

Hans M. Ritter

**Wie vielfältig ist der Mensch und wie vielstimmig?
Kleine Korrespondenz mit Hellmut Geißner**

„Wer bin ich – und wenn ja, wie viele?“

Die Welt der Worte ist vielfältig. Sie haben zuweilen etwas schillernd Uneindeutiges, und was dem einen reizvoll erscheint, kann bei anderen zu unangenehmen Reizungen führen. Hellmut Geißner hat in seiner eingehenden und differenzierten Besprechung meines Buches „Zwischenräume: Theater-Sprache-Musik. Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft“ (DGSS @ktuell 1/2010) ein paar interessante Fragen aufgeworfen, die es verdienen, weiterverfolgt zu werden. Ich nehme einmal die Reizworte auf, die ihn zu seinen Fragen veranlasst haben. Es sind die Begriffe der „Authentizität“, des „stimmigen Menschen“, die schillernde Kategorie des „Selbst“ oder des „Ich“ oder der Rückgriff auf den „Kern der eigenen Person“. Hellmut Geißner plädiert für eine „Multiplizität des Ich“, abhängig vom jeweiligen Gegenüber, der Situation, der Lebensgeschichte, und – darauf gründend – für eine „Mehrstimmigkeit“ des Menschen. (2008, 57ff. – vgl. auch: sprechen 49/2010, 19) Beides stellt aus seiner Sicht in Frage, was man für „authentisch“ halten könnte – zu schweigen von einem „Kern der Person“. Wie so oft bin ich geneigt, Hellmut Geißner in weitem Maße zuzustimmen und ihm nahezu im gleichen Atemzug zu widersprechen, je nachdem auf welcher Ebene des Denkens ich mich bewege. Das Kunststück möchte ich auch hier wieder versuchen.

Dass Menschen verschiedene Gesichter oder unterschiedliche Stimmen haben können, ist eine Alltagserfahrung, ebenso dass man selbst in vielen Situationen sich unterschiedlich verhält oder – sogar vor sich selbst – ein anderer zu sein scheint. Dass man von Emotionen abhängig ist, beeinflusst von dem jeweiligen Gegenüber, von Erwartungen, Hoffnungen, Befürchtungen, von Sicherheit, Überlegenheit oder Unsicherheit und Scheu, dass die Stimme situationsbedingt scharf oder weich, klar oder belegt, der Wortfluss leicht oder gehemmt ist, all das ist alltägliche „triviale“ Erfahrung. Ebenso erfährt man an sich und anderen gelegentlich – im Rückblick über Zeiten hinweg oder bei Wiederbegegnungen – allmähliche oder auch abrupte Wandlungen im Verhalten, in Meinungen, Einstellungen usw., die einen glauben machen könnten, man habe es mit einem anderen Menschen zu tun, auch wenn es sich offensichtlich, biographisch oder amtlich, um dieselbe Person handelt. Neben diesen Wandlungen und Sprüngen im (Selbst-)Bild eines Menschen gibt es erkennbare und fühlbare „Spaltungen“ oder Zerrissenheiten in der Gleichzeitigkeit: in Situationen vor Entscheidungen, im Widerspruch zwischen Wunsch und Vermögen, zwischen Neigungen, zwischen „Kopf und Bauch“ oder zwischen den ebenso oft zitierten „zwei Seelen“, die im Zwiespalt der „Triebe“ in der Brust des Goetheschen *Faust*

wohnen. In manchen Deutungen bzw. Inszenierungen des „Faust“ erscheint diese Ich-Spaltung strukturell verschärft, wenn sie *Faust* und *Mephisto* als das Doppelgesicht eines einzigen Menschen verstehen. Die literarische Romantik ist voll von solchen Zwiespältigkeiten und Doppelgesichtern: gewisse Gestalten bei E.T.A. Hoffmann, Heines Doppelgängermotiv, die konträren Charaktere der Zwillinge *Walt* und *Vult* in Jean Pauls *Flegeljahren*, Robert Schumanns Aufspaltung eigener Empfindungsweisen in die Kunstfiguren *Florestan* und *Eusebius* und – über die Romantik hinaus – Robert L. Stevensons *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* oder *Shen-Te* und *Shui-Ta* in Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* zeugen davon.

Über solche bipolaren Widersprüche, die ja zugleich wiederum eine deutlich aufeinander bezogene Einheit herstellen, gehen Vorstellungen einer widersprüchlichen Vielfalt des Ich oder seiner „Zertrümmerung“ und Atomisierung noch hinaus. Mag die Gleichsetzung des „Ich“ mit dem „Nichts“ in den Betrachtungen der *Nachtwachen von Bonaventura* von 1804 noch romantische Attitude oder polemischer Reflex auf den Ich-Begriff Fichtes sein, so äußert sich im Rückblick *Peer Gynts* auf sein Leben bei Ibsen mit der Zwiebel-Metapher schon der moderne Zweifel an sich selbst und an einem verlässlichen Wesenskern. Sein Leben lang auf der Suche nach seinem *Selbst* findet der alte *Peer* in seinem Zwiebelwesen nur Schalen über Schalen – vertrocknet außen, innen dünner und dünner: sein „Ich“ - ein Nichts zwischen Schalen ohne inneren Kern. Der *Steppenwolf* Hermann Hesses (vgl. Geißner 2008, 65) und sein „vielfältiges Ich“ nimmt sich daneben wie ein freundliches „Chaos von Formen, von Stufen und Zuständen, von Erbschaften und Möglichkeiten“ aus. Auch Robert Musils *Möglichkeitsmensch* oder seine *zehn Charaktere* der Landesbewohner von *Kakanien* zeigen sich dem resignativen Fazit *Peer Gynts* gegenüber eher intellektuell- oder ironisch-verspielt, während sein *Mann ohne Eigenschaften* und noch deutlicher der *Mensch ohne Charakter* schon den Typus an die Wand malen, der in seiner Wandelbarkeit unter allen Umständen auch zu allem fähig sein könnte. Für Bertolt Brecht wiederum ist das moderne Individuum „ein widerspruchsvoller Komplex in stetiger Entwicklung“, eine „kampfdurchtobte Vielheit“. (GBA Bd. 21, 691) An anderer Stelle spricht er schärfer von einer „ungeheuren Krankheit“, durch die sich „Denken und Sein in der Person“ spaltet oder von einer „Zertrümmerung der Person“ durch die „wachsenden Kollektive“ (GBA, 21, 320) – dafür gibt es inzwischen millionenfache Belege.

In der Tat – und heutiger ausgedrückt: Die wechselnden Rollenzuweisungen moderner Gesellschaften, wechselnde Gesellschaftsformen, Flucht oder (E-) Migration machen ein Überleben nur durch Flexibilität und Anpassung, gelegentlich unter Existenzschnitten möglich und lassen im Verbund mit den Verhaltensdiktaten kommerzialisierter Welten und der allgegenwärtigen Anfälligkeit ihnen gegenüber an der Stabilität eines gewachsenen „autobiographischen Ich“ zweifeln. Zwar könnte dies sich auf der Basis seiner Erinnerungen immer wieder seiner selbst versichern. Aber Erinnerung ist lückenhaft (vgl. Geißner 2008, 61f.) und scheint – angesichts von Selbststilisierungen, Beschönigungen, Verdrängungen und Vergessenszwängen – kein „Fixpunkt“ mehr, sie entpuppt sich vielmehr als

vielfach Zusammengesetztes, Fiktionales oder gar Zerfallendes. Das „Ich“ erscheint bei Hellmut Geißner konsequenterweise nur noch als ein flüssiges „Zentrum im Netz seiner sozialen Beziehungen“ (2006, 36; 2008, 62), bei Lévi-Strauss gar (vgl. Geißner 2008, 66) als eine Art „Straßenkreuzung, auf der sich Verschiedenes ereignet“, z. B. – nimmt man das Bild ernst: flüchtiges Entgegenkommen, beziehungslose Durchfahrten, hastige oder suchende Überquerungen, Zusammenstöße, Unfälle. Soweit die sozialwissenschaftliche Diagnose.

Dieses schwankende, wandelbare, konfliktreiche, widersprüchliche oder gar leere, „kernlose“ Moment des „Ich“ galt lange als krank (auch Brecht diagnostiziert ja für das 20. Jahrhundert eine „ungeheure Krankheit“ – mit immer noch spürbaren Folgen). Inzwischen ist man sich selbst und andren gegenüber duldsamer oder einsichtiger geworden. Mit der populären Formel seines Buches: „Wer bin ich – und wenn ja – wie viele?“ hat Richard David Precht – oder vielmehr sein luxemburgischer Stichwortgeber Guy Helminger (s. die Herleitung des Titels bei Precht, 2007, 17) – diesen Zustand des Menschen gleichsam aus der Anstalt und in den Alltag entlassen. In einem so weiten Blickwinkel erscheint das „multiple Ich“ überraschend lebensfähig, fühlt sich in seiner Vielfalt wohl und ist sogar mit einem gehörigen Schuss Alkohol noch durchaus gewitzt und seiner Wege kundig und sicher.

Dem Witz, der dieser Formulierung innewohnt, ist im Ernst vielleicht wiederum nur durch einen Witz beizukommen. Im Magazin der Berliner Zeitung vom 12/13. Dez. 2009 findet sich ein Cartoon des Berliner Zeichners Ol. In herbstlicher Vorstadtlandschaft steht vor der geöffneten Haustür eines Einfamilienhauses eine Gruppe von sieben gesichtslosen finsternen Gestalten in Mönchskutten, mit Sensen bewaffnet, und verhandelt mit dem fassungslosen Hausherrn – im Hintergrund zeigt sich noch ein verspäteter Kuttenträger mit demonstrativ geschwungener Sense, weitere Nachzügler sind nicht auszuschließen. „Nicht erschrecken. Wir kommen wegen Ihrer multiplen Persönlichkeit.“ So lautet die Sprechblase des Anführers der Gruppe. Diese Persönlichkeit muss offensichtlich mehrere Knochenmänner bemühen, um sterben zu können. Die spöttische Frage hinter diesem makaberen Scherz ist die, ob die hier unterstellte „Dividualität“ (Brecht) eines Menschen so weit oder so tief geht, dass seine „Teile“ selbst im Tode noch einzeln bedient werden müssen. Oder gibt es doch irgendwo einen Punkt oder gar „Kern“, von dem alle diese Schichtungen oder verwirrenden Verzweigungen ausgehen, in dem sie wurzeln, so dass beim Exitus eine einzige Sense oder Axt genügen müsste. Auch die Zwiebel, diese griffige Metapher der Kernlosigkeit, lebt ja nicht in bloßer Schalenhaftigkeit, sondern aus einer Wurzel (sie *ist* eine Art Wurzel) und auch aus den Säften zwischen den Schalen, und erst wenn die Säfte nicht mehr fließen, verdorren die Schalen und sterben ab. Die Schalenhaftigkeit der Zwiebel ist also nicht zuletzt ein Phänomen eines allmählichen Aufbaus und Absterbens, also des Lebens selbst. Auch ein Baum hat seine Wachstumsringe – hier spricht man mit Blick auf das verfestigte, im strengen Sinn: abgestorbene Innre sogar von „Kernholz“.

Immerhin spricht auch Hellmut Geißner von einem – wenn auch flüssigen – „Zentrum“. Selbst die „Straßenkreuzung“ hat einen Mittelpunkt, einen zentralen

Schnittpunkt, im Falle des Unfalls: den „Treffpunkt“. Und Brechts Vorstellungen einer „Zertrümmerung der Person“ oder der Spaltungen von „Denken und Sein“ erinnern an die etwa gleichzeitig entdeckte Atomzertrümmerung, bei der es auch um „Kerne“ geht, bemerkenswerterweise auch um Kerne, die nichts Festes sind, sondern ein Energiekonzentrat in Bewegung. Es ist also nicht nötig, Kernhaftigkeit mit der Vorstellung einer harten Nuss oder eines Kirschkerns zu verbinden. Der Kern als Konzentrationspunkt von Energien jedenfalls wäre ein Anhaltspunkt – gerade bei der Problematik, die hier zur Debatte steht: geht es mir doch hier (wie in dem angesprochenen Buch) vor allem um Fragen der künstlerischen Arbeit – mit der Stimme, dem Körper, dem Darstellungsvermögen, und selbstverständlich auch mit dem Kopf – und in einem weiteren Schritt um Fragen der Ausbildung eines solchen Vermögens zu künstlerischer Arbeit. Vermutlich muss man da unterscheiden zwischen einem Ich als psycho-sozialem Phänomen und einem Ich in ästhetischer Aktion oder auch zwischen dem *homo sociologicus* und dem *homo in actu teatrale*.

Kunstübung – ein Drahtseilakt.

Gegenstand der künstlerischen Arbeit ist es u. a., den Menschen in seiner inneren Vielfalt und Widersprüchlichkeit, Wandelbarkeit und womöglich gar Brüchigkeit erfahrbar zu machen – in seinen Worten und Gesten, in zwischenmenschlichen Handlungen – und auch plötzliche Risse im Wesen eines Menschen sichtbar zu machen und sie menschlich oder auch politisch-gesellschaftlich zu begründen: das gehörte jedenfalls zur Kunst des Schauspielens und hie und da auch zu der des künstlerischen Sprechens. Möglich wird das, weil Schauspieler/innen (oder auch Sprecher/innen) von solchen Zerrissenheiten durchaus wissen und sie womöglich an sich selbst erfahren. Das ist das eine. Das andere ist, dass diese Menschendarstellung eine Kunstleistung ist, ebenso wie der Gesang, der Tanz und schließlich auch die „Rezitation“. Und diese Kunstleistung, im Augenblick vollzogen, gelingt entweder oder sie gelingt nicht, das heißt u. a. auch: Die Darstellung oder Verkörperung dieser Widersprüche, der Sprung von einer Seite des Wesens zur anderen kann gelingen oder misslingen. Der junge Mann im Bade aus dem *Marionettentheater* Kleists ist ein Paradebeispiel eines solchen Misslingens: ihm gelingt es nicht einmal, eine zufällige Haltung, die ihn und seinen Betrachter für einen Augenblick an eine klassische Statue erinnert hat, wiederzuverkörpern. Eine Ursache liegt (bei Kleist) in einer irritierenden Selbstbespiegelung, einer Spaltung des Bewusstseins: das Bewusstsein stört den „Weg der Seele“, verstanden als „vis motrix“, und zerstört in der Folge die Selbst-Sicherheit, die „Grazie“ und „Lieblichkeit“, dieses Menschen überhaupt, d. h. sein ungebrochenes Identitätsgefühl. (Kleist 1984, 331 ff. – vgl. Ritter 2009, 118ff.)

Wo aber lägen die Kriterien für ein Gelingen? Und was hat ein solches Gelingen zu tun mit dem Zustand eines Menschen im Augenblick seiner Aktion, seinem Ich-Gefühl? Was macht die Erfahrung des Gelingens aus? Und

wie könnten gewisse Möglichkeiten eines Gelingens jungen Menschen zu vermitteln sein? Kunst und künstlerische Arbeit haben zwar per se nicht vor allem mit Sicherheiten, sondern mit Wagnissen zu tun – nichtsdestoweniger aber auch mit dem Wunsch nach einem Bestehen des Wagnisses und dem Versuch des Gelingens. Die relative Gefahrlosigkeit des gesprochenen Wortes lässt vielfach vergessen, dass es sich bei jeder Kunstübung um einen „Drahtseilakt“ handelt, in dem der Augenblick, die Präsenz, über das Gelingen entscheidet – über Balance oder Absturz. Das ist offensichtlicher beim Fingerwerk von Instrumentalisten oder bei den Koloraturen und Spitzentönen einer *Königin der Nacht*, gilt aber auch für die fraglose Bewegung in fiktiven Räumen, die Untrüglichkeit des Gedächtnisses, und gilt ebenso im Sport – etwa für die Sprünge im Eiskunstlauf, den Flug von der Skischanze oder den Elfmeterschuss.

Worauf kann ich mich bei einem solchen Drahtseilakt verlassen? Wohl vor allem auf mich selbst. Der „Draht“ steht eher für das Wagnis, den Faktor der Unsicherheit. Allerdings bietet er mir auch einen Widerstand. Vermutlich kommt es also auf eine Beziehung *zwischen* mir und diesem Widerstand an. Ich muss wissen, wie mir der Gegenstand antwortet, wenn ich ihn behandle oder mich so oder so verhalte. Der hier fällige Begriff der *Konzentration* richtet sich zunächst an den Menschen selbst, der agiert, auf sein eigenes *Zentrum* und auf die Kräfte, die sich dort in diesem Moment gesammelt haben und für die Sache zu Verfügung stehen, er richtet sich aber zugleich auch auf das Gegenüber, die *Sache*, an der sie ansetzen. Konzentration ist nicht zuletzt eine Form von Beziehung – eben *ganz bei sich und bei der Sache* zu sein. Diese von mir verschiedentlich benutzte Formel leitet sich aus der Bühnensituation ab (sie bezieht sich aber ebenso auf das Agieren vor der Kamera oder auf Wettkampfsituationen im Sport). Insgeheim verbirgt sich von daher in der „Sache“ ein drittes Moment: nämlich der *andere*, für den ich agiere: das Publikum, das im Theater auf eine bestimmte Weise anwesend und zugleich nicht-anwesend ist (ähnlich wie und zugleich anders als beim Agieren vor der Kamera oder auch bei Sportveranstaltungen). Ganz bei *sich* und bei der *Sache* – und damit und nur so beim *anderen*, lautet die vollständige Formel. Ein solches Beziehungsdreieck baut sich auf in jedem künstlerischen Akt, und ist die Basis jeder künstlerischen Aktion, die sich vor anderen und für andere ereignet.

In solchen Momenten der Kon-Zentration ist es irrelevant, wie multipel oder emotional zerrissen das agierende Ich als „Individuum“ oder auch „Dividuum“ sein mag. Es kommt darauf an, dass es in einem bestimmten Augenblick als Einheit und mit gesammelter Kraft handelt. Dennoch können auch hier gewisse Spaltungen des Bewusstseins eine produktive Rolle spielen, sie müssen nur konstruktiv zusammenwirken – mit Kleist gesprochen: das Bewusstsein darf den „Weg der Seele“ nicht stören, sondern muss ihn bahnen und befördern. In seiner Differenziertheit wird dieser Sachverhalt, die Einheit des Ich und seine potentielle Gespaltenheit im künstlerischen Handeln, vielleicht anschaulich in dem Theorem Michael Tschechows von den drei *Ichinstanzen* (1979, 79f.), auf das ich mich verschiedentlich beziehe: Das *schöpferische Ich* ist die auf die Sache hin konzentrierte Aktivität und vermittelt

sie als Botschaft an ein Publikum, das biographische oder *Alltags-Ich* ist das Material aus dem der Akteur „schöpft“ und auswählt, das künstlerische Produkt, die *Figur*, ist das *Kunst-Ich*, das aus diesem Material entsteht. Dieses Denkmodell versammelt die kreativen und kommunikativen Energien an einem Ort, im „höheren Bewusstsein“ des *schöpferischen Ich*. Alle potenzielle Widersprüchlichkeit – gerade der eigenen Natur bzw. des *Alltags-Ichs* – muss das *schöpferische Ich* in das *Gegenüber* verwandeln, an dem es arbeitet, an dem es formt – auch wenn es dieses *Gegenüber*, die *Figur*, letztlich selbst ist. Allerdings: je vielschichtiger der Mensch ist, der da agiert, desto deutlicher werden in seiner *Figur* die möglichen Sprünge werden oder auch ihre „Sprunghaftigkeit“. Die *Figur* wird also in sich umso differenzierter sein, je mehr die agierende Person von ihr weiß oder je mehr sie in den Sachverhalten zuhause ist, aus denen die *Figur* – im Dialog mit den Partnern auf der Bühne und im Zuschauerraum – entsteht. Gerade durch den Zwischenschritt der Aufspaltung des Ich zielt das Modell Tschechows also auf eine neue Einheit in der Erscheinung auf der Bühne: die *Figur*, die wiederum so zerrissen, gespalten oder auch aus Widersprüchen zusammengesetzt sein mag, wie der Theatertext oder das Bühnenergebnis es erfordern. Andererseits ist das *schöpferische Ich* selbst nur als Einheit und Sammelpunkt der auf die Sache hin konzentrierten Kräfte zu denken.

In den Materialien zu Brechts Fragment *Der Untergang des Egoisten Fatzer* findet sich ein Notat, das hier – einmal abgesehen davon, was dieser Gedanke innerhalb der Bruchstücke des *Fatzer* bedeuten könnte – noch einen Schritt weiterhelfen kann: „'Ich' bin keine person. ich entstehe jeden moment, bleibe keinen, ich entstehe in der form einer antwort. in mir ist permanent was auf solches antwortet, was permanent bleibt.“ (Vgl. Steinweg 1976, 96). Hier ist die Rede von einem „Ich“, das nicht als etwas Ausgeformtes anzusehen ist (in Art einer „Maske“, auf die das Wort „persona“ verweist), auch nicht als bloße Begegnungstätte sozialer Ereignisse, sondern das, in jedem Augenblick wandelbar, ein anderes Gesicht zeigend, antwortend auf das, was sich ereignet, dennoch etwas permanent Bleibendes enthält – wiederum als Antwort auf etwas anderes, was „permanent bleibt“. Das trifft sich mit der Vorstellung eines *Ich in Aktion* oder *in actu teatrale*, eines in sich bewegten Energiezentrums, das paradoxerweise „permanent bleibt“, auch wenn es jeden Moment neu entsteht, und von dem alle Aktion – als eine „Antwort“ – ausgeht und das in dieser Aktivität zugleich „antwortet“ auf das Andere, was von außen kommt. Denn auch dieses Andere ist „permanent“ da, sei es als Aktivität des Partners, sei es als vorgegebene Form – der Worte, der Gesten, der Handlungsstrukturen, der musikalischen Ereignisse, sei es schließlich als Aufmerksamkeit des Publikums, die ebenfalls die „Form einer Antwort“ ist und die in jedem Moment neu entsteht und zugleich „permanent bleibt“. Für die künstlerische Arbeit ist es, so denke ich, unerlässlich, einen solchen Punkt in sich zu finden und von ihm aus zu handeln.

Wirklichkeiten

Die Vorstellung eines „Daseins im Wandel und in der Verwandlung“ wird auf der Bühne real durch die Erfahrung des „Ich bin“. Stanislawski hat sie für die Arbeit an der Rolle und für das „innere Befinden auf der Bühne“ beschrieben. Auch sein Antipode Brecht spricht beim *Aufbau der Figur* vom „Sprung“, mit dem „du in die endliche Figur hineinstürzt und dich mit ihr vereinigst“, und von „der Figur, die du nun 'bist'“, (Brecht 16, 843) und beschreibt dies als wesentliche Erfahrung und notwendige Phase in der Theaterarbeit. Ich selbst habe – bezogen auf *Szenische Monologe* – von einem „*Da-Sein* mit dem Wort“ gesprochen. (Ritter 2003, 190) In der Musik spricht man ähnlich vom „Flow-Erlebnis“, das sich einstellt, ohne dass es bewusst erzeugt werden kann. Stanislawski geht es darum, im Handeln auf der Bühne die Bedingungen herzustellen, unter denen es sich ereignen *könnte*, und betont zugleich (wie in unterschiedlicher Weise auch Brecht), dass es sich um vorübergehende Erfahrungen handelt, in denen der Widerspruch von *Natur* und *Kunst* aufgehoben scheint (vgl. Ritter 2009, 124). Man könnte von Glücksmomenten sprechen, Momenten, die nicht zuletzt den besonderen Reiz des Bühnenlebens ausmachen. Aber auch als vorübergehende Erfahrungen sind sie nichtsdestoweniger wesentlicher Bestandteil der Bühnenerfahrung im Ganzen – im Wechselspiel von *Sein* und *Bewusstsein*, wobei die Erfahrung der reinen Gegenwart, des *Seins im ästhetischen Schein*, immer auch schon eine Beimischung von Bewusstsein enthält. Stanislawski formuliert das so: „Der Schauspieler lebt, weint und lacht auf der Bühne; doch weinend und lachend beobachtet er sein Lachen und sein Weinen. Und in diesem zwiespältigen Dasein, in diesem Gleichgewicht zwischen Leben und Spiel liegt die Kunst.“ (Stanislawski, 289) In dem Aufsatz mit dem langen und programmatischen Titel *Die Natur der Stimme ergründen, um sie zur Kunst zu entfalten – und: die Kunst der Stimme entfalten, um in ihr die Natur aufscheinen zu lassen* (Ritter 2009, 108ff.), ist für die Arbeit mit Körper und Stimme ein möglicher Weg in diese Zielregion beschrieben, in der das Bewusstsein, um mit Kleist zu sprechen, „den Weg der Seele“, der *vis motrix*, nicht mehr stört, sondern sie im „Schwerpunkt der Bewegung“ nur mehr begleitet. „Ziel dieser Arbeit“, heißt es dort zuletzt, „ist das gelöste 'freie Spiel' der Gebärde und der in sich 'stimmige' Mensch, letztlich mit dem Empfinden: Ich *bin* meine Stimme, in der alles, was mich bewegt zum Ausdruck und zum Klingen kommt.“ (Ritter, 2009, 124) Eben als „Antwort“ von etwas Bewegtem auf Bewegtes und Bewegendes. In diesem Sinn verstehe ich – und durchaus im Doppelsinn des Wortes – auch den „stimmigen Menschen“. Die „Vielfalt“ der Stimme, ihre Wandelbarkeit und ihre Fähigkeit auf Unterschiedliches zu antworten, sei es auf Herausforderungen der Wirklichkeit oder die der Kunst, geht – für mich – von dieser Art „Stimmigkeit“ aus.

Damit greife ich – über das Phänomen Stimme hinausgehend – ein weiteres „Reizwort“ auf: den Begriff des „Authentischen“. Der Begriff – da ist Vorbehalten von verschiedener Seite zuzustimmen – ist derzeit etwas leichtlebig. In den Diskussionen im Rahmen der Theaterpädagogik plädierte

Ulrike Hentschel angesichts der Promiskuität des Begriffs und seiner schwankenden „Konnotationen“ in einem intellektuellen Aufschrei für die „Abschaffung eines Unwortes“. (Hentschel 1999, 15) Man könnte dagegen sagen: So sind Worte nun mal, sie passen sich den Situationen und Fragestellungen an, in denen und für die sie benutzt werden. Sie sind wie streunende Hunde und laufen immer neuen Herren zu. Und selbst an die wissenschaftlichen Kette gelegt, reißen sie sich bei nächster Gelegenheit los. Aber – solange man sich mit ihnen bestimmten Sachverhalten nähern kann, sollte man sie vielleicht doch nicht abschaffen, sondern ihre Nase für die Fährtensuche nutzen. (Denn letztlich geht es – zumal in der Kunst – ja nicht um Begriffe, sondern um Sachverhalte, aus denen diese Begriffe schließlich auch entstehen.) So gibt Hartwig Eckert in seinem Aufsatz zur „Persönlichkeitsentwicklung“ (Eckert 2010, 6f.) einige Beispiele, in denen der Begriff vor allem zur Abwehr verwendet wird. Er gilt da als Umschreibung dessen, was man als Zusammengehöriges von sich kennt, und soll Zumutungen von Verhaltensänderungen abwehren, etwa „eine nicht gewollte Inkongruenz zwischen dem, was ich für meine wünschenswerte Identität halte, und meinem Verhalten“, selbst wenn es sich bei diesen Verhaltensänderungen um kommunikativere und effektivere Sprechweisen handeln sollte. Dabei erhebt sich einerseits die Frage, ob das, was man von sich kennt, wirklich der ganze Mensch in all seinen Möglichkeiten ist. Andererseits steht hinter dieser Abwehr wohl auch eine (durchaus begreifliche) Scheu, mit sich selbst und seiner „Persönlichkeitsentwicklung“ taktisch umzugehen: Sich vor allem über effektive Verhaltensänderungen zu definieren, stellt vielleicht nicht eine „wünschenswerte“, aber doch die „gewachsene“ oder „gefühlte“ Identität in Frage. Dem gewohnten eigenen Gesicht gegenüber erscheint – gleichsam als Drohung – ein kommunikatives Model-face, hinter dem nicht menschliche Erfahrungen, sondern vor allem Verhaltensregeln erkennbar sind. Das könnte in der Tat in künstlerischen Zusammenhängen durchaus ein Problem sein, denn hier ist nicht vor allem kommunikative Glätte gefragt, sondern eben diese „Erfahrung“, etwas „Eigenes“, zugleich etwas Fragen Aufwerfendes und Widerständiges, auch wenn Unangepasstheit oder Zickigkeit wiederum nicht notwendig karrierefördernd sein muss. Ein schönes Beispiel für Widersprüche dieser Art ist die Schauspielerin Margit Bendokat. „Margit, lass dich nicht verbiegen! Lass dir nicht dein Eigenes wegnehmen!“ habe der spätere Regisseur Jürgen Gosch schon während der Ausbildung zu ihr gesagt. (Offenbar ist Ausbildung dazu angetan, gelegentlich gerade das zu bewirken.) Nach einer Karriere mit wechselvollen Höhen und Tiefen am Deutschen Theater Berlin als „schräge“, äußerst eigenwillige und aus dem Rahmen des Gewohnten fallende Schauspielerin, gelang ihr eine eindrucksvolle Alterskarriere, die sie nicht zuletzt ihrer Stimme, ihrer ungewöhnlichen Sprechweise und ihrer Präsenz als Person verdankt, also vermutlich diesem „Eigenen“, das sie sich bewahrt und weiter entfaltet hat. Jetzt wurde sie dafür mit dem Berliner Theaterpreis geehrt.

Aber was ist das „Eigene“? Jedenfalls wohl nichts, was über gezielte Verhaltensänderungen nach Kriterien der Effektivität zu erreichen wäre. In ähnlicher Opposition dazu sehe ich das Authentische. Aber was ist wiederum

das? Ursprünglich – so das griechisch-deutsche Wörterbuch von Hermann Menge aus dem Jahr 1903 „mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie“ – ist der *auth-éntes* der oder die *Selbst-Vollendende*, von daher der Urheber, der Täter (neugriechisch der „Herr“ oder die „Herrin“: der Besitzer einer Sache: der Besitzer seiner selbst). Das „Authentische“ wäre – so gesehen – nicht vor allem eine menschliche Eigenschaft oder die Summe der Eigenschaften, sondern eine innewohnende Kraft, ein Handlungsvermögen: Eine Handlung oder ein Handlungsergebnis erscheint in deutlichem Bezug zu einem Menschen, der nicht nur eine Sache selbst vollendet, sondern noch darüber hinaus sein „Selbst“. Das haftet – wie verwaschen auch immer – dem aktuellen Begriff des Authentischen durchaus noch an. Zugleich schiebt sich in die Wortbedeutung der Blick und die Zuerkennung von außen ein (bei der Feststellung einer Unterschrift als „authentisch“ ist das offensichtlich). Das Urteil fällt ein anderer – allerdings nicht ohne Zutun des *authentés*: als „Antwort“ sozusagen. Dieses Moment verstärkt sich, wenn der Begriff im heutigen Sprachgebrauch (häufig) über die Einzelperson hinaus auf ein Beziehungsgeflecht verweist: auf die Herkunft, die Zugehörigkeit zu einem Milieu. Er betrifft Aspekte der Sprechweise, eines Jargons, des Verhaltens, der Aufmachung, der Einstellungen usw., in dem andere die Zugehörigkeit, dieses Milieu erkennen. Es sind Handlungs- oder Lebenszusammenhänge, die so „authentisch“ in Erscheinung treten. Gerade in diesem Sinn spielt der Begriff in der Theaterästhetik – nicht zuletzt im Theater mit Nicht-Professionellen – eine wiederkehrende Rolle und zielt z. B. auf den Zusammenfall von sozialem Vorbild und ästhetischem Ab-Bild. In ihrer Analyse des Jugendtheaterprojekts „Opferpopp“ im Thaliatheater Halle schreibt Hanne Seitz: „Die jungen Leute sind Experten ihrer Wirklichkeit und bringen eine Emotionalität und Authentizität zur Darstellung, die die Figur des Schauspielers so nicht erreichen kann. Wie unter einem Mikroskop wird eine Lebenswelt zur Anschauung gebracht, die den meisten Menschen fremd ist und zumeist auch Angst hervorruft, ein Leben für das die Jugendlichen (außer von ihresgleichen) nur Ablehnung und Abscheu erfahren.“ (Seitz 2010, 51) Hanne Seitz sucht also mit dem Begriff Momente einer Lebenswirklichkeit und ästhetische Momente des Bühnendaseins zur Deckung zu bringen und darin eine besondere Glaubwürdigkeit zu begründen, „die die Figur des Schauspielers so nicht erreichen kann“ (zumal wenn der Zuschauer *weiß*, dass da nicht Schauspieler, sondern Jugendliche aus dem „Milieu“ agieren – sie sind durch die Tatsache ihrer Zugehörigkeit dieses „Glaubens“ schon vorab „würdig“). Damit ist allerdings nur *ein* aktueller Aspekt von Authentizität auf der Bühne erfasst. Lebenswirklichkeit auf der Bühne ist nicht auf die bloße Tatsache von Gruppenidentität beschränkt oder darauf, dass Menschen sich auf der Bühne verhalten wie im wirklichen Leben. Es gehörte – im Sinne des *authentés* – die Fähigkeit der Agierenden dazu, ihre Lebenswirklichkeit zum Produkt des Handelns zu machen, sie im ästhetischen Ereignis aufscheinen zu lassen, d. h. die innewohnende Kraft, „sich selbst“ in diesem Ereignis zu „vollenden“. Authentizität auf der Bühne stellt also in jedem Fall eine *Kunstleistung* dar (wie sie sich in dem Theaterprojekt „Opferpopp“ womöglich ereignet hat: Hanne Seitz spricht von *Verdeutlichung* einer Lebenswelt „wie unter einem

Mikroskop“). Aber gerade weil diese Authentizität eine Kunstleistung ist, gibt es selbstverständlich auch authentische Darstellungen anderer Art – da, wo in der Darstellung das Selbst eines Menschen in den Fokus tritt und sichtbar und erlebbar wird: seine Erfahrungen, sein Wissen um die Sache, seine „innewohnende Kraft“ – auch wenn er nicht *sich* darstellt, sondern durch sich selbst eine Theater-Figur (oder als Sprecher/in die Erfahrungswelt von Texten). Allerdings sind *Schauspieler* „Experten von Wirklichkeit“ und damit authentisch in diesem Sinne nur, wenn sie über mehr verfügen als ihre Figuren – über mehr Wirklichkeiten und mehr Wissen über diese Wirklichkeiten – und nicht zuletzt über sich selbst verfügen. Es ist also nicht die bloße Identifikation mit der Figur (vom Schauspieler wie vom Zuschauer her gesehen) oder eine nachvollziehbare Handlungslogik der Figur, die dieses Authentische enthält, sondern die besondere Spannung, die Reibung *zwischen* der Figur und dem Schauspieler – in seiner Leibhaftigkeit wie in seiner Einsicht in die Sache – letztlich also die Wahrnehmung der menschlichen Potenz des Schauspielers *in* der Figur, und es ist gerade auch der „Sprung“ zwischen den Intentionen des Schauspielers und denen der Figur, die Bruchstelle zwischen dem schauspielerischen Handeln und der – wie Hans-Thies Lehmann den Begriff versteht: „authentischen Präsenz der einzelnen Akteure“, wenn diese also nicht mehr als „bloße Träger einer ihnen äußerlichen Intention erscheinen“ (Lehmann 1999, 46), sondern zugleich als die Menschen erkennbar werden, die sie sind.

Das Authentische auf der Bühne entpuppt sich so letztlich als die spezifische Kunstleistung des Schauspielers – oder genereller: des Menschen auf der Bühne schlechthin, als das *Ästhetische*, das sich mit dem Menschen verbindet, der da agiert, und nur durch ihn in Erscheinung tritt. Damit löst sich auch die unmittelbare Bindung des „Ich bin“ an die Figur, die bei Stanislawski grundsätzlich besteht, zugunsten einer umfassenden und durchgehenden *Präsenz eines Menschen*, in der die „Figur“ nur eine besondere Farbe darstellt. Natürlich gelingt gerade dieser „Drahtseilakt“ nicht immer – und wenn man es streng sieht: sogar eher selten: Routine, eine allzugroße Absicherung und mangelnde Bereitschaft zu dem Wagnis, „*sich* auszusetzen“, können sein Gelingen verhindern. Aber wenn er gelingt, erstaunt und berührt er um so stärker. Dazu noch einmal ein Blick auf die Verleihung des Theaterpreises an die Schauspielerin Margit Bendokat und die Laudatio durch den Regisseur Nicolas Stemann: „Die Bendokat, sagt Stemann, komme immer wie von 'jenseits des Theaters', sie sei nie nur eine weitere Figur im Spiel, sondern schlicht eine 'Wirklichkeit' – die 'Darstellerin einer Welt'.“ Auch von einer „unzerstörbaren, aber unverkennbar erfahrungsreichen Kindlichkeit“ ist angesichts ihres Auftretens die Rede. (Bericht von Doris Meierhenrich, in: Berliner Zeitung/Feuilleton v. 10. Mai 2010) Offenbar hat man es hier mit einer ungewöhnlichen klaren Erscheinungsform konzentrierter Energie zu tun, die – in „Identität mit sich selbst“ – als Wirklichkeit auftritt, unabhängig davon, welcher Figur oder welcher Aufgabe sie sich annimmt. Zugleich aber äußert sich hier womöglich auch eine menschliche Verfassung, die sich – um mit Kleist zu sprechen – dem „Paradies“ bereits wieder auf Blickweite genähert

hat oder gar kurz vor dem Wiedereintritt durch einen Hintereingang steht – nach einer langen „Reise um die Welt“.

Literatur

- Brecht, Bertolt* (1994): Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA), Berlin/Weimar/Frankfurt
- Brecht, Bertolt* (1967): Gesammelte Werke. Frankfurt
- Eckert, Hartwig* (2010): Sprechwissenschaft, Sprecherziehung und Persönlichkeitsentwicklung. In: DGSS @ktuell 1/2010
- Geißner, Hellmut* (2010): Buchbesprechung *Hans Martin Ritter: „ZwischenRäume: Theater-Sprache-Musik. Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft“*. In: DGSS @ktuell 1/2010
- Geißner, Hellmut* (2010): Sprechstimmen systematisch beurteilen. In: sprechen/49
- Geißner, Hellmut* (2008): Gibt es ein „natürliches“ Ich? In: Geißner, H. (Hg.): Das Phänomen Stimme. Natürliche Veranlagung oder kulturelle Formung. St. Ingbert
- Geißner, Hellmut* (2006): Imitation und Identität. In: Kopfermann, J. (Hg.): Das Phänomen Stimme: Imitation und Identität. St. Ingbert
- Hentschel, Ulrike* (1999): Das Gefühl für's Echte – Versprechungen von Authentizität für Pädagogik und Theaterpädagogik. In: Korrespondenzen/Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 33/1999
- Kleist, Heinrich v.* (1984): Sämtliche Erzählungen und andere Prosa. Stuttgart
- Lehmann, Hans-Thies* (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt
- Precht, Richard David* (2007): Wer bin ich und wenn ja, wie viele? München
- Ritter, Hans Martin* (2009): ZwischenRäume: Theater-Sprache-Musik. Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft. Milow-Berlin (Schibri)
- Ritter, Hans Martin* (2003): Wort und Wirklichkeit auf der Bühne. Münster (2. Auflage)
- Seitz, Hanne* (2010): Prekäre Wirklichkeiten auf den Brettern, die die Welt bedeuten. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik, Heft 56/2010
- Stanislawski, Konstantin S.* (1981): Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst I (Erleben) und II (Verkörpern), Berlin
- Steinweg, Reiner* (Hg.) (1976): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt/M
- Tschechow, Michael* (1979): Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Zürich/Stuttgart