Auftritten auf, es fällt auf, wenn der Schauspieler in der Raumbeherrschung nachläßt, das ursprüngliche Stilgefühl verliert. Jeder Darsteller muß durch besondere, ihm bewußte und dem Publikum spürbar gemachte Akzentuierung sofort das Interesse auf sich ziehen: ›Achtung, hier auf meine Person sehen!‹ Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß die festgelegte Form nicht zerbrochen, sondern ausgefüllt wird.
>
> (1926. Zitiert nach Haarmann 1991, 71 f.)

Der Unterschied zu Stanislawski besteht darin, dass Piscator hier sehr konkrete Forderungen an die Schauspieler zur Erreichung von Präsenz stellt. Im Gegensatz zu beiden kommt Keith Johnstone in seiner Beschreibung von »großartigen Improvisierern« zu dem Urteil, dass:

> ihre Einstellung das genaue Gegenteil von jenen ›Anfängern‹ [ist], für die die Dämonen auf der Bühne mindestens genauso bedrohlich sind wie die im wirklichen Leben und die darum kämpfen, ›ganz‹ zu bleiben. Wenn sich ein Improvisierer ›sicher‹ fühlt, scheint alle Begrenzt-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

> heit zu verschwinden. Manchmal ist es so, als sei die Bühne zusätzlich beleuchtet und die Spieler erscheinen scharf umrissen und strahlend und größer als normal. Bei guten Improvisierern blitzt dieses Phänomen sekundenlang auf; großartige Improvisierer können dieses dämonische Licht (oder himmlische Leuchten) minutenlang aufrechterhalten […] (ebenso wie großartige Schauspieler).
>
> (1998, 477 f.)

Auch er scheint jenes Phänomen zu beschreiben, das ich bei Wuttke und den kanadischen Improvisierern als Bühnenpräsenz bezeichnet habe. Er hält diese Qualität allerdings nicht für eine zusätzliche Eigenschaft der Akteure, sondern schreibt sie der Abwesenheit von ansonsten allgegenwärtigen Blockaden, Fehlervermeidungsstrategien und Ängsten zu, die moderne Individuen in ihrem Verhalten mehrheitlich bestimmen würden (1993, 13–50).

In der Theaterwissenschaft ist »der Begriff der Präsenz [...] erst in den letzten Jahren und Jahrzehnten in mehrfacher Hinsicht [...] zu einer wichtigen Kategorie avanciert«, wie Doris Kolesch in ihrem Artikel zum Stichwort ›Präsenz‹ im *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2005, 250 f.) feststellt. Der Begriff ›Präsenz‹ wird hierbei nicht wie im Bühnenjargon verwendet:

> Zum einen wird die spezifische Medialität von Aufführungen durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern bestimmt. Hier meint Präsenz zunächst nichts anderes als die gemeinsame, geteilte Anwesenheit von Schauspielern und Publikum im Hier und Jetzt des theatralen Geschehens.
>
> (Ebd.)

Wenn vom präsenten Schauspieler die Rede ist, kann nicht einfach die Bedeutung von »gemeinsamer, geteilter Anwesenheit« gemeint sein – sonst wäre ja jeder für den Zuschauer gleichermaßen wahrnehmbare Schauspieler in derselben Weise präsent. Bei Präsenz würde es sich dann nicht um eine Qualität des Schauspielers handeln, sondern um eine Qualität des Arrangements.

Auf eine andere mögliche Bedeutung des Begriffs verweist u. a. Hans Weigel in seinem *Antiwörterbuch*:

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

> Die Präsenz des Schauspielers, Fachausdruck ›Bühnenpräsenz‹, sagt, daß dieser bestimmte Schauspieler auf der Bühne mehr als anwesend ist, daß er sehr da ist, daß sich sein Sein und Tun auf der Bühne intensiv auswirkt und stärker auf das Publikum wirkt als das Sein und Tun anderer Schauspieler.
>
> (1974, 110 f.)

Doch wie lässt sich die paradox klingende Umschreibung »mehr als anwesend« und »sehr da sein« wissenschaftlich greifen? Die hier beschriebene Bedeutung von ›Präsenz‹ als besonders eindrucksvolle Art der Gegenwärtigkeit kommt in Koleschs zuvor zitiertem Lexikoneintrag so nicht vor[11]. Es ist also zunächst zu untersuchen: Was genau bezeichnet der Begriff ›Bühnenpräsenz‹, wenn er zur Charakterisierung von Schauspielern verwendet wird? Dieser Frage wird im anschließenden Kapitel »III. Was ist Bühnenpräsenz? Eine begriffliche Bestimmung« nachgegangen. Dazu soll zunächst untersucht werden, wie sich das Präsenzphänomen über eine phänomenologische Beschreibung hinaus fassen lässt. Es ist ein differenzierter Präsenzbegriff zu entwickeln, wobei untersucht werden muss, inwiefern Bühnenpräsenz ontologisch zwischen dem sie ausstrahlenden Objekt, dem Schauspieler, und dem sie empfindenden Subjekt, dem Zuschauer, anzusiedeln ist. Diese Frage ist von besonderem Interesse, da sich schauspielerische Präsenz gerade hier einer eindeutigen Zuordnung zu entziehen scheint.

Nach der begrifflichen Bestimmung des Untersuchungsgegenstands soll als zweite Forschungsfrage die Entstehung von schauspielerischer Präsenz erörtert werden. Sie wird im Kontext der drei Forschungsfelder Theaterpraxis, Schauspieltheorie sowie ästhetischer Theorie im Kapitel »IV. Wie entsteht Bühnenpräsenz?« behandelt. Viele Theaterpraktiker gehen davon aus, dass sich Präsenz von Schauspielern nicht erlernen lässt, sondern immer eine unergründbare Komponente enthält. Exemplarisch

---

11 Sie beschäftigt sich in dem Artikel mit Präsenzkonzepten in ästhetischen Theorien, insbesondere von Lehmann, Seel, Mersch und Gumbrecht sowie deren philosophischen Grundlagen. Die entscheidenden Unterschiede zwischen den von Kolesch besprochenen Präsenzphänomenen und dem Phänomen der Bühnenpräsenz, welches hier untersucht wird, werde ich in Kapitel VI. »Bühnenpräsenz und ästhetische Theorie« ausführen.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

sei hierzu der langjährige Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels, Dieter Dorn, zitiert:

> Es gibt einfach Menschen, wenn die etwas tun in einem Raum oder auf der Bühne, dann schauen Sie hin, und es gibt Menschen, da schauen Sie nicht hin. Das ist die eigentliche Begabung, die ist unbeeinflussbar. Sie können ein bisschen lernen, aber *das* können sie nicht lernen. Da spielt der Theatergott Bacchus, da spielt *es* gewissermaßen. Und es ist jammerschade, wenn Menschen, die so was haben, sich *das* vom Film verschneiden lassen, also Schnitte: Schnitt, Schnitt, Schnitt [womit er auf die Film- und Fernsehtätigkeiten vieler Schauspieler anspielt; Anm. d. Verf.].[12]

Dieser kurze Interviewausschnitt verweist auf unterschiedliche Themenkomplexe, die bei der Untersuchung der Entstehung von Präsenz berücksichtigt werden sollen: Worin besteht die ungewöhnliche Begabung jener präsenten Schauspieler? Welches Entstehungsmoment von Präsenz ist lernbar, bzw. gibt es eine Seite der Präsenz, die bloß konstatierbar bleibt? Dorns Feststellung, dass das Medium Film nicht geeignet ist, die von ihm als theatergöttlich gegebene Begabung charakterisierte Präsenz einzufangen, verweist auf die Brisanz der Frage, welche Rolle der Live-Charakter des Theaters bei der Entstehung von Präsenz spielt.

Im Rahmen unterschiedlicher Schauspieltheorien wurden explizite oder implizite Theorien über die Entstehung von Bühnenpräsenz entwickelt. So hat sich z. B. der Theaterpraktiker Eugenio Barba ausführlich mit Techniken zur Erzeugung von Präsenz in kodifizierten Theaterformen beschäftigt. Seine Forschungen haben laut Fischer-Lichte

> die Einsicht gezeitigt, dass es sich bei der Präsenz nicht um ein ›Geheimnis‹ handelt, sondern um das Resultat von Techniken und Praktiken. Es ist daher anzunehmen, dass sich auch im westlichen

---

12 Transkript eines unveröffentlichten Interviews, das Christina Haberlik mit Dieter Dorn für die Ausstellung *Das Ensemble um Dieter Dorn* im Deutschen Theatermuseum München 2007 führte und das dort als Audiodokument angehört werden konnte.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

> Theater herausfinden lässt, welche – jeweils durchaus unterschiedlichen – Techniken und Praktiken Schauspieler anwenden, um Präsenz zu erzeugen.
>
> (2001, 262)

Die hier aufgeworfene Fragestellung soll im Rahmen des vierten Kapitels untersucht werden. Hierbei interessiert insbesondere, ob sich von den Überlegungen Barbas Rückschlüsse auf allgemeine Bedingungen der Erzeugung von Präsenz ziehen lassen, die auch für die spezifischen Techniken von westlichen Schauspielern Geltung beanspruchen können? Und daraus folgend: Welche Bedeutung hat die Individualität der Schauspieler in Bezug auf die Techniken und inwiefern unterscheiden sich die Techniken und Praktiken selbst?

Bei der Erörterung der Frage nach der Entstehung von Präsenz ist es jedoch nicht das Ziel, eine Anleitung für Schauspieler zu erarbeiten. Es soll gezeigt werden, wie bestimmte Schauspieler Präsenz erzeugen, ohne davon auszugehen, dass daraus eine nachahmbare Methode entwickelt werden kann. Hierauf sei ausdrücklich hingewiesen, da m. E. insbesondere Barba eine solche Trennung nicht deutlich genug vornimmt. Hierdurch wird er anfechtbar, da die von ihm nach seinen Erkenntnissen ausgebildeten Schauspieler meines Wissens nicht für ihre außergewöhnliche Bühnenpräsenz bekannt sind. Dies muss nicht heißen, dass seine Beobachtungen hinsichtlich der Präsenzerzeugung bei präsenten Schauspielern unzutreffend sind, soll aber deutlich machen, dass sich theoretische Erkenntnisse über die Präsenzerzeugung im Schauspielunterricht nicht ohne Weiteres auch praktisch vermitteln lassen.

Der Frage, inwiefern sich hinter den Techniken und Praktiken der unterschiedlichen Schauspieler dennoch ein allgemeines Prinzip ausmachen lässt, wird in Kapitel »V. Was ist die prinzipielle Ursache von Bühnenpräsenz?« nachgegangen. Anhand unterschiedlicher Praktiken des Improvisationstheaters und der voll-inszenierten Aufführung wird untersucht, welches allgemeingültige produktionsästhetische Prinzip bei der Entstehung von Präsenz festgestellt werden kann. Auch soll erörtert werden, inwiefern die spezifische Erfahrung der Bühnenpräsenz ausschließlich durch performative Praktiken erzeugt werden kann.

Nachdem die Frage nach der Entstehung sowohl in Bezug auf das konkrete Handeln präsenter Schauspieler wie auch auf prinzipieller Ebene

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

diskutiert wurde, ist die Überführung der gewonnenen Erkenntnisse in die ästhetische Theorie geboten. Denn Fischer-Lichte ist zuzustimmen, wenn sie feststellt:

> Eine Kenntnis [der Techniken und Praktiken, die Schauspieler anwenden, um Präsenz zu erzeugen,] impliziert allerdings noch nicht ein Wissen davon, warum und wie diese Präsenz auf den Zuschauer einwirkt, wie sie seine Wahrnehmung und möglicherweise auch seine Bedeutungsproduktion beeinflußt. Hier müssen gegenwärtig noch viele Fragen offen bleiben.
>
> (Ebd.)

An diese Fragen knüpft der letzte Teil der Arbeit an, der sich mit dem Phänomen der Präsenz im Kontext der ästhetischen Wirkung von Aufführungen befasst und eine Einordnung des Präsenzphänomens in die ästhetische Theorie leisten soll.

Die Präsenz des Schauspielers wäre sicherlich in der Theaterpraxis kein solches Mysterium, sie wäre nicht – wie in dem vorangegangenen Dorn-Zitat zum Ausdruck gebracht – die Begabung des Schauspielers schlechthin, wenn die hierdurch generierte ästhetische Erfahrung nicht eine außergewöhnliche Qualität hätte.

Präsenz als Untersuchungskategorie der Ästhetik ist, wie einleitend bemerkt, in den letzten Jahren geradezu zur Mode geworden.[13] So taucht ein Präsenzbegriff u. a. in Martin Seels Veröffentlichung *Ästhetik des Erscheinens* (2000), Dieter Merschs *Ereignis und Aura* (2002b) und Hans Ulrich Gumbrechts *Diesseits der Hermeneutik – über die Produktion von Präsenz* (2004) auf. Allen diesen ist gemein, dass sie das Präsenzphänomen nicht als energetisch erzeugtes Produkt performativer Prozesse begreifen, sondern als grundlegende Kategorie der Ästhetik, welche u. a. auch für Werke der bildenden Künste sowie teilweise für Alltagsphänomene fruchtbar gemacht werden könne. Was unterscheidet das Präsenzerlebnis in den performativen Künsten von den spezifischen Präsenzerlebnissen, deren Hervorrufung in neueren ästhetischen Theorien auch den bildenden Künsten

---

13 Die Recherche zur vorliegenden Untersuchung wurde 2009 abgeschlossen. Später erschienene Literatur konnte nur noch teilweise beachtet und eingearbeitet werden.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

zugeschrieben wird? Welche spezifische ästhetische Erfahrung ermöglicht die Wahrnehmung von schauspielerischer Präsenz? Dies sollen die leitenden Fragen des Kapitels »VI. Bühnenpräsenz und ästhetische Theorie« sein, das insbesondere auch Überlegungen aus Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004) einbezieht.

Abschließend wird ein Ausblick gegeben, der sich mit möglichen anknüpfenden Forschungsfragen beschäftigt. In dem Kapitel »VII. Ausblick zurück: Bühnenpräsenz, Schillers Anmut und die Sehnsucht nach Präsenz auf den Bühnen des öffentlichen Lebens«, wird insbesondere darauf eingegangen, inwiefern Schillers Überlegungen aus dem Aufsatz »Ueber Anmuth und Würde« (*Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd 20, 1962) Impulse zur weiterführenden Untersuchung des ästhetischen Phänomens der Bühnenpräsenz in größeren Zusammenhängen der allgemeinen Ästhetikdiskussion geben können. Es wird skizziert, welche wissenschaftlichen Perspektiven sich durch die Weiterführung der Forschung in diese Richtung eröffnen könnten.

Bei der Untersuchung der hier aufgeworfenen Fragen wird vom konkreten schauspielerischen Handeln auf Aspekte der Präsenzerzeugung geschlossen. Insofern musste zunächst Feldforschung betrieben werden. Der erste Schritt war die genaue Beobachtung von als präsent beschriebenen und erfahrenen Schauspielern bei Proben und in Aufführungen. Hierfür war meine mehrjährige Tätigkeit als Regieassistent, Regisseur und Improvisationstheaterschauspieler u. a. am Bayerischen Staatsschauspiel/München, der Schaubühne/Berlin und am *Loose Moose Theatre*/Calgary von großer Hilfe. Als zu beobachtende Schauspieler wurden Martin Wuttke, Thomas Thieme und Stefan Hunstein sowie die Schauspielerinnen Sibylle Canonica und Barbara Melzl und der Improtheaterschauspieler Derek Flores ausgewählt, denen seitens der einschlägigen Theaterfachwelt eine überwiegend einhellige Bewunderung hinsichtlich ihrer Bühnenpräsenz zuteilwird. Als Beleg sei hierfür exemplarisch die Tatsache angeführt, dass Wuttke und auch Thieme durch ein von der Zeitschrift *Theater heute* zusammengestelltes Kritikergremium jeweils zum »Schauspieler des Jahres«[14] gewählt wurden, Wuttke sogar zweimal. Hunstein, Canonica und Melzl sind in dem »erstklassigen Ensem-

14 Wuttke in den Jahren 1995 und 2003, Thieme im Jahr 2000.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

ble um Dieter Dorn«[15] seit Jahren Protagonisten und Träger des Kurt-Meisel-Preises, verliehen für »herausragende künstlerische Leistungen« (Satzungstext zitiert nach *Süddeutsche Zeitung,* Tholl 2007). Derek Flores wurde 2006 Theatersportweltmeister und stammt aus Calgary/Kanada, der Wiege des Improtheaters. In einigen Zeitungskritiken taucht der Begriff ›Präsenz‹ hinsichtlich der genannten Schauspieler zur Charakterisierung ihres besonderen schauspielerischen Vermögens direkt auf,[16] was durch meine persönlichen Erfahrungen bestätigt wird. Martin Wuttke habe ich insbesondere beim Besuch von fünf *Arturo-Ui*-Aufführungen erlebt. Während der letzten drei Aufführungsbesuche fertigte ich stichwortartige Notizen an und besuchte zudem am 23.12.2004 eine Wiederaufnahmeprobe. Die Schauspieler Stefan Hunstein, Thomas Thieme, Sibylle Canonica und Barbara Melzl habe ich, u. a. als Abendspielleiter, in verschiedenen Produktionen jeweils mehrere Dutzend Male auf der Bühne erlebt und mit Derek Flores habe ich mehrere Monate am *Loose Moose Theatre* in Calgary zusammengearbeitet.

Von mir mit den genannten Schauspielern geführte Interviews bilden die Grundlage der Untersuchung. Niederschriften der wichtigsten Passagen hieraus sind im Anhang beigefügt. Darüber hinaus werden Beschreibungen dieser Schauspieler, z. B. aus Theaterkritiken, herangezogen und Äußerungen weiterer bekannter Theaterpraktiker aus theatergeschichtlichen Quellentext-Sammlungen, Zeitungsinterviews, Schauspielerbiogra-

---

15 Diese Bezeichnung wählt u. a. das Goethe-Institut auf der Homepage: http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/dor/por/deindex.htm, abgerufen am: 2.4.2008. Das Deutsche Theatermuseum in München widmete dem Ensemble 2008 eine Sonderausstellung.

16 Exemplarisch hieß es zur *Idomeneus*-Premiere: »Die Präsenz von Dieter Dorns Ensemble trägt […] die leichtfüßige Stunde« (*Abendzeitung*, Braunmüller 2008), wobei sich die Kritik einig ist, dass hierfür die »Alphatiere« (*Süddeutsche Zeitung*, Schmidt 2008) und »Schauspielerpersönlichkeiten« (*Münchner Merkur*, Dultz 2008) Canonica und Hunstein einen maßgeblichen Grund darstellen. Melzl war in dieser Inszenierung nicht zu sehen, doch allein für ihre Darstellung von »M« in *Gier* im Marstall des Bayerischen Staatsschauspiels (Regie: Tina Lanik, Premiere am 3.6.2005) konstatiert die Kritik »konzentrierte Präsenz« (*tz,* Altmann 2005), »zwingende Rätsel-Präsenz« (*Nürnberger Nachrichten*, Krieger 2005) und »hohe Präsenz« (*Abendzeitung*, Hejny 2005).

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

phien u. a. benutzt. Auch führte ich selbst weitere Interviews zum Thema mit Keith Johnstone und seinem Schüler und heutigem künstlerischen Leiter des *Loose Moose Theatre* Denis Cahill sowie mit einem ehemaligen Abendspielleiter von *Arturo Ui,* Stefan Herrmann, der die Aufführung über vierzig Mal gesehen hat, sowie mit Stephan Suschke, dem Regiemitarbeiter Heiner Müllers, der bis heute die Wiederaufnahme- und Umbesetzungsproben leitet.

Über Zuschauerreaktionen wurden keine statistischen Erhebungen angefertigt. Was über diese gesagt wird, beruht auf meinen direkten Erfahrungen, auf Mitteilungen, die aus Zeitungskritiken gewonnen wurden, sowie auf Aussagen von Interviewpartnern.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

III. WAS IST BÜHNENPRÄSENZ? EINE BEGRIFFLICHE BESTIMMUNG

In den einleitenden Ereignisbeschreibungen wurde Wuttke und Flores eine Qualität zugesprochen, die ich als ›Bühnenpräsenz‹ bezeichnet habe. Wie bereits bemerkt, hat ›Präsenz‹ hierbei nicht die allgemeine Bedeutung von ›Anwesenheit‹ oder ›Gegenwart‹, wie sie der einbändige *Duden* (1999) angibt. Fischer-Lichte ist zuzustimmen, wenn sie schreibt: »Als Erfahrung einer besonderen Intensität ist [die Präsenz] nicht schon durch bloße körperliche Anwesenheit gegeben und entsprechend nicht mit ihr zu verwechseln.« (2001, 321)

Wenn im Folgenden der Begriff ›Präsenz‹ verwendet wird, dann immer in dem Sinne, wie er am Theater verstanden wird, d. h. als ›schauspielerische Präsenz‹ bzw. ›Bühnenpräsenz‹. Da es sich bei der ›Bühnenpräsenz‹ nicht um einfache Anwesenheit und Wahrnehmbarkeit auf der Bühne handelt, muss der Begriff genauer gefasst werden. Doch gerade hier scheint sich das Phänomen einer spezifizierenden Beschreibung sogar zu sperren, wie auch Fischer-Lichte feststellt:

> Ein […] mit der Körperlichkeit der Akteure gegebenes Problem stellt ihre sogenannte ›Präsenz‹ dar, die sich sogar einer Beschreibung weitgehend entzieht und daher lediglich konstatiert werden kann.
>
> (Ebd., 262)

So besteht im Hinblick auf einige herausragende Schauspieler allgemeines Einvernehmen darüber, dass sie Präsenz besitzen, eine eindeutige Vorstellung davon, was genau diese Qualität des Schauspielers ausmacht und wie sie erlangt wird, gibt es jedoch nicht.

Genau darin scheint sich die Präsenz von anderen schauspielerischen Qualitäten, etwa der ausgebildeten Stimme, zu unterscheiden. Mit Präsenz wird keine spezielle Fähigkeit des Darstellers bezeichnet, sondern vielmehr ein Zustand, zu dessen Beschreibung der Sprache anscheinend die passenden Wörter fehlen. In der Einleitung wurden verschiedene Umschreibungen und Beschreibungen verwendet, die eine sprachliche Annäherung an das Präsenzphänomen erlauben. Zusammenfassend lässt

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

es sich noch am ehesten mit Begriffen wie ›Intensität der Darstellung‹ oder ›Intensität der Anwesenheit‹ bzw. ›Intensitätserleben des Zuschauers‹ beschreiben. Die hierbei vorgenommene Differenzierung hat ihre Ursache in der noch unbeantworteten Frage, ob Präsenz eine Qualität der Darstellung kennzeichnet, auf eine bestimmte Rezeptionserfahrung des Zuschauers hinweist oder beides beinhaltet.

Um eine genauere Begriffsbestimmung vorzunehmen, werden zunächst die lexikalisierten Bedeutungen von Präsenz eingehender betrachtet. Unter dem Stichwort ›Präsenz‹ findet man im zehnbändigen *Duden* folgende Erläuterung:

> Präsenz, [...] a) (bildungsspr.) *Anwesenheit, [bewußt wahrgenommene] Gegenwärtigkeit* [...]; jmds. geistige P. *(Wachheit)*; b) (Jargon) *Körperliche Ausstrahlung[skraft]:* wer P. hat, wird auf der Bühne erst lebendig [...]; Jede einzelne Person von einer P., die selbst die kleinste Nebenrolle nie zum Statistenjob werden lässt.
>
> (*Duden*. Bd. 7, 1999)

Unterpunkt b) bezieht sich direkt auf die schauspielerische Präsenz, die hier durch »körperliche Ausstrahlung« bzw. »Ausstrahlungskraft« beschrieben wird. Eine »körperliche Ausstrahlung« ist jedem Menschen zu eigen. Hierauf wird im nächsten Abschnitt näher eingegangen. Wenn im Theater von Präsenz als einer besonderen Qualität des Schauspielers die Rede ist, steht diese in Zusammenhang mit der Intensität der Ausstrahlung, jenem Phänomen, das der *Duden* mit »Ausstrahlungskraft« bezeichnet. Eine Kraft wird immer durch jemanden oder durch etwas erzeugt. Die Quelle dieser Ausstrahlungskraft kann hierbei nur der Schauspieler selbst sein.

Darauf, dass die Ausstrahlungskraft des Schauspielers nicht die ganze Wahrheit der schauspielerischen Präsenz ist, verweist Unterpunkt a) der Dudenerklärung: »bewusst wahrgenommene Gegenwärtigkeit«. Es wird also impliziert, dass zu einer bestimmten Form von Präsenz eines Objektes ein Subjekt gehört, das diese bewusst wahrnimmt. Schauspielerische Präsenz kann es ohne Gegenwart eines Zuschauers nicht geben. Dass diese konzentrierte Bewusstheit erfordert, liegt nahe: Bühnenpräsenz wird als Intensität erfahren. Wenn diese Intensität nicht unmittelbar und bewusst wahrgenommen wird, hat sie nicht stattgefunden. Ein intensives

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Erleben, das nicht als solches wahrgenommen wird, ist keines. Der Zuschauer braucht diese Intensität nicht als Präsenz zu bezeichnen, sie nicht einmal in Verbindung mit der zuvor erwähnten Ausstrahlungskraft zu bringen, er muss sie jedoch erfahren, damit sie existiert. Damit Präsenz entstehen kann, muss also neben der Ausstrahlungskraft von Seiten des Schauspielers eine Eindrucksbereitschaft von Seiten des Zuschauers bestehen. Nur wenn beides zusammenkommt, kann sich der Zustand von Bühnenpräsenz als außergewöhnliches Theatererleben einstellen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Bühnenpräsenz bezeichnet einen Zustand, der durch die Synthese einer besonderen Ausstrahlungskraft des Schauspielers und einer spezifischen Eindrucksbereitschaft des Zuschauers entsteht.

Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle erwähnt, dass weder *Grimms Wörterbuch* (1852) noch *Meyers Enzyklopädisches Wörterbuch* (2002) oder *Der Große Brockhaus* (1956) einen ergänzenden Hinweis über den Charakter von Präsenz geben. Für die Antwort auf die Frage, wie sich die postulierten Bedingungen der Ausstrahlungskraft, der Eindrucksbereitschaft und deren Synthese gedanklich in ein Verhältnis setzen lassen, ist eine genauere Befassung mit ästhetischer Theorie erforderlich.

1. Der Begriff der Präsenz innerhalb von Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*

Erika Fischer-Lichte entwickelt in ihrer *Ästhetik des Performativen* drei Konzepte von Präsenz: das »schwache«, das »starke« und das »radikale« (2004, 160–175). Letzteres kann erst im Kapitel VI.2. »Die spezifische ästhetische Erfahrung der Bühnenpräsenz« sinnvoll in die Überlegungen miteinbezogen werden. In ihrer Unterscheidung zwischen dem schwachen und dem starken Konzept findet der bereits in den Ausführungen des *Duden* aufgetauchte Unterschied zwischen der Bedeutung von Präsenz im Sinne von einfacher und im Sinne von bewusst wahrgenommener Anwesenheit seine Entsprechung: »Ich will den Bezug auf die Gegenwärtigkeit, wie sie mit der bloßen Anwesenheit des phänomenalen Leibes des Akteurs gegeben ist, das ›schwache Konzept von Präsenz‹ nennen«

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

(ebd., 163). In dieser ersten Bestimmung wird auf zwei Untersuchungsfelder verwiesen, die in der weiteren Analyse des Phänomens der schauspielerischen Präsenz zu berücksichtigen sind.

Erstens ist hier die Unterscheidung zweier transformatorischer Wirkungspotenziale des Schauspielers, sein phänomenaler Leib und sein dazugehöriger semiotischer Körper, hervorzuheben. Der phänomenale Leib wird als ein Potenzial des Schauspielerkörpers gedacht, das jenseits von Bedeutungszuschreibungen eine Wirkung auf das Publikum ausübt. So wurde diesem z. B. im 18. Jahrhundert in einem Streit um das Verbot von Theateraufführungen, der sogenannten *Querelle*, von den Theatergegnern eine, mittels der leiblichen Ko-Präsenz von Schauspielern und Zuschauern bedingte, schädliche erotische Wirkung zugeschrieben (vgl. ebd., 161 ff.). Analog lässt sich so auch denken, dass ein fettleibiger Körper unmittelbar, also jenseits jeder Bedeutungszuschreibung, abstoßend wirkt und ein kleinwüchsiger Schauspieler als mitleiderregend oder belustigend empfunden wird.

Im Gegensatz dazu bezieht sich der Begriff des semiotischen Körpers auf jene Wirkungen, die durch die vom Schauspieler hervorgebrachten Bedeutungen verursacht werden. So ist sich der Zuschauer z. B. bewusst, dass die Darsteller von *Romeo und Julia* am Ende der Aufführung nicht tatsächlich sterben, es keine realen toten Körper gibt. Die Schauspieler bringen mithilfe von und an ihrem phänomenalen Leib die Figuren aus *Romeo und Julia* hervor. In der Sterbeszene kann der Zuschauer dann die vom Schauspieler ausgeführten Handlungen als Zeichen lesen, die den Tod der Protagonisten bedeuten. Über diesen behaupteten Tod, den der semiotische Körper des Schauspielers hervorbringt, empfindet der Zuschauer Trauer, Enttäuschung etc.

Auf die Frage, wie innerhalb – oder in Überwindung – dieser Dichotomie von phänomenalem Leib und semiotischem Körper das Phänomen der schauspielerischen Präsenz anzusiedeln ist, gehe ich in Abschnitt III. 4. »Das Verhältnis von Präsenz und Repräsentation« näher ein.

Das zweite Untersuchungsfeld bildet das Verhältnis von Zuschauerwahrnehmung und Gegenwärtigkeit des Schauspielers. In der Beschreibung des schwachen Konzeptes meint der Begriff »bloße Anwesenheit«, dass es um die Wirkung der Präsenz des Schauspielerkörpers geht, die jenseits einer spezifischen schauspielerischen Tätigkeit und jenseits der

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Disposition des Zuschauers funktioniert. Wie bereits aufgezeigt, kann das mit dem Begriff der schauspielerischen Präsenz bezeichnete Phänomen mit einem Präsenzbegriff, der mit der Bedeutung von »bloßer Anwesenheit« operiert, nicht ausreichend beschrieben werden. Für den weiteren Verlauf der Arbeit möchte ich aber den Begriff des ›schwachen Konzepts‹ von Präsenz übernehmen, um gerade jene Seite der Präsenz, die sich hierin erschöpft, im Unterschied zur schauspielerischen Präsenz zu beschreiben.

Im Gegensatz zur schwachen Konzeption von Präsenz führt Fischer-Lichte in Bezug auf das starke Konzept aus:

> [Der Zuschauer] spürt die Kraft, die vom Darsteller ausgeht und ihn zwingt, seine Aufmerksamkeit ganz und gar auf ihn zu fokussieren, ohne sich von dieser Kraft überwältigt zu fühlen; er empfindet sie eher als Kraftquelle. Die Zuschauer spüren, dass der Darsteller auf eine ungewöhnliche Weise gegenwärtig ist, die ihnen das Vermögen verleiht, sich selbst auf eine besonders intensive Weise gegenwärtig zu fühlen. Präsenz ereignet sich für sie als eine intensive Erfahrung der Gegenwart. Den Bezug auf die Beherrschung des Raumes durch den Akteur und die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ihn bezeichne ich als das *starke Konzept von Präsenz.*
>
> (2004, 166)

Hier liegt die Betonung darauf, dass der Darsteller auf eine »ungewöhnliche Weise« gegenwärtig erscheint und der Zuschauer somit eine »intensive Erfahrung der Gegenwart« macht. Schauspielerische Präsenz im Sinne des starken Konzepts verweist also auf die Gegenwärtigkeit des Schauspielers selbst. Hieraus schließe ich als

1. These über den Charakter von Bühnenpräsenz: Schauspielerischer Präsenz ist ein Moment von Selbstreferenzialität eigen: Durch seine *schauspielerische* Präsenz verweist der Schauspieler auf *seine* Präsenz.

Piscators Forderung an die Schauspieler, immer ein »Achtung, hier auf meine Person sehen!« (siehe S. 19) mitzuspielen, findet in der schauspielerischen Präsenz im Sinne des starken Konzepts ihre Erfüllung. Hierbei empfindet der Zuschauer den Darsteller als eine Art Kraftquelle, die ihn zwingt, seine Aufmerksamkeit auf jenen zu richten. Auch spürt er durch

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983