

# Ich möcht ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist Vom Wandel des Menschenbildes und der theatralischen Figur von Christian Haller (Laufenburg/Schweiz)

Meine sehr geehrten Damen und Herren!

Wenn man einige Jahre mit sich selber zusammengelebt hat, kommt man nicht darum herum, sich näher kennen zu lernen: Ein nicht nur erfreulicher Vorgang. Und die Aussicht, nun stets und unausweichlich mit diesem Bekannten sein Leben verbringen zu müssen, wird öfter mal den Wunsch wecken, „ein solcher (zu) werden, wie einmal ein anderer gewesen ist“. Für dessen Verwirklichung stehen zwei Wege offen, ein geschichtlich vertikaler, der den Lehrling des Rollenwechsels zum Bühneneingang des Theaters führt, und der geographisch horizontale, der ihn zum viel zitierten Kiosk gehen heißt, angeblich um Zigaretten zu kaufen, von dem er jedoch nie wieder zurückkehrt: Beides ist mir nicht fremd, den einen wie den anderen Weg habe ich zumindest literarisch beschritten, den zum Theater auch konkret, ich habe viele Jahre als Dramaturg gearbeitet. Im Hintergrund dieser literarischen und theatralischen Wegbegehungen lag eine frühe Entdeckung: In *Die besseren Zeiten* – dem dritten Band der *Trilogie des Erinnerns* – versucht der Junge seiner neuen Umgebung, aber auch dem Zeitenbruch, wie er sich in den fünfziger Jahren ereignet hat, zu entfliehen, indem er sich der Geschichte zuwendet, Fundplätze aufsucht, auch neue entdeckt, und so über die Römer-, Hallstatt- und Bronzezeit tiefer und tiefer in die Vergangenheit zurückgeht, bei jeder Enttäuschung zu einer tiefer liegenden Kulturschicht vordringt, bis er in der Höhle des Paläolithikums gefangen nicht weiter fliehen kann, dafür aber – und in Analogie zum dunklen Raum, den die Höhle darstellt – das Theater entdeckt: „Der Ort, an dem alles möglich ist, von der Steinzeit bis zur Gegenwart“.

Es war diese Entdeckung, die als Gymnasiast in mir den Wunsch weckte, Schauspieler zu werden und zum Theater zu gehen, um mich immer neu in andere Sprach- und Lebensformen, andere Gefühlswelten und Erlebnisbereiche verwandeln zu können, die mein Alltag, mein Herkommen und die Umstände, in denen ich lebte, mir – wie ich glaubte – vorenthielten. Und ich würde diese Seelenwanderung durch Menschen und Zeiten nicht nur in der Phantasie unternehmen, wie ich es durch Lektüre bereits erfahren hatte, ich würde diese Verwandlungen an einem Ort vergegenwärtigen, an dem nicht nur ich an dies Anderseins glaubte, sondern auch andere, die diesem Andersein zusahen und es genauso ‚glaubten‘ – auf der Bühne nämlich.

Der Wunsch, seine Identität zu ändern, in eine andere Figur dieses Daseins hinüber zu wechseln, ist ein moderner Wunsch. Er setzt den Individualismus voraus, wie er sich seit der kopernikanischen Wende zu entwickeln begann, als die Welt aus ihrer seit Aristoteles festgeschriebenen Mitte rutschte: Seit die Erde nicht mehr das Zentrum des Kosmos war, die Welt sich um die Sonne zu bewegen begann, die Sphären brachen und der Raum unendlich wurde, nahm der Einzelne die Mitte ein, die Mitte wenigstens ‚seiner‘

Welt, seines gesellschaftlichen Kosmos: Es entstand die Persönlichkeit, das Individuum als festgefügte Einheit, mit einem Selbstverständnis, das unbeugsam und unveränderlich war. Seinen Höhepunkt erreichte dieser ‚Charakter‘ im 19. Jahrhundert, als er zur Ausstattung bürgerlicher Tugend wurde. Als Figur konnte er durchaus eindrücklich sein, weithin sichtbar, genialisch, begabt, von unbeirrbarer Durchsetzungskraft, fest in seinen Werten verankert. Doch dieser ‚Charakter‘ war auch ein Gefängnis, eine Festung mit Vaubanschen Vorwerken, schwer durch ein Leben zu schleppen.

Aus der noch mittelalterlich geschlossenen Welt heraus ist der Individualismus nicht zu verstehen: Der Einzelne ist bei allen Eigenheiten eingebunden in das Kollektiv seines Standes, entsprechend der Grundüberzeugung des Mittelalters, dass „die Unversalien die Realien“ sind, und so werden auch die Rollen in der Gesellschaft wie in den Osterspielen – ich habe das Osterspiel von Muri bearbeitet und herausgegeben – symbolisch verstanden. Die Figuren – selbst jene des Krämers, aus heutiger Sicht vielleicht die ‚individualisierteste‘ Rolle im Spiel – stehen für einen den Einzelnen überschreitenden, nicht genau zu beschreibenden Gesamtzusammenhang, und es ist deshalb auch vollständig egal gewesen, wer diese Figuren verkörpert hat: Auch die Frauenrollen wurden von den Mönchen gespielt, und niemand hätte empfunden, was heute nur komisch, ja lächerlich wäre, dass ein Mönchlein mit Tonsur als Maria Magdalena über den Vorhof der Klosterkirche trippelt. Figur und Text waren voneinander getrennt: Der Text selbst war die Figur, und diese konkretisierte sich in den Köpfen der Hörer. Das ‚Bühnenset‘ war lediglich das Substrat, auf dem die Wörter verlauteten. Es genügte, überspitzt formuliert, die ‚Tonanlage‘ mit dem ‚Verstärker‘ gebauter Kirchlichkeit, um die Menschen in ein so tiefes Aufgewühltsein zu versetzen, dass sie allösterlich ihr ‚Woodstock‘ erlebten.

Mit dem neuzeitlichen Individualismus nimmt das Erleben dieser kollektiven Emotion ab, die Wörter verlieren an Kraft, fallen selbst aus der symbolischen Bedeutung, werden zu Dingen, die oft nicht einmal mehr getrennt vom Bezeichneten sind, sondern zum Bezeichneten selbst werden, eine Wortabergläubigkeit, die im Positivismus des 19. Jahrhunderts Urstände feierte. Anstelle des ‚Woodstock-Erlebnisses‘ kommt es jedoch zu einem nicht weniger erregenden Erleben des theatralischen Vorgangs: das ‚Schlüsselloch‘. Der Blick in den verbotenen Raum – ein Motiv, das wir aus den Märchen kennen – wird zum ultimativen Kick einer in äußeren Verhaltensregeln starr formierten Gesellschaft. Das Theater wird jetzt zum Ort des voyeuristischen Blicks. Der Zuschauer konnte nicht nur in Milieus hineinschauen, die ihm verschlossen waren, er sah auch hinter die Fassaden jener gesellschaftlichen Kreise, die in untadeliger Kleidung, vollgestopft mit Manieren, ihren Lebenscorso absolvierten. Nur folgerichtig, dass spiegelbildlich das Theaterfoyer selbst zu einer Bühne wurde, auf der man sich – als Zuschauer – in seiner gesellschaftlichen Rolle präsentierte und gleichzeitig die Probleme der jeweils anderen verhandelte, die sorgsam hinter den Kulissen gehalten wurden. Man lese Balzac, Zola, die großen russischen Epiker: Neben dem ‚Salon‘ wird das Theater zum medialen Mittelpunkt, an dem das ‚Wesentliche‘ gesellschaftlich wie geschäftlich geschieht, wo man gewesen sein muss, um aus der Anonymität in die Sichtbarkeit anerkannter

Geltung zu gelangen – und was anderes braucht das Individuum mehr, um überhaupt zu sein, als die Anerkennung der andern?

Der Charakter – diese erratische Ausformung eines Individuums – in seiner Unflexibilität und seinem Drang nach Anerkennung ist eine hoch dramatische Anlage menschlicher Möglichkeit. Das Drama, der dramatische Konflikt, entsteht ja nicht, wie immer wieder gesagt wird, durch das Eintreffen einer Katastrophe – sei es durch einen Brand, dass die Bank die Kredite sperrt oder sich eine unziemliche Beziehung anbahnt – die Dramatik entsteht erst, indem die Figur diese Katastrophe nicht akzeptiert, alles unternimmt, sie ungeschehen zu machen, sie zu vertuschen, zu verleugnen oder gar zu vermeiden: Mit einem Heiligen, der alles gottergeben akzeptiert, findet kein Theater statt. Darum ist Kain der Urvater der Künste: Er akzeptiert nicht, dass sein Rauch nicht gerade zum Himmel steigt wie der von Abel. Auch er will angenommen, er will erkannt sein.

Die Figur als Charakter endet mit dem 19. Jahrhundert, diese kantig egoistisch ausgestaltete Person, eine ‚Titanic‘ als Mensch sinkt mit Mann und Maus und unter den Klängen von *Näher mein Gott zu Dir* am Eisberg des von Doktor Freud entdeckten Unbewussten: Das Ich, so selbstbewusst in seiner Erklärungsmacht, dass es sogar die Seele selbst als einen ‚Schnee‘ ins Reagenzglas zwingen wollte, erfährt seinen Börsencrash: Entwertet wie die Spekulationspapiere der Gründerzeit, sieht es sich noch als unbedeutende Spitze eines Unterbewussten, aus dem heraus es bestimmt, gelenkt, beherrscht wird, ein Knecht übermächtiger Triebe und uneingestandener Wünsche: Und genau die Erkenntnis führt – paradoxerweise – nochmals zu einer Renaissance der Figur als Charakter, die zum Teil noch bis in die Jetztzeit sich fortsetzt, doch nicht mehr nur eines Charakters, der ist, wie er ist, sondern eines des biographischen und psychologischen Subtextes, in dem bei jeder Handlung, die vollzogen wird, die Motivation mitgedacht bzw. mitgespielt wird. Ein grandioses Instrumentarium – denken Sie an Stanislawski – wird erarbeitet, um diesen subtextualen Raum zu durchdringen, zu vermessen, in der Äußerlichkeit der Handlung als Innerlichkeit sichtbar zu machen. Das Theater hat dadurch nochmals an Attraktivität gewonnen für all die in Schwimmwesten steckenden Charaktere, Egoisten und selbstgefälligen Patrons im Publikum, die ihre prekäre Lage doch noch ein wenig ‚unterhalten‘ im Sinne von unterstützt sehen: Save our souls, Rettung scheint möglich. Doch sie ist es nicht. Ein neues Weltbild beginnt sich zu formieren, eine neue kopernikanische Wende tritt ein, die nicht nur das Theater als Hauptmedium der Gesellschaft beendet, sondern auch den geschilderten Typus Mensch, der den einstmals zerbrochenen in sich geschlossenen Kosmos des Aristoteles durch ein geschlossenes inneres Sphärensystem mit dem Ich als Zentrum ersetzte: der Charakter.

In der durch den europäischen Kolonialismus vollständig entdeckten Welt entdeckte die Physik die Welt neu – zwar nicht so wie Stanley und Livingston die Quellen des Nils, sondern vollständig und anders und jenseits unserer täglichen Erfahrung: Mit Quanten- und Relativitätstheorie, der Erforschung von Quarks und Galaxien wurde ein Weltbild geschaffen, in dem der Mensch nicht mehr die unteilbare Mitte eines endlosen Raumes ist wie während der Neuzeit, er ist wiederum hereingeholt in eine Blase, auch wenn sich

diese seit dem Big Bang rasend ausdehnt. Doch all das, was als unteilbar gegolten hatte – Atom wie Individuum –, erwies sich als weiter spaltbar, und zugleich wurde all das Objektive, das auch ohne Subjekt so fest und unverrückbar gesichert schien, seltsam unscharf, abhängig von einem Beobachter, der den Vorgang sieht und beschreibt. Auch wenn wir diese seit Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten Theorien nicht zur Kenntnis nehmen, da sie auch keine unmittelbare Entsprechung in unserer Alltagserfahrung haben, keinen sprachlichen und nur mathematischen Ausdruck kennen, heißt das nicht, dass sie nicht wirksam wären: Wir alle sind umstellt von ihren Anwendungen in den verschiedenen Bereichen unserer Wahrnehmung, von Fernsehen, Musikhören, Internetsurfen bis zu diesem Manuskript vor mir, auf einem Computer geschrieben. Und wenn das zu Beobachtende durch den Beobachter verändert wird, so wird auch der Beobachter durch das Beobachtete beeinflusst – und das ist heute durchaus eine alltägliche, ja triviale Erfahrung. Es bedeutet zugleich das Ende der Figur als Charakter mit kohärenter Psychologie: Die Lebenslüge in Ibsens Stücken setzt eine objektive Wahrheit voraus, die es heute nicht (mehr) gibt. Wir haben Wahrheiten, und sie sind das Ergebnis des Verhältnisses von Beobachten und Beobachtetwerden, der zentrale Akt in einem medialisierten Alltag. Es ließe sich ein wenig überspitzt sagen, der Alltag jedes Einzelnen sei zur Bühne geworden. In einem beispiellosen Demokratisierungsprozess ist das Theater in die Haushalte, Büros, Straßen, Cafés und Schlafzimmer gedrungen. Jeder von uns ist ununterbrochen mit der Darstellung seiner Rollen beschäftigt, geht in Schminke (neuerdings auch die Männer), zieht sein Kostüm an, memoriert im Bad seinen Text. Die Straße ist ein Laufsteg, die neuesten Mode-Kollektionen gleichen Kostümentwürfen, wie man sie einem Bühnenbildner in den achtziger Jahren gerade mal durchgelassen hätte. Keinen Moment lang setzt das Bewusstsein für die ‚Situation‘ aus, in der man sich gerade befindet, die die eigene Rolle definiert. Das Theatergesetz, dass ‚den König die anderen spielen‘, ist so sehr verinnerlicht, dass wir nicht wahrnehmen, dass wir dauernd der Umgebung und ihren Erfordernissen angepasste Rollenwechsel vornehmen: Gegenüber der hübschen Serviererin der konziliante Bonvivant, im nächsten Augenblick, dem Parkplatzkontrolleur gegenüber, der harte Junge, von der Naiven geht’s bruchlos in die Intellektuelle über – und das ließe sich als moralisch bedenklich beschreiben, vor allem, wenn man nostalgisch am alten Charakter hängt, der volle Kraft voraus die Weltmeere als geeignete Unterlage für die Ausdehnung seines Egoismus hielt.

Die Theatralisierung des Alltags hat selbstverständlich Konsequenzen für das Theater selbst. Denn die Theatralisierung ist eine Auswirkung der Medien, von denen das Theater selbst einmal Hauptmedium gewesen ist, das diese Ausnahmestellung aber radikal verloren hat.

Zwei Dinge sind dabei entscheidend:

1. Die Medien haben alle Bereiche menschlicher Verhaltens- und Seinsweise aufgebrochen. Kein Milieu, das nicht bis in die Details entdeckt wäre, keine Privatsphäre, die nicht veräußert würde. Ich bin – auch unfreiwillig – Beobachter intimster Vorgänge, zappe vom schmerzverzerrten Gesicht Thierry Henrys zur Brustspitze von Paris

Hilton, und wer sich über die Industrie der Paparazzis informiert, bekommt erst eine Vorstellung von der Systematik, mit der diese Intimitäten aus den Schwarmgewässern der Prominenten herausgefischt werden. Nur haben wir überhaupt keinen Grund, uns darüber erhaben zu fühlen, denn

2. jeder von uns weiß nur zu gut, dass er zweimal geboren werden muss. Einmal in der Maternité, das zweite und entscheidendere Mal durch einen medialen Vorgang: In seinem Bereich, was immer das sein mag, muss man Aufmerksamkeit haben und die erhält man durch eine wie immer geartete mediale Präsenz. Nur wer beobachtet ist und wird, existiert – ganz entsprechend der Quantentheorie, dass nur das ist und so ist, wie ein Beobachter es registriert, sich jedoch in eine ‚bloße‘ Potentialität auflöst, wenn keiner hinsieht. Dieses Bewusstsein, nur durch die Beobachtung der anderen zu existieren, ihre Aufmerksamkeit als einen wichtigen Teil unseres Daseins zu verstehen, schafft einen ganz anders gearteten Typus Mensch, als es der ‚Charakter‘ gewesen ist: Dazu kommt erschwerend, dass es nicht die Aufmerksamkeit allein ist, ihr Grad, ihre Häufigkeit, die zu einer Verdeutlichung von mir selbst führt. Ich werde durch den Beobachter jeweils definiert, mit dem ich es augenblicklich zu tun habe, durch *seine* Rolle, die er in dem Moment innehat, die auch ich beeinflusse, und um es ganz kompliziert zu machen: Die ich permanent analysieren und einschätzen muss, um mich so zu verhalten, wie es das ‚Bild‘ verlangt, von dem ich annehme, dass mein Gegenüber es sich von mir macht.

Ich habe es also mit einer Art Feldtheorie der Figur zu tun: Die Figur selbst – also ich – ist die virtuelle Erscheinung als Resultante aus den im Feld wirkenden Kräften. Diese Kräfte werden durch die kommunikativen Beziehungen definiert, die zu einem bestimmten Zeitpunkt im Feld wirksam sind und in Wechselwirkung stehen. Auf einen bestimmten Zeitraum hin gesehen ist die Figur sehr veränderlich, fluid, wechselnd, changierend in ihren Eigenschaften, Aussagen, Verhaltensweisen, wobei die jeweiligen Veränderungen sich nicht – wie das bei einem ‚Charakter‘ offensichtlich war – durch allmähliche, erkennbare Motivationen vollziehen. Die Veränderungen kennzeichnen Brüche, Sprünge in den mentalen Energieniveaus, unvermittelte Umschwünge in den Emotionen. Etwas Unberechenbares haftet diesem neuen Typus an, scheinbar Willkürliches, aber auch enorm Spielerisches, Virtuoses. Ihm stellt sich die Eingangsfrage: Wie wäre es, jemand anderer zu sein als der ich bin, nicht mehr. Er ist schon in einem dauernden Fluss durch mögliche Ausdrucksformen, sich widersprechende, oft gar unverträgliche Rollen – und die ‚Selbstfindung‘, die in Kursen und Wochenendworkshops angeboten wird, ist eine kleine nostalgische Erholungsinsel, wo man sich mit anderen Retro-Modellen auf achtundvierzig Stunden einen Wellnessbody erfindet, um sich von den enormen Anstrengungen des immer neu Sich-Definierens zu erholen.

Wo aber liegt noch das dramatische Potential einer so gearteten ‚flüssigen‘ Figur? Bei einem starrköpfigen Patron des 19. Jahrhunderts, der bei seinen Grundsätzen bleibt, geschehe da, was wolle, liegt der mögliche dramatische Konflikt auf der Hand: Seine Grundsätze geraten in Widerspruch zur Situation, und die Psychologie in der Figurengestaltung liefert eine vom Schauspieler erarbeitete biographische Motivationsgeschichte dazu. Bei der heutigen Figur ist das dramatische Potential

weniger offensichtlich. So wie das Individuum – dieses einstmals unteilbar Ganze – weiter geteilt wurde, ist auch seine dramatische Möglichkeit weiter geteilt, ‚portioniert‘ worden. Sie spielt sich permanent im Wechsel von Zu- und Abwendung im jeweiligen Beziehungsfeld im Kleinen ab. Im Grossen bezeichnet sie die Fallhöhe zwischen einstmals gewährter medialer Präsenz und deren vollständigem Entzug. Wenn ein amerikanischer Soziologe gesagt hat, die alte Dreiklassengesellschaft Arbeiter, Bürger und Adel habe sich in eine gewandelt, die aus Leuten bestehe, die noch nicht am Fernsehen sind, denjenigen, die am Fernsehen sind, und denjenigen, die nicht mehr am Fernsehen sind, so lässt das die dramatischen Konflikte ahnen: Noch immer gilt das alte hamletsche Sein oder Nicht-Sein. Jedoch unter vollständig anderen Gesichtspunkten. Die Bühne ist das sichtbar gemachte Feld, in dem die Figuren sich bewegen, nicht mehr motiviert durch eine Psychologie im Sinne biographischer Zweckgerichtetheit, sondern als permanent sich ändernde Reflexe auf das sich gegenseitig Beachten und Beobachten, so wie wir es alle tun, im Foyer, jetzt nach diesem Vortrag, alle bemüht um Aufmerksamkeit, um die Analyse des Gegenübers, der Stimmung, der Situation.

Wer glauben sollte, das Theater hätte damit seine Attraktivität verloren, täuscht sich gewaltig. Langweilig geworden sind nur die trotzig selbstdestruktiven Formen, in denen die einstmals notwendigen Zertrümmerungen verhärteter Inszenierungsweisen perpetuiert werden, langweilig sind die Bemühungen, den alten Blick durchs Schlüsselloch zu retten, wie es das Rotz-Kotz-Spermatheater versucht. Dass aber ein ungeheures, wenn auch unbewusstes Interesse an der Darstellung dieser sich in einem Feld bewegenden Figuren besteht, die in dauerndem Reflex auf die anderen im Feld anwesenden Figuren handeln, sieht man am Fußball. Er drückt die heutige individuelle Dramatik gültig aus, einfach, verständlich, als größter gemeinsamer Nenner – und jeder sieht hin: vom Stardirigenten zum Automonteur, von der Chefärztin zum Kassenfräulein – und sie alle erkennen sich in den Spielern, die auf einem Feld mit einfachen Regeln zusehen müssen, wie sie agieren und reagieren, dem Publikum, dem Trainer und den Erfordernissen des Gegners entsprechen, wie sie Erwartungen erfüllen, von denen sie glauben, dass sie an sie gestellt werden wie ich mit diesem Vortrag – doch Sie haben jetzt längst genug von meinen Drippings, dem selbstverliebten Sololaut durch das Mittelfeld: Der Kerl soll endlich mal einen Pass schlagen, schließlich wollen Sie auch spielen, und so lasse ich mich auswechseln, meine heutige Form reicht knapp für eine Halbzeit. Ich gehe jetzt in die Kabine und bin dort jemand, den ich nicht so genau kenne, weil ihn dort niemand sieht. Doch:

„Ich danke Ihnen für die Aufmerksamkeit.“