



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*„...dass die Schauspieler auf der Bühne und
die Zuschauer im Saal von der gleichen Substanz sind...“*

—

Schauspielanalyse der Inszenierung *Hiob* von Johan Simons

Verfasserin

Katrin Hammerl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
2. DIE INSZENIERUNG <i>HIOB</i> IM KONTEXT	5
2.1. DER ROMAN: MYTHOS UND ZEITZEUGNIS.....	5
2.1.1. LEBEN UND KUNST BEI JOSEPH ROTH.....	5
2.1.2. SCHAUPLATZ, HANDLUNG, FIGUREN.....	7
2.1.3. (EINE) MYTHISIERTE GESCHICHTE	11
2.2. <i>HIOB</i> VON JOHAN SIMONS	16
2.2.1. DIE TEXTFASSUNG.....	16
2.2.2. ZIELSETZUNGEN, BÜHNE, MUSIK	18
2.2.3. JOHAN SIMONS ÜBER SEINE THEATERARBEIT.....	21
3. SCHAU/SPIEL-THEORIE.....	24
3.1. SCHAUSPIELSTILE DER NEUZEIT.....	24
3.1.1. RHETORISCHER SCHAUSPIELSTIL	25
3.1.2. VERISTISCHER SCHAUSPIELSTIL.....	30
3.2. ZWISCHEN KÖRPER UND BEDEUTUNG.....	37
3.2.1. PRÄ-EXPRESSIVE KÖRPERLICHKEIT	43
3.2.2. PRÄSENZ UND REPRÄSENTATION.....	47
4. <i>HIOB</i> ZWISCHEN PRÄSENZ UND REPRÄSENTATION.....	51
4.1. ÜBERBLICK.....	51
4.2. MENSCHENBILDER DER VERGANGENHEIT UND GEGENWART.....	53
4.3. MENDEL SINGER.....	57
4.3.1. EIN DISTANZIERTER MENDEL.....	57
4.3.2. MENDEL UND MENUCHIM.....	61
4.3.3. MENDELS SCHRECKEN.....	65
4.3.4. DIE KOMMUNIKATION DES LEIDENS.....	69
4.3.4.1. Der Disput.....	72
4.3.5. DIE WIEDERERKENNUNG.....	75
4.4. MENUCHIM.....	81
4.5. ENSEMBLESPIEL	85
4.5.1. UMARMUNG.....	89
4.5.2. DIE GESCHWISTER UND MENUCHIM.....	91
4.6. MIRJAM UND DER KOSAKE	94
4.7. DEBORAHS TOD.....	98
5. REFLEXION: KÖRPER UND ERINNERUNG.....	101
6. RÜCKBLICK AUF DIE METHODIK DER SCHAUSPIELANALYSE.....	110
7. BIBLIOGRAPHIE.....	113
8. ANHANG.....	123
8.1. ABSTRACT.....	123
8.2. LEBENSLAUF.....	124

1. Einleitung

Diese Diplomarbeit bezieht ihre Thematik aus dem Spannungsfeld von Schauspieltheorie und Schauspielanalyse und stellt sich der methodischen Herausforderung, Körperlichkeit und Körperbewegung zu beschreiben und zu kontextualisieren. C. Bernd Sucher schreibt über die Schwierigkeit des „Akts des Sammelns“¹:

„Das fundierte, durch Beschreibung, Analyse und Argumentation gefundene Urteil war bei der Bewertung von schauspielerischen Leistungen schon immer viel schwerer zu finden als bei Räumen und Regiekonzepten. Die Arbeit von Schauspielern zu beschreiben ist das Allerschwierigste für einen Kritiker wie für jeden Autor [...]. Denn vor der Beschreibung, und lange vor dem Werten, muss er erst einmal schlicht wahrnehmen, erkennen, muss hinsehen und Gesten dechiffrieren. Muss Töne und Sprechgeschwindigkeiten hören und zu interpretieren verstehen. Dann erst kann er diese Funde in Worte fassen – und argumentieren.“²

Das Problem gegenwärtiger Rezensionen liegt auf qualitativer Ebene in der unklaren Begriffswahl und metaphorischen Sprache. Attribute wie „grandios“, „authentisch“, oder „rührend“ geben weder eine konkrete Vorstellung davon, was in der beschriebenen Aufführung zu erwarten ist, noch welche Parameter als künstlerische und kommunikative Qualitäten angesehen werden.³ Zudem tritt die schauspielerische Leistung generell häufig in den Hintergrund, während Bühnenbildern, „Regieeffekten“ und Lichtkonzepten mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Diese Arbeit widmet sich der Schauspielanalyse anhand Johan Simons' Inszenierung *Hiob*⁴, deren Textfassung auf dem gleichnamigen Roman Joseph Roths beruht. *Hiob* feierte im April 2008 am Stadttheater München Kammerspiele Premiere und Uraufführung und gastierte im selben Jahr bei den Wiener Festwochen.

Gearbeitet wurde innerhalb eines „freien“ Regiekonzept, das den Schauspielerinnen und Schauspielern während der Proben viel eigenen Spielraum ließ, wobei der Prozess des *gemeinsamen* Erarbeitens zwischen Regisseur, Dramaturgen und Schauspieler/innen hier

¹ Sucher, C. Bernd: Der Schauspieler in der Kritik oder: Keine Überraschungen mehr möglich? *Eine Polemik*. In: Broszat, Tilmann; Gareis, Sigrid (Hg.): *Global Player / Local Hero*. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater. München: Podium 2000. S. 203.

² Ebd.: S. 201.

³ So etwa, wenn Ronald Pohl über den Schauspieler André Jung in der Rolle des Mendel Singer schreibt: „Wie ein etwas korpulentes Kind sitzt Mendel auf dem Karussell.“ Pohl, Ronald: „Das Mendel'sche Gesetz heißt: Lieben.“ In: <http://derstandard.at/3309358>. Letzter Zugriff: 11. Februar 2011.

⁴ *Hiob* nach dem Roman von Joseph Roth in einer Fassung von Koen Tachelet. Kammerspiele München. Spielzeit 2007/2008. Premiere am 19. 04. 2008. Regie: Johan Simons, Bühne: Bert Neumann, Kostüme: Dorothee Curio, Musik: Paul Koek, Licht: Max Keller, Dramaturgie: Koen Tachelet u. Julia Lochte. Mendel Singer: André Jung, Deborah: Hildegard Schmahl, Menuchim: Sylvana Krappatsch, Miriam: Wiebke Puls, Schemarjah/Skowronnek (Schuhmacher): Edmund Telgenkämper, Jonas/Kosake/Mac (Amerikaner)/ Groschel (Musikhändler): Steven Scharf, Doktor/Rabbi/Kapturak/Psychiater/Menkes (Bibelschreiber): Walter Hess.

betont werden soll.⁵ Über seine Inszenierungsarbeit sagt der Regisseur:

„Vornehmlich geht es wohl um meine Arbeit mit dem Schauspieler. Nach meinem Verständnis soll sich der Schauspieler auf der Bühne ja nicht in seiner Rolle verlieren, er soll sie gleichzeitig reflektieren. Darüber hinaus soll er aber auch die Figuren und Schauspieler reflektieren, mit denen er interagiert. Dadurch bringe ich nicht nur eine Figur auf die Bühne, sondern immer auch den Schauspieler. [...] In der Kommunikation mit dem Publikum führt das zu einer größeren Nähe, einer momentanen Realität, Gegenwärtigkeit.“⁶

Johan Simons will an ein „verlorenes Menschenbild“⁷, das er in Joseph Roths Romanen aufspürt, erinnern. Daneben interessiert ihn an Stoffen erzählender Literatur, „dass man in ihnen auf verschiedene Art und Weise mit Sprache umgehen kann.“⁸ Simons sucht immer auch das Universale und Unfassbare. Bei der Beschäftigung mit einem Stoff, der neben seiner Qualität als Zeitzeugnis auch die existenzielle Erfahrung menschlichen Leidens in sich trägt, ist für ihn diese Dimension des „Blicks auf den Horizont“, des „Daseins in der Ewigkeit“⁹ eine Herausforderung für die künstlerische Umsetzung.

Ausgehend davon, dass diese Intentionen in unterschiedlichen Spielweisen Umsetzung fanden, sind die vielschichtigen Eindrücke, die sie bewirken, Anlass zur näheren Betrachtung. Inwiefern können schauspieltheoretische Ansätze für die Beobachtung und Analyse fruchtbar gemacht werden? Inwieweit können Informationen zum Inszenierungs¹⁰- und Romankontext hilfreich sein? Basierend auf den eben angesprochenen Bereichen soll die Veranschaulichung und Erklärung mehrerer Ausschnitte der Inszenierung gelingen und der Anteil der Körperlichkeit an der Sinnbildung befragt werden. Schauspielerischer Körpergebrauch soll sowohl auf Ebene der Präsenz, der phänomenologischen Aspekte, wie auch auf jener der Zeichenhaftigkeit untersucht werden. Es gilt, die Überlagerung und Spannung „zwischen Präsenz und Repräsentation“ ausfindig zu machen und der Frage, *wie* Bedeutung über Körperlichkeit und Körperbewegung entsteht, nachzugehen.

Das **zweite Kapitel** – „Die Inszenierung *Hiob* im Kontext“ – wirft einen Blick auf die Lebenswelten, die Grundlage des Romans *Hiob* sind. Anschließend werden Figuren und Handlung des Romans und die Art der literarischen Vermittlung skizziert. Zitate aus dem Roman und der Textfassung sollen einen Eindruck des Sprachstils geben.

⁵ Diese Information stammt aus dem Gespräch mit den Schauspielerinnen und Schauspielern am 13. Oktober 2009 nach einer Aufführung am Stadttheater Münchner Kammerspiele.

⁶ Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 7.

⁷ Vgl. das Zitat von Johan Simons auf der Homepage der Münchner Kammerspiele. In: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/ueber-uns/>. Letzter Zugriff: 16. 09. 2010.

⁸ Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 10.

⁹ Ebd.

¹⁰ Unter anderem wurde ein Gespräch mit den Schauspielerinnen und Schauspielern geführt.

Neben dem unmittelbaren Inszenierungskontext wie Bühnenbild und Musikverwendung leiten die Zielsetzungen des Dramaturgen und Autors Koen Tachelet und des Regisseurs Johan Simons zu schauspieltheoretischen Problemstellungen über.

Das **dritte Kapitel** – „Schau/Spiel-Theorie“ – gibt, beginnend mit Merkmalen des rhetorischen und veristischen Schauspielstils, einen Überblick der sich verändernden Verhältnisse Schauspieler/in-Rolle und Schauspieler/in-Mensch vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Umbrüche der Neuzeit. Ebenso finden an dieser Stelle die Kommunikationsarten zwischen Schauspielenden und Zuschauenden Erwähnung. Die Stilrichtungen sollen dem analytischen Verfahren als eine Art der historischen Folie dienen, deren Prinzipien auch in der Gegenwart zu suchen sind.

Phänomenologische Konzepte und der Begriff der Figuration bringen den komplexen Prozess der Bedeutungsgenerierung zwischen Zuschauer/innen und Schauspieler/innen in den Blick. Einen zentralen Stellenwert nimmt dabei die Körperwahrnehmung ein. Neben Beschreibungsparametern für Bewegung soll der von Eugenio Barba beschriebene „nicht-alltägliche“ Körpergebrauch auf Spannungsmomente von Körperlichkeit aufmerksam machen.

Schließlich folgt ein Einblick in die Theorie des schwer fassbaren Begriffs schauspielerischer Präsenz. Als eine performative Qualität verstanden, verweist der Begriff auf die spezielle *Art und Weise* von Bewegungssetzung und Körpergebrauch. Präsenz kann nur in Verbindung mit möglichen Bedeutungen gedacht werden. Für eine beschreibende Annäherung an ostentativen Körpergebrauch stellt sich im Weiteren die Frage, inwieweit die Vermittlung der Ebenen Wirklichkeit, Fiktion und Spiel oder Schauspieler/in, Rolle und Figur unterschieden werden sollten.¹¹

Das **vierte Kapitel** – „*Hiob* zwischen Präsenz und Repräsentation“ – widmet sich der Untersuchung der Inszenierung. Eine genaue Beschreibung der Vorgänge auf der Bühne und anschließende Reflexion des Beschriebenen sollen einzelne Qualitäten des schauspielerischen Körpergebrauchs hervorheben und sie in ihren Bedeutungs- aber vor allem Wirkungsmöglichkeiten nachvollziehbar machen. Zu Beginn wird die Art des Kostüms und der äußeren Erscheinung der Schauspielerinnen und Schauspieler befragt, die im Sinne des ersten Eindrucks wesentlichen Einfluss auf die Entstehung von Figuren haben. Anschließend an die (ausschnitthaften) Szenenbeschreibungen wird der Körper

¹¹ Vgl. den Eintrag „Schauspieler als analytische Kategorie“ unter der Rubrik „Schauspieler“. Siehe: Fischer-Lichte, Erika, u.a. (Hrsg.) (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005. S. 286.

sowohl als Medium der Kommunikation und Interaktion zwischen Figuren als auch die Körperbewegungen in ihren räumlichen und zeitlichen Dimensionen, ihrer unmittelbar körperlichen und kinästhetischen Wirkung betrachtet. Emotionale Haltungen und emotionaler Ausdruck, symbolische Bedeutungsmöglichkeiten, die Frage nach bewusst oder unbewusst wirkender Bewegungssetzung interessieren ebenso, wie die Frage nach hergestellter Nähe oder Distanz – zu den anderen Figuren, Schauspieler/innen, zum Publikum.

Für die Analyse stand eine hausinterne DVD-Aufnahme der Münchner Kammerspiele zur Verfügung. Die Aussagen über die Inszenierung beziehen sich ebenso auf Notizen und Erinnerungen an drei erlebte Aufführungen¹², auf das Gedächtnisprotokoll über das Gespräch mit den Schauspielerinnen und Schauspielern und auf das Regiebuch.

Das **fünfte Kapitel** – „Reflexion: Körper und Erinnerung“ – fasst die wesentlichen Wirkungselemente der Inszenierung zusammen und setzt sie zueinander in Bezug. Es sollen Aussagen über die Spielweise und die Qualitäten des schauspielerischen Körpergebrauchs der Inszenierung *Hiob* benannt werden. Das **sechste Kapitel** skizziert die wissenschaftliche Methode der Diplomarbeit.

Eine Inszenierungsanalyse, und vor allem eine Schauspielanalyse, setzt die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Faktoren, die nicht nur die (distanzierte) Betrachtung der Form, sondern eine den Geist und die Sinne umfassende *Schau* gewähren, voraus. Sie ist damit paradigmatische Praxis von Theorie im Sinne von Anschauung. Die unmittelbare Körperlichkeit der Schauspielenden mag ein Erleben bei den Zuschauenden hervorrufen, das nicht dazu prädestiniert scheint, schriftlich festgehalten zu werden. Unter der Voraussetzung genauester Betrachtung des ostentativen Körpergebrauchs gilt es, sowohl die Aufführung und Inszenierung als auch das eigene Denken zwischen Sinnlichkeit und Sinn auszuloten. „Schauspielerische Qualitäten“ können schlussendlich nur ausgehend von der Wirkung befragt werden. Die Aufgabe liegt darin, aus den – bisweilen schwer fassbaren – Eindrücken eine nachvollziehbare Analyse zu leisten und zu zeigen, wie Theater „als privilegierter Ort der Präsentation des Zusammenwirkens von Körper und Intellekt“¹³ erfahren und beschrieben werden kann.

¹² Aufführungen wurden im Mai 2008, im Rahmen der Wiener Festwochen, am 9. und 13. Oktober 2009 am Stadttheater Münchner Kammerspiele besucht.

¹³ Andreas Bahr in einer Fußnote in Bezug auf Hans-Ulrich Gumbrecht. Siehe: Bahr, Andreas: *Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung*. Bochum: Brockmeyer 1990. S. 46.

2. Die Inszenierung *Hiob* im Kontext

2.1. Der Roman: Mythos und Zeitzeugnis

2.1.1. Leben und Kunst bei Joseph Roth

Joseph Roth war ein jüdischer Journalist und Romancier und lebte von 1894 bis 1939. Er wuchs in Brody, im damals zur Donaumonarchie gehörigen Galizien, nur bei seiner Mutter auf, während sein Vater als verschollen galt. Roth studierte in Lemberg und Wien und lebte lange Zeit in Paris. Sein Leben war von schweren Schicksalsschlägen geprägt, so unter anderem von der Geisteskrankheit seiner Frau und der schwierigen Beziehung zur Mutter, die ihm die Geisteskrankheit des verschwunden geglaubten Vaters verschwiegen hatte.

Durch die Emigration aus Russland, der Wiege seiner Kindheit, und den Zusammenbruch der Monarchie verlor Roth zweimal sein Vaterland. Als „assimilierter“ Ostjude im Westen gehörten Heimatlosigkeit, Entwurzelung, Schuldgefühle, Einzelgängertum, aber auch die Angst vor dem Selbstverlust¹⁴ zu Erfahrungen, die sein Leben prägten. Im doppelten Sinne stand er zwischen zwei Welten. Die Zwischenkriegszeit, die Herausbildung einer neuen Gesellschaftsordnung und die damit einhergehende Unsicherheit und Bodenlosigkeit erlebte Roth sowohl als Westeuropäer als auch als gebürtiger Ostjude, der das Ende dieser dem Westen so konträren Lebenswelt kommen sah. Seine Heimat wurde das Schreiben, sein Zufluchtsort die Kunst, die ihm seine Identität sicherte. Er schrieb über den modernen, haltlosen Menschen.

„Es sind die Außenseiter, die Skurrilen und Spleenigen, die Unangepassten, die Abweichenden, die den technischen oder den politischen »Fortschritt« verpasst haben und auffällig werden, deren Individualität Roth als Maßstab für seine Gesellschaft dient und nicht als ein Beleg dafür, dass die Idee des autonomen bürgerlichen Subjekts über die Katastrophen seiner Geschichte hinweg gerettet werden könne.“¹⁵

In Teilen seines Werks, so den Essay-Bänden *Reise nach Russland* und *Juden auf Wanderschaft* und dem Roman *Hiob* setzte er dem russischen Judentum ein Denkmal. Mit *Hiob* fragt Roth nach dem Schicksal des Einzelnen und was aus einem Ostjuden in den Gesellschaften des Westens von 1930 wird.¹⁶

¹⁴ Vgl.: Blanke, Hans-Jürgen: Joseph Roth, *Hiob*: Interpretation. 1. Aufl. München: Oldenbourg 1993. S. 85.

¹⁵ Hüppauf, Bernd: Joseph Roth: *Hiob*. Der Mythos des Skeptikers. In: Grimm, Gunter E.; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. S. 317.

¹⁶ Vgl.: ebd.: S. 316.

Das frühere Galizien, das sich über Teile des heutigen Polens und der heutigen Ukraine erstreckte, war bis zum Zweiten Weltkrieg von vielen unterschiedlichen Völkern bewohnt. Diese Heterogenität führte zu sozialen und nationalen Konflikten.¹⁷ Der Journalist, Dokumentarist und Schriftsteller Martin Pollack beschreibt Galizien als einen „Sumpf behördlicher Willkür, Korruption und Bestechlichkeit.“¹⁸

In diesem „gesetzlosen“ Gebiet waren orthodoxe Juden mit zahlreichen Feindbildern konfrontiert. Zu den Jahrtausende alten Regeln und Riten, die den jüdischen Alltag im Shtetl gestalteten, gehörten auch die Ablehnung jeglicher körperlicher Gewalt, des Militärs und somit auch der Kosaken.¹⁹ Zum Freikauf, der einzigen Möglichkeit, der Einrückung zum Heer des Zaren zu entgehen, fehlten meistens die finanziellen Mittel. Bittere Armut, Diskriminierung durch die Behörden und Pogrome bereiteten vielen orthodoxen Juden ein „unsagbar elende[s]“²⁰ Leben, das oft keine andere Rettung als die Flucht ins Ausland bereithielt – in den Westen Europas oder nach Amerika.

„Zehntausende suchten ihr Heil in der Emigration: in den Zeitungen lockten die Inserate von Schiffsagenturen, und redegewandte Agenten zogen von Shtetl zu Shtetl und rühmten den Glanz der goldenen Berge im Land der Verheißung über dem Ozean: Amerika.“²¹

Als die größte Gefahr für die jüdisch-orthodoxe Welt des Ostens wurde die Assimilation an eine westliche, „aufgeklärte“ Lebensweise verstanden. Eva Raffel schreibt, für Joseph Roth hätte die Assimilation die größte psychische Bedrohung für den Fortbestand des ostjüdischen Volkes bedeutet.²²

¹⁷ Vgl.: Pollack, Martin: Galizien. Eine Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 2001. S. 11.

¹⁸ Pollack, 2001, S. 65.

¹⁹ Auch die Ablehnung eines bäuerlichen Lebens, in dem mitunter der Alkoholgenuss eine große Rolle spielte, gehörte zu den jüdisch-orthodoxen Regeln.

²⁰ Pollack, 2001, S. 26.

²¹ Ebd.

Joseph Roth zur Emigration: „Amerika ist die Ferne. Amerika heißt die Freiheit. In Amerika lebt immer irgendein Verwandter.“ Siehe: Roth, Joseph: Ein Jude geht nach Amerika. In: ders.: Juden auf Wanderschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985. S. 61.

²² Raffel, Eva: Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig. Tübingen: Narr 2002. S. 210.

2.1.2. Schauplatz, Handlung, Figuren

Diese Welt eines langsamen, zyklisch-religiösen, nicht bäuerlichen, aber ländlichen Lebens im fiktiven Ort Zuchnow in Wolhynien ist der Ausgangspunkt des 1930 erschienenen Romans *Hiob*²³. Titelgeber des Buches ist Hiob, die Symbolfigur für das Judentum und Archetypus menschlichen Leidens und menschlicher Ohnmacht.

Der Roman erzählt in zwei Teilen die Lebensgeschichte des einfachen und frommen Juden Mendel Singer, einem Kinderlehrer aus der Zeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der mit seinem äußerst kargen Einkommen vier Kinder, eine Frau und ein kleines Haus, das „nur aus einer geräumigen Küche“²⁴ besteht, erhalten muss. Mendel entspreche, so Eva Raffel, „vollkommen dem traditionellen Bild des Melamed, des jüdischen Lehrers, der alle Vorschriften in bezug [sic] auf Essen, Bekleidung und Reinheit beachtet und die Gebetsstunden einhält, mit einem Wort, er ist ein orthodoxer Jude.“²⁵ Kinderlehrer standen in der Hierarchie der jüdischen Berufe an unterster Stelle und waren am schlechtesten bezahlt, da man die Einstellung vertrat, Wissen dürfe nichts kosten, sondern solle freigiebig verteilt werden. Die Lehrer-Familien waren aufgrund der geringen Gebühren besonders arm und häufig unterernährt.²⁶ „Lehrer wurden jene, denen unter den düsteren Beschäftigungsaussichten in Osteuropa eine Existenzfristung auf einem anderen Berufsgebiet versagt blieb. Sie waren dadurch ein Produkt des ostjüdischen Elends.“²⁷

Roth situiert die Fabel in einem einfachen, armen Leben. Diesem Leben angepasst ist die einfache Geisteshaltung und Mentalität der Romanfiguren. Während der biblische Hiob im Dialog mit Gott sein Leid beklagt und die Ungerechtigkeit Gottes sprachmächtig erörtert, ist Mendel Singer, Roths Hiob, eines intellektuell fordernden Diskurses nicht fähig. Vom Hofe schreibt über die Hauptfigur:

„Zum Schicksal des modernen Hiob gehört wesentlich, daß er sein schuldlos-schuldiges Leiden nur hilflos-unzulänglich rationalisieren, wenn überhaupt zur Sprache bringen kann. [...] Das Exemplarische dieser Figur liegt eher im Mittelmäßigen und Alltäglichen. Mendel Singer repräsentiert den unscheinbaren, aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Juden.“²⁸

²³ Roth, Joseph: *Hiob*. Roman eines einfachen Mannes. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008. Im Folgenden mit „Roth, *Hiob*, 2008“ abgekürzt.

²⁴ Roth, *Hiob*, 2008, S. 9.

²⁵ Raffel, 2002, S. 206. „Melamed“ wurde oft synonym zu „Schlemasel“, das auf jiddisch Pechvogel, Unglücksrabe bedeutet, gebraucht. Vgl.: ebd.: S. 207.

²⁶ Ebd.: S. 207.

²⁷ Hödl, Klaus: Ostjüdische Armut und ihre Wahrnehmung. Die galizischen Juden um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Jersch-Wenzel, Stefi u.a.: Juden und Armut in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. im Auftrag des Simon-Dubnow-Instituts für jüdische Geschichte und Kultur e.V. Wien u.a.: Böhlau 2000. S. 318.

²⁸ Vom Hofe, Gerhard: „Reigen aus Mühsal“ und „Schwere des Glücks“. Joseph Roths Hiob-Deutung. In: Evangelische Akademie Baden (Hrsg.): „Die Schwere des Glücks und die Größe der Wunder“. Joseph Roth und seine Welt. Karlsruhe: Verl. Evang. Presseverb. für Baden, 1994. S. 69. Vom Hofe merkt außerdem an, dass die Charakterisierung Mendels als einer „möglichen religiös-moralischen

Die Geschichte des Romans spannt sich über mehrere Jahrzehnte, im Laufe jener Mendel jeglichen Bezugspunkt seiner Person, seine Heimat und später seine Familie, verliert. Bereits von Beginn an befinden sich Familie, Ehe und das auf langen Traditionen ausgerichtete Leben in Zerfall. Nach der Geburt des jüngsten Kindes, dem schwer an Epilepsie erkrankten Sohn Menuchim, der weder laufen noch sprechen kann, beginnt die Liebe zwischen Mendel und Deborah zu erkalten. Ein behindertes Kind galt im Shtetl als die Schuld der Eltern, und diese Schuld wird Mendel am Höhepunkt seines Leidens in der fehlenden Liebe suchen.

Das Ehepaar entfremdet sich aufgrund unterschiedlicher Lebenseinstellungen. Während Mendel dem orthodoxen Glauben folgt und „fromm und gottesfürchtig“²⁹ auf die Lenkung und Gerechtigkeit Gottes vertraut, sieht die pragmatische Deborah Handlungsbedarf und strebt einem assimilierten Leben entgegen.³⁰ In der abgeschotteten Welt bleibt ihr als Alternative zur Tora der damals weit verbreitete Aberglaube, und so hofft sie auf die Prophezeiungen des Rabbi.³¹

Die drei gesunden Kinder der Singers, Mirjam, Jonas und Schemarjah, suchen ihr Glück in der Freiheit vom beengten, armen und eintönigen Leben der Eltern. Mirjam flieht in die Kornfelder, um mit Kosaken ihrer Sehnsucht nach körperlicher Liebe nachzugehen. Schemarjah desertiert nach Amerika, um dort als Kaufmann Geld zu verdienen. Jonas arbeitet bei einem Bauern und wird anschließend Soldat im Heer des Zaren. In diesen Ausbrüchen aus dem alten Leben, im Kosakenmotiv und der Betonung der Körperlichkeit in der Darstellung der Frauen spiegeln sich die Auflösung von Ordnung, soziale Disparität und Heimatlosigkeit wider.³²

Die Identität Mendel Singers ist vom Zerfall bedroht; Hüppauf schreibt, das Wort *Angst* durchziehe den Roman wie ein Leitmotiv.³³

Als Mendel Mirjam im Kornfeld mit einem Kosaken sieht, entscheidet er, obwohl er strikt gegen eine solche „Reise“ war, dem Sohn Schemarjah nach Amerika zu folgen, um die

Exempelfigur“ ironisch gebrochen bleibe. „Vom Typus des frommen Dulders, des vorbildlichen Leidenszeugen und Märtyrers (mit dem Appell zur Identifikation [...]) bleibt Mendel Singer deutlich abgehoben.“ Siehe: ebd.: S. 69 u. 70.

Anm.: Alle Zitate werden in der Quelle angewandten Rechtschreibung wiedergegeben.

²⁹ Roth, *Hioh*, 2008, S. 9 u. 130 u.a.

³⁰ Vgl.: Raffel, 2002, S. 208.

³¹ Vgl. Arnold Zweig, der schrieb, dass die ostjüdischen Frauen, wie die Kinder, auf ein Wunder hofften, auf diese Hoffnung aber meist Verzweiflung folgte. Zweig beschrieb dazu Gesichter mit gesenktem Kinn und nach unten gezogenen Mundwinkeln. Vgl.: Zweig, Arnold: *The Face of East European Jewry. With Fifty-Two Drawings by Hermann Struck*. Transl. by Noah Isenberg. Berkeley, L.A., London: University of California Press 2004. S. 78.

³² Vgl.: Blanke, 1993, S. 82.

³³ Vgl.: Hüppauf, 1985, S. 321.

Tochter vor schlechtem Einfluss zu bewahren. Mutter und Tochter freuen sich auf das „fröhliche Land“³⁴ Amerika. Nachdem Menuchim aus der Befürchtung heraus, in Amerika würden keine „Krüppel“ aufgenommen, in Russland gelassen wird, kann der Auszug aus Zuchnow als erster Tiefpunkt in Singers „maßvollem Streben nach Glück“ angesehen werden. In New York findet sich der „jüdische Patriarch“ in einer Welt wieder, die keinen Raum mehr für Patriarchen hat.³⁵ Mendel kann seinem Beruf als Lehrer, den bereits seine Ahnen ausgeübt haben, nicht mehr nachgehen, und ist vom Geld seiner Kinder abhängig. Mirjam arbeitet im Geschäft Schemarjahs. Sie und Deborah verstehen einander in der Euphorie des Großstadtlebens gut und grenzen sich von Mendel, der mehr und mehr in der Erinnerung an das alte Leben schwebt, ab. Mendel fühlt sich tief schuldig, weil er Menuchim allein gelassen hat, und seine Sehnsucht nach dem kranken Sohn und nach der Heimat wird mit jedem Tag größer. Er passt sich an den neuen Alltag an und wird doch zu einem „Schatten, der sich vor sich selbst fürchtet“³⁶. Auch Deborah muss sich bald eingestehen, dass das Leben in Amerika nicht viel besser als in Zuchnow ist.

Ein Brief aus Europa mit guten Nachrichten erreicht Mendel und Deborah: Menuchim kann sprechen und laufen und Jonas ist noch am Leben. Doch kurz darauf bricht der Erste Weltkrieg aus und Mendel verliert jegliche Hoffnung, seine Söhne jemals wieder lebendig zu sehen.

Noch dazu geht Schemarjah gegen Mendels Willen für Amerika, das neue „Vaterland“, in den Krieg – und fällt. Deborah stirbt aus Kummer. Mirjam muss aufgrund einer Nervenkrankheit ins Krankenhaus gebracht werden.

Die Schicksalsschläge drängen Mendel an den Rand der Existenz. Er verliert schließlich sich selbst. In den Momenten des tiefsten Leidens glaubt er, die Sünde in menschlichem Vergehen, in fehlender Liebe zu finden. Er sagt sich vom Glauben los, gibt alle religiösen Praktiken auf. Mendel hat nichts mehr zu befürchten und führt von nun an einen weltlichen Alltag, so hilft er Bekannten im Haushalt und mit den Kindern. Im Disput mit seinen jüdischen Freunden – im Roman der deutlichste Bezug zum biblischen *Hiob*-Dialog – verweigert er jeglichen Trost, und zeigt plötzlich eine „ungewohnte, geradezu pathetische Beredtheit“³⁷ über die Ungerechtigkeit Gottes.

Der Leidensweg Mendels endet mit einem „Wunder“. Menuchim wurde in einem Krankenhaus geheilt. Ein Arzt entdeckte und förderte seine musikalische Begabung, die

³⁴ „Rußland ist ein trauriges Land, Amerika ist ein freies Land, ein fröhliches Land.“ Siehe: Roth, *Hiob*, 2008, S. 75.

³⁵ Vgl.: Hüppauf, 1985, S. 320.

³⁶ Ebd.: S. 321.

³⁷ Vom Hofe, 1994, S. 73.

ihn vor dem Krieg verschonte. Aus ihm wurde ein weltberühmter Komponist. Auf einer Welttournee sucht er den Vater in New York auf. Nach einer spannungsgeladenen Annäherung der beiden, in der Mendel den verloren geglaubten Sohn zuerst nicht erkennt, erfüllt sich für Mendel im Moment der Anagnorisis³⁸ die zu Beginn der Geschichte vom Rabbi verheißene Genesung Menuchims.

Mit der Frage nach dem Verhältnis des Menschen zum Glauben und zur Tradition wie auch zum Mitmensch entwirft der Autor ganz im Sinne des Lebensgefühls dieses nervösen Zeitalters das Bild eines „Außenseiters aller Außenseiter“³⁹, eines aus der eigenen Leidenserfahrung geborenen, von Gott und der Welt verlassen Menschen. Nach eigener Aussage Joseph Roths hätte sein Hiob (s)einen Gott gar nie gefunden.⁴⁰ Roth thematisiert hier existenzielle menschliche Erfahrungen wie Leidensfähigkeit, Selbstverlust und das Problem der Glücksfähigkeit in einer hoffnungslosen Welt.⁴¹

Roths gesellschaftskritische Haltung erwuchs zu großen Teilen seinem eigenen Schicksal. Um seinen „Unglauben in die Fähigkeit des Menschen, sein Los aus eigener Kraft zu verändern“⁴² zu artikulieren und dem Gegensatz zwischen Glückserwartung und tatsächlichen Lebensbedingungen Rechnung zu tragen, bricht der Autor die realistische Erzählung zugunsten einer metaphysischen Dimension.

„Nicht kulturkritische Nostalgie oder ein Hang zur Idylle, sondern die Notwendigkeit, seiner Skepsis einen festen Bezugspunkt zu geben, der sowohl das bürgerliche Subjekt als auch die „elende“ Realität seiner Geschichte transzendiert, führt Roth in den Mythos.“⁴³

Märchenhafte und biblische Formelemente dienen „als eine Rückzugsposition in der durch den Verlust früherer Überzeugungen schwankend und perspektivlos gewordenen Realität“⁴⁴. Roth sah zum Zeitpunkt des Erscheinens *Hiobs* keine Möglichkeit mehr, auf gesellschaftliche Entwicklungen und damit auf Geschichte einwirken zu können. Vergangenheit und Gegenwart schienen ihm zu bedeutungslosen Begriffen verkommen, und der Mensch durch Ohnmacht und Machtlosigkeit bestimmt.

³⁸ Anagnorisis, griech.: Wiedererkennung.

³⁹ Vgl.: Hüppauf, 1985, S. 315.

⁴⁰ Nürnberger, Helmuth: Joseph Roth. Hamburg: rororo 2006. S. 87.

⁴¹ Arnold Zweig schrieb über die geistige Haltung der Ostjuden, dass diese Menschen alles andere als glücklich gewesen wären und der Sinn des Lebens nicht primär im Ziel, glücklich zu werden, gesucht wurde. Vgl.: Zweig, 2004, S. 78 u. 80.

⁴² Nürnberger, 2006, S. 87.

⁴³ Vgl.: Hüppauf, 1985, S. 317.

⁴⁴ Vgl.: Ebd. S. 322.

2.1.3. (Eine) mythisierte Geschichte⁴⁵

„Wie Roths Roman formal durch die Zweiteilung in einen europa-zentrierten und einen amerika-zentrierten Part gegliedert ist, so wird er in narrativer Hinsicht durch den Kontrast zwischen einer realistischen Erzählweise, die sich an der empirischen Wirklichkeit orientiert, und einer märchenhaften Erzählweise, die die Grenzen der Wirklichkeit zum Fabelhaften und Phantastischen öffnet, geprägt.“⁴⁶

Bereits mit dem Titel *Hiob* umrahmt der Autor die konkret situierte Geschichte mit einem Zeitraum, der bis zur Tora, dem Mythos, zurückreicht. Damit eröffnet er die Dimension einer „diasporischen Zeit“, die Jahrtausende miteinander verbindet und quer zum säkularen Geschichtsbewusstsein liegt.⁴⁷

Auch über das Leitmotiv der Figur Menuchim vermittelt sich eine mythologisierende Ebene und zudem der heilsgeschichtliche Aspekt der *Erwartung*. Die finale Heilung des „Auserwählten“⁴⁸ Menuchim steht in enger Verbindung mit dem Motiv der Musik. Noch in Russland vernimmt Mendel plötzlich und aus unbekannter Quelle ein Lied, in dem er „die ganze Welt“ zu hören vermeint. Ein solches Lied wird für ihn zu einem Zeitpunkt, da er bereits alles verloren hat, auf einer Schallplatte real – „Menuchims Lied“. Dieser, aber auch andere Hinweise lassen Menuchims Ankunft in New York als weltberühmter Dirigent zwar unreal wundervoll, aber dennoch nicht unerwartet erscheinen. Vom Hofe schreibt, es

„bleibt für den Leser, der dank literarischer Winke und dank bewußter Sprachspiele des Erzählers trotz perspektivischer Darstellung immer mehr weiß als die in ihrem beschränkten Horizont befangenen Figuren, die auf das Romanende vorausdeutende und für die logische Konsequenz des Handlungsverlaufs maßgebliche Prophetie ständig gegenwärtig.“⁴⁹

Menuchim fungiert nicht nur als Hoffnungsträger göttlicher Heilswirkung im Rahmen der Singerschen Lebensgeschichte, „er erfüllt zugleich die Funktion, auf einer transpersonalen und symbolischen Ebene ein Zeichen zu sein innerhalb der Geschichte Israels“⁵⁰. Der Bogen, der sich zwischen Erwartung und Erfüllung spannt, überlagert und verfremdet das Thema der Leidenserfahrung und des Selbstverlustes.

Die mythisch-zeitlose Ebene realisiert sich auch über die Sprache:

⁴⁵ Diese Überschrift bezieht sich auf Bernd Hüppauf, der in Bezug auf den Roman auf die „Mythisierung von Geschichte“ hinweist. Vgl.: Hüppauf, 1985, S. 310.

⁴⁶ Blanke, 1993, S. 74.

⁴⁷ Hartmann, 2006, S. 148.

Über das Messias-Motiv (Menuchim), Sulamith-Motiv (Mirjam) oder Joseph-Motiv (Auswanderung) schafft Roth, zusätzlich zum Hiob-Sujet, weitere inhaltliche Bezüge zum Alten und Neuen Testament. Siehe u.a. Vom Hofe, 1994.

⁴⁸ Vom Hofe, 1994, S. 86.

⁴⁹ Ebd.: S. 80 u. 81.

⁵⁰ Ebd.: S. 82.

„Die Kombination aus Erzählkonventionen des *Naturalismus* und des *poetischen Realismus* mit der *romantischen* Stilisierung einer mythischen Epoche zur transzendenten Norm machen den Roman zu einem Gegenpol des literarischen Programms der Moderne und ihres formalen und sozialen Gewissens.“⁵¹

Die stilistische Gestaltung umfasst rhetorische Mittel wie methaphorische Figuration, Wortwiederholungen, Asyndeta, Chiasmus, Personifikationen, triadische Satz- und Gedankenstrukturen, Anaphern, Antithetik u.a.⁵² Die Sprachmusikalität von Sätzen wie *Also verrannen die Jahre*, und *Also wanderte er durch die Zeit dem Greisenalter entgegen*⁵³ geben den gegenständlichen Schilderungen der harten Lebensrealität der Singers ein unbestimmtes Zeitempfinden, eine märchenhaft, teilweise beinahe ironische Wirkung. Vom Hofe schreibt von einem „biblischen Klangrhythmus“ und einer „Sprachform der Weisheit [...], vor allem aber der Psalmen [...] im Parallelismus der Satzglieder.“⁵⁴ Auch Telse Hartmann betont die Ähnlichkeit zur Bibelsprache. Der Roman setze

„in einem archaisierenden, der Sprache der Lutherbibel entlehnten und dadurch dem Geschilderten Würde verleihenden Erzählduktus eine Zeitwahrnehmung in Szene, die sich nicht anders als aus einer streng religiösen Tradition speist.“⁵⁵

Der Duktus verleiht den Eindruck von Kontinuität, Dauer, Zeitlosigkeit, Ewigkeit, was mitunter dadurch verstärkt wird, dass Gegenwarts- und Vergangenheitsform abwechseln. Die Sprache verweist nicht nur auf jüdisch-heilsgeschichtliches Denken⁵⁶ und einen kultischen, durch Rituale strukturierten Alltag, sondern bringt auch durch ihre eigenen Mittel die Aufhebung eines messbaren Zeitbegriffs performativ hervor.

Roth veranschaulicht Situationen, Atmosphären, Wetterlagen, Töne, Geräusche und Figuren durch einfache und plastische Beschreibung.⁵⁷

⁵¹ Vgl.: Hüppauf, 1985, S. 310.

⁵² Vgl. u.a.: Blanke, 1993, S. 87.

⁵³ Roth, *Hiob*, 2008, S. 58 u. 123.

⁵⁴ Vom Hofe, 1994, S. 81.

Eva Raffel weist darauf hin, dass Siegfried Kracauer 1927 über den „lateinischen Rhythmus und Klang“ in Joseph Roths Sprache schrieb. Vgl.: Raffel, 2002, S. 38.

⁵⁵ Hartmann, 2006, S. 146.

⁵⁶ Das ahistorische Denken ist im „Verständnis der orthodoxen Juden begründet, die Geschichte als Schicksal erleiden und gemäß ihren eschatologischen Vorstellungen Wirklichkeit und Dasein zugunsten von visionärer Zukunft und Ewigkeit negieren.“ Siehe: Blanke, 1993, S. 76.

⁵⁷ Vgl.: Bucher, André: Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss). München: Wilhelm Fink 2004. S. 250. Bucher weist darauf hin, dass Roth nicht durch Zufall ein oft verfilmter Autor seiner Zeit war: „die Plastizität der Darstellungen, auch die filmnahe sequentielle Strukturierung des Geschehens und der Wechsel von berichtenden und dialogischen Passagen legt [...] eine filmische Umsetzung nahe [...]“. Siehe: ebd.: S. 251.

„Das Glas fiel klirrend aus den Händen Deborahs. Mirjam erwachte in der Ecke, und Menuchim regte sich in seinem dumpfen Schlaf. Dann blieb es still. Millionen Lerchen trillerten über dem Haus, unter dem Himmel. Mit einem hellen Blitz schlug die Sonne ans Fenster, traf den blanken Samowar aus Blech und entzündete ihn zu einem gewölbten Spiegel. So begann der Tag.“⁵⁸

Situationen, Orte und Figuren werden zugleich verfremdet, sodass sie „unwirklich“ wirken, wie auch in dem eben zitierten Romanausschnitt deutlich wird: „Mit einem hellen Blitz schlug die Sonne ans Fenster, traf den blanken Samowar aus Blech und entzündete ihn zu einem gewölbten Spiegel.“ Auch abstrakte Begriffe wie, in Bezug auf Mirjam, *Künderin der Lust* oder *Schwester der Jugend* schaffen durch Überhöhung eine Distanz zu Figuren und Handlung, und erweitern mögliche Assoziationen und Konnotationen des Lesers/der Leserin.⁵⁹

Der visuelle Stil lässt die Figuren und ihre Verhaltensweisen mehrdimensional und unmittelbar sinnlich – sichtbar, hörbar und spürbar⁶⁰ – erlebbar werden. „Im Mittelpunkt seiner Dichtungen steht der Mensch“⁶¹, schreibt Erika Wegner über die „Figuren-Romane“⁶². Das lässt sich sowohl auf die existenziellen Themen des Romans, als auch auf die gegenständliche Art der Beschreibung der einfachen Lebenswelt der Singers beziehen. Über die sprachliche Stilisierung entsteht ein Oszillieren zwischen der Darstellung banaler Alltäglichkeit und märchenhafter Unwirklichkeit.⁶³ „Die Darstellung der Wirklichkeit changiert zwischen dem Versuch ihrer mimetischen Erfassung und ihrer Ausblendung bzw. idealisierenden Überhöhung.“⁶⁴

In *Hiob* bleibt die Instanz des auktorialen Erzählers immer bedeutend und erster Referenzpunkt für den/die Leser/in. Die zentrierte Perspektive und die im Folgenden zitierten Faktoren machen *Hiob* zu einem „klassischen“ Roman:

„[...] Rückwendung zum bewährten Alten: geschlossene Romanform, auktoriale Erzählperspektive, maßvolles Tempo, stilisierte „klassische“ Sprache, Betonung der normativen Bedeutung von Tradition und Überlieferung, statische Wertstruktur, exemplarische Bedeutung einer harmonischen Gesellschaftsordnung, [...]“⁶⁵

⁵⁸ Roth, *Hiob*, 2008, S. 73 u. 74.

⁵⁹ Vgl.: Blanke, 1993, S. 86.

⁶⁰ Vgl.: ebd.: S. 90.

⁶¹ Wegner, Erika: Die Gestaltung innerer Vorgänge in den Dichtungen Joseph Roths. Bonn: Diss. 1964, S. 212.

⁶² Ebd.

⁶³ Blanke, 1993, S. 87.

⁶⁴ Ebd. S. 74. Bucher fasst Roths literarische Produktion im Spannungsfeld von „Erzählen und Beschreiben“. Vgl.: Bucher, 2004, S. 218.

⁶⁵ Hüppauf, 1985, S. 310.

Roth bricht die Erzählform des Berichts durch das Stilmittel der „erlebten Rede“. Die erlebte Rede steht zwischen Bericht, indirekter und direkter Rede.⁶⁶ Sie gehört als Zwischenphänomen sowohl zur erzählten als auch zur erzählenden Welt. Über sie werden Gefühlszustände, Gedanken(ströme), Redeweisen, Sprachverhalten, aber auch äußeres Verhalten und körperliche Zustände der Figuren atmosphärisch-assoziativ nachvollziehbar. Die erlebte Rede hat durch spezifische Wortlaute und Diktionen auch charakterisierende Funktion.⁶⁷ Sie erscheint als Bewusstsein zwischen Figur und Erzähler, wie am folgenden Beispiel verdeutlicht werden soll:

„Er holte aus dem Koffer sein altes Gebetbuch, heimisch war es in seiner Hand, er schlug mit einem Griff die Psalmen auf und sang einen nach dem anderen. Es sang aus ihm. Er hatte die Gnade erfahren und die Freude. Auch über ihm wölbte sich Gottes breite, weite, gütige Hand. Von ihr beschirmt und ihr zu Ehren sang er einen Psalm nach dem andern. Die Kerze flackerte in dem leisen, aber eifrigen Wind, den Mendels schaukelnder Oberkörper entfachte. Mit den Füßen schlug er den Takt zu den Versen der Psalmen. Sein Herz jubelte, und sein Körper mußte tanzen.“⁶⁸

Bei dieser Art „gebrochenen Berichts“ verschwimmen die Grenzen zwischen auktorialer und personaler Erzählhaltung. Erika Wegner weist darauf hin, dass Roth das dramatische Mittel der direkten Rede eher selten einsetzt.⁶⁹ Er sei „zu sehr Epiker, als daß er dramatische Formen in seine Dichtung einfließen lassen könnte.“⁷⁰ Sowohl Schilderungen der Innenwelten der Figuren als auch Dialoge werden durch erzählende Partien unterbrochen und so in ihre epische Umgebung eingefügt.⁷¹ Die erzählende Instanz bleibt dadurch immer präsent:

„Das Leben verteuerte sich von Jahr zu Jahr. Die Ernten wurden ärmer und ärmer. Die Karotten verringerten sich, die Eier wurden hohl, die Kartoffeln erfroren, die Suppen wässerig, die Karpfen schmal und die Hechte kurz, die Enten mager, die Gänse hart und die Hühner ein Nichts. Also klangen die Klagen Deborahs, der Frau Mendel Singers.“⁷²

Roth analysiert die inneren Vorgänge der Figuren nicht, sondern lässt „die Gedankenwelt als Teil einer umfassenden Wirklichkeit konkret in Erscheinung treten“ und kommt „damit dem klassischen Stilideal plastischer Objektivität näher [...]“.⁷³ Innere Zustände und Vorgänge der Figuren werden so in die Gesamterzählung gebettet, dass der Erzählfluss nie

⁶⁶ Wegner, 1964, S. 37.

⁶⁷ Auch Sätze wie *Das Leben verteuerte sich von Jahr zu Jahr* und *Also klangen die Klagen Deborahs, der Frau Mendel Singers* sind erlebte Rede. Die Bedeutung der Sätze erstreckt sich gleichermaßen über beiden Dimensionen des Bezugssystems – Erzähler und Figur der Deborah. Vgl.: Wegner, 1964, S. 45 u. 46.

⁶⁸ Roth, *Hiob*, 2008, S. 129.

⁶⁹ Vgl. Wegner, 1964, S. 84 u. 85.

⁷⁰ Ebd.: S. 21.

⁷¹ Vgl.: ebd.: S. 22.

⁷² Roth, *Hiob*, 2008, S. 10.

⁷³ Blanke, 1993, S. 91.

verloren geht. Sie werden damit nicht nur als individuelle Gefühle oder Eigenschaften, sondern als differenziertes, komplexes Ganzes erlebbar.⁷⁴

Die Einfachheit der Erzählweise – die Parataxe⁷⁵ herrscht vor – steht im Kontrast zu dem Dargestellten und zur stimmungshaften Wirkung, die sie erzielt.⁷⁶ Wegner schreibt über den schwebenden, unbestimmten Eindruck, den diese „gebrochenen Formen“⁷⁷ erwecken würden:

„Die stilistische Wirkung der erlebten Rede liegt darin, daß sie innere Vorgänge nicht zergliedert, im Nacheinander ihres Ablaufs darstellt, sondern im Leser einen komplexen Eindruck hervorruft. [...] Dadurch, daß ihre Grenzen fließend sind, bekommt sie einen gebrochenen, schwebenden, impressionistischen Charakter. Die Erzählung erhält ein offenes Gepräge.“⁷⁸

Blanke betont an der einfachen Sprache vor allem ihre Funktion, „durch ihre Sparsamkeit und Präzision die im Leiden fundierte Grundstruktur menschlichen Daseins zu analysieren und die Vision eines mit sich selbst, mit der Welt und mit Gott versöhnten Subjekts zu entwerfen.“⁷⁹

⁷⁴ Vgl.: Wegner, 1964, S. 143. Telse Hartmann schreibt, dass „im psychischen Erleben des Einzelnen Linearität und Zyklisch verschmelzen.“ Siehe: Hartmann, 2006, S. 147.

⁷⁵ Parataxe: Aneinanderreihung einfacher, gleichgeordneter Sätze, Worte oder Satzglieder, durch Konjunktionen verbunden oder Satzzeichen getrennt. Bsp.: „Mendel hat den Tod, Mendel hat den Wahnsinn, Mendel hat den Hunger, alle Gaben Gottes hat Mendel. Aus, aus, aus ist es mit Mendel Singer.“ Roth, *Hiob*, 2008, S. 153.

⁷⁶ Vgl.: Wegner, 1964, S. 81 u. 82.

⁷⁷ Vgl.: ebd.: S. 212.

⁷⁸ Ebd.: S. 44.

⁷⁹ Blanke, 1993, S. 93.

2.2. *Hiob* von Johan Simons

2.2.1. Die Textfassung

“[...] although the playwright's control [...] over the complexity of acting is limited, he or she may still deal with the nature and degree of acting as an element in the script.”⁸⁰

Koen Tachelet, ein langjähriger, enger Mitarbeiter Johan Simons', verfasste die Textfassung eigens für die Inszenierung, die im April 2008 ihre Premiere und Uraufführung feierte.⁸¹

Der Gliederung der Romanhandlung folgend, bauen die Szenen inhaltlich und thematisch aufeinander auf. Wie der Roman besteht die Theaterfassung aus zwei Teilen – „Russland“ und „Amerika“ – und setzt sich, im Gegensatz zum Roman, nicht aus 16 Kapiteln, sondern aus 48 Szenen zusammen. Es sind kurze Szenen, die oft nur aus wenigen Sätzen/Dialogen oder, in seltenen Fällen, aus einem einzigen kurzen Monolog bestehen. Jede Szene trägt einen Titel wie beispielsweise: *Mirjam* (Szene 6.b, erster Teil), *Die Scham* (7. Szene, erster Teil), *Opfer für den Zar* (9. Szene, erster Teil) *Gott* (Szene 15 und 17, zweiter Teil) oder *Hiob* (16. Szene, zweiter Teil).

Der gesamte Text ist auf Figurenrede aufgebaut, in erster, teilweise auch dritter Person verfasst, wobei hier in Dialog, Monolog und dialogisierten Monolog (etwa, wenn Mendel mit der toten Deborah spricht) unterschieden werden kann. Die Repliken sind inhaltlich nie explizit an das Publikum gewendet, und es gibt kein „ad spectatores“.

Im Gegensatz zur epischen Literatur ist die Konzeption von Handlung und Figuren und deren Charakterisierung im Drama aufgrund der konzentrierten Form immer fragmentarischer:

„Durch die Abwesenheit eines Erzählers, eines vermittelnden Kommunikationssystems, werden die Möglichkeiten, eine Figur in ihrer biographisch-genetischen Dimension und im Innenraum ihres Bewußtseins darzustellen, reduziert.“⁸²

Die Sprache der Textfassung *Hiob* dominiert, wie im Roman, ein knapper Duktus, der die Figuren bereits charakterisiert. Die Einfachheit der Sprache spiegelt das Bewusstsein und Verhalten der Figuren wider, die wenig über sich selbst und ihre Welt wissen,⁸³ und deren Sprache nur auf das Notwendigste beschränkt ist. Das „psychologisch Plausible“ wird in

⁸⁰ Kirby, Michael: On acting and not-acting. In: Zarrilli, Phillip B. (Hg.): Acting (re)considered. A theoretical and practical guide. 2. Aufl. London, New York: Routledge 2002. S. 52.

⁸¹ Seitdem war der Text bereits an mehreren Theatern im deutschsprachigen Raum Vorlage für Inszenierungen, so am Theater Neumarkt in Zürich, am Volkstheater in Wien, und am Staatstheater Kassel. Im Oktober 2010 wurde *Hotel Savoy* nach dem gleichnamigen Roman von Joseph Roth in einer Textfassung Koen Tachelets, wieder unter Johan Simons' Regie, am Stadttheater Münchner Kammerspiele uraufgeführt.

⁸² Pfister, 2001, S. 222.

⁸³ Vgl.: Wegner, 1964, S. 115.

der Textfassung, wie bereits im Roman, vor allem in den Szenen des Selbstverlustes durch rhetorische Mittel wie Wortwiederholungen und Anaphern gebrochen, wenn Mendel sein Leid „besingt“.

Die erlebte Rede des Romans mit tendenzieller Betonung der auktorialen Erzählhaltung wird in der Textfassung zu einer erlebten Rede mit tendenzieller Betonung des Figurenbewusstseins – wird zum Monolog. Der Roth'sche Sprachstil, wie auch die Komplexität und der Wechsel der Blickrichtungen zwischen Außenwelt, Innenwelt, Vergangenheit, Erinnerung und unmittelbarer Gegenwart bleiben gewahrt.

Der Textfassung wurde keine eigene Erzählerfigur hinzugefügt. Bei den längeren Textpassagen übernimmt der beschreibende Duktus Joseph Roths eine erzählende Funktion. Am Anfang des folgenden, kommentierenden Monologs liefert Mendel eine Art Kurzbiografie über sich selbst, wie sie auch ein anderer über ihn aussagen könnte. Der unpersönliche, berichtende Monolog betont weniger die Kommunikation mit den anderen Figuren, sondern vielmehr jene mit dem/der Rezipient/in.

4. Szene, erster Teil. „Ein einfacher Lehrer.“⁸⁴

(Vorhänge geöffnet. AJ sitzt re v. SK [André Jung sitzt rechts von Sylvana Krappatsch; Anm.])

Mendel

Mendel Singer. Jude. Fromm, gottesfürchtig und gewöhnlich. Blasses Gesicht, Vollbart, große, träge, schwarze Augen. Auf dem Kopf sitzt eine Mütze aus schwarzem Seidenrips. Der Körper steckt im halblangen, jüdischen Kaftan. Mein Haus besteht nur aus einer geräumigen Küche. Ich bin Lehrer. Ich vermittele den Kindern aus Zuchnow die Kenntnis der Bibel.

Jonas (hinten rechts)

Sag, Vater. Warum kann ich nicht russisch lesen und schreiben?

(ab)

Mendel

Zwanzig Kopeken bezahlt jeder dafür. Damit muss ich eine Frau und vier Kinder kleiden und ernähren.

Deborah (off)

Zwanzig Kopeken. Wie sollen wir davon leben?

Mendel

Ich bin nur ein einfacher Lehrer.

[...]

Hier liegt die Funktion des Sprechens nicht nur auf binnenfiktionaler Ebene. Indem Mendel beispielsweise über Frau und Kinder in dritter Person spricht und die Inhalte, die vermittelt werden, eine Wiederholung der Lebensumstände der Figuren sind, richtet sich der Text indirekt auch an das Publikum.

⁸⁴ Zitiert nach: Tachelet, Koen (2007/08): Hiob – nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet. Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/08. Regiebuch der Münchner Kammerspiele.

Auch die poetische Funktion der Sprache kann die Kommunikation nach außen hin hervorheben.⁸⁵ Sätze und Satzhälften des Romans wurden von Tachelet sehr behutsam gestrichen und neu montiert, kaum ein neues Wort und keine „fremden“ Texte wurden hinzugefügt. Vor allem in längeren Monologen fällt der beibehaltene Sprachstil Joseph Roths auf. Als Beispiel folgt ein Textausschnitt aus der zweiten Szene des ersten Teils:

2. Szene, erster Teil. „Die Vorhersage.“⁸⁶

(Vorhänge geschlossen. HS vorn [Hildegard Schmahl vorn; Anm.]

Deborah

Rabbi, wird Menuchim gesund werden?

Rabbi (durch Vorhang)

Menuchim, Mendels Sohn, wird gesund werden. Der Schmerz wird ihn weise machen, die Hässlichkeit gütig, die Bitternis milde und die Krankheit stark. Seine Augen werden weit sein und tief, seine Ohren hell und voll Widerhall. Sein Mund wird schweigen, aber wenn er die Lippen auf tun wird, werden sie Gutes verkünden. Hab keine Furcht und geh nach Hause.

[...]

2.2.2. Zielsetzungen, Bühne, Musik

Für das Programmheft zur Inszenierung schreibt Koen Tachelet in einem Essay über die existenziellen Themen des Romans: „*Hiob* ist nicht nur ein wahrheitsgetreues Zeugnis des alten jüdischen Lebens, es ist auch eine universale Erzählung über Leiden und Religion, Verlust und Hoffnung, Wurzeln schlagen und Entwurzelung.“⁸⁷ Die Auseinandersetzung mit den Polen des „Spezifischen und Allgemeinen“ war ihm und dem Regisseur auf nahezu allen Ebenen der Inszenierung ein Anliegen:

„Die Geschichte Mendel Singers ist die Geschichte eines einfachen Mannes, aber auch die Geschichte einer Kultur, eines Kontinents, einer historischen Epoche. Bei der künstlerischen Umsetzung des Buches, im Bühnenbild und in der musikalischen Komposition wird dieser Dialog zwischen dem Spezifischen und dem Allgemeinen, dem Historischen und dem Universalen auf eine ganz eigene Weise verarbeitet.“⁸⁸

⁸⁵ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997. S. 328. Poschmann schreibt, dass „die Betonung der poetischen Funktion der Sprache gekoppelt ist an ein Vordrängen der externen theatralen Kommunikation, während die Bühnenvorgänge im inneren Kommunikationssystem beliebig werden, puren Spielcharakter bekommen und teilweise gar nicht mehr als »Kommunikationssystem« beschreibbar sind.“ Ebd.: S. 179.

⁸⁶ Zitiert nach: Tachelet, Koen (2007/08): *Hiob* – nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet. Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/08. Regiebuch der Münchner Kammerspiele.

⁸⁷ Tachelet, Koen: *Hiob*. Roman eines einfachen Mannes. Originalbeitrag für das Programmheft. In: *Hiob: nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet*, Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/2008. Programmheft. Red.: Julia Lichte, Gest.: Katja Eichbaum. München: Gerber 2007/2008.

⁸⁸ Ebd.

Der **Bühnenraum** ist leer und nur von den schwarzen Rück- und Seitenwänden abgegrenzt. Auch der Bühnenboden ist schwarz, und in der Mitte steht ein in Pastellfarben – lila, türkis – bemaltes Kinderkarussell. Zwei Vorhänge, am oberen Rand des Karussells befestigt, verdecken das Innere des Karussells. Sie bestehen aus zusammengenähten Stoffbahnen in unterschiedlichen, altmodisch wirkenden Mustern verblichener Farben. Die Vorhänge sind ein wichtiges Bühnenelement. Sie werden im Laufe der Aufführung von den Schauspieler/innen bedient – auf- und zugezogen – und geben damit den Blick auf das Innere des Karussells frei respektive halten es verschlossen und lassen dann das Geschehen dahinter nur erahnen.

Im ersten Teil der Inszenierung – Schauplatz „Russland“ – teilt eine helle Holzwand das Karussell in der Mitte, davor steht ein Stapel weißer Plastikstühle, neben diesen ein einzelner. Die andere Innenseite des Karussells, hinter der hellen Holzwand, ist während der ersten Hälfte der Inszenierung nicht sichtbar. Darüber ist in der Mitte der oberen Karussellbegrenzung aus Holz in einer geschwungenen, salonartigen Schrift das Wort *Birth* zu lesen.

Im zweiten Teil zeigt das Bühnenbild die andere Innenseite des Karussells: nicht mehr Holzwand und Plastikstühle, sondern ein matt verspiegelter Boden und eine matt verspiegelte Rückwand dominieren das Bild. Auf der Wand kleben lila und pastellgrüne Streifen und Sterne, die die amerikanische Flagge symbolisieren. In der Mitte des oberen Randes des Karussells steht nun nicht mehr *Birth*, sondern *Love* und *Death*. Den Raum zwischen *Love* und *Death* füllen Glühlampen.

An den Holzpfosten des Karussells hängen Ketten mit Glühlampen, die in der ersten Hälfte der Inszenierung leuchten. Auch an der Decke des Karussells hängen Glühlampen-Ketten, die ab der zweiten Hälfte der Inszenierung bunt leuchten.

Das Bühnenlicht ist auf den unmittelbaren Raum um und auf dem Karussell fokussiert, wodurch der Bühnenhintergrund abgedunkelt erscheint. Das Licht ist diffus, und in einem kalten Lichtton gehalten, und wirft kaum erkennbare Schatten und Kontraste.

Tachelet schreibt, das Bühnenbild sei ein Kinderkarussell,

„wie wir es uns aus dem vergangenen Jahrhundert irgendwo in Osteuropa vorstellen können. [...] Dieses Karussell ist mal Mendels Küche im russischen Zuchnow und dann wieder die ganze Welt. Es steht für die Transformation der alten in die neue Welt. Es ist Zeichen von Vertrautheit und Symbol von Bodenlosigkeit. Es steht für das grundlegende jüdische Gefühl, immer und überall im Exil zu leben. Das Karussell ist eine Weltkugel und es steht für die Beziehung des Menschen zur Welt. Das sich drehende Karussell symbolisiert die Notwendigkeit, die vertraute Welt zu verlassen und neue Welten zu erkunden, ohne sich selbst zu verlieren.“⁸⁹

⁸⁹ Ebd.

Das Karussell versinnbildlicht auch ein Stück von Mendels Weg. Im Shtetl weiß Mendel ganz genau, wer er ist. In Amerika entfremdet er sich von der alten Welt und verliert seine Seele. „Am Ende steigt er aus dem Karussell aus und wundert sich über die Welt, [...]“⁹⁰

Der Umbau des Bühnenbilds beim Übergang vom ersten zum zweiten Teil wird von den Schauspieler/innen selbst durchgeführt, indem sie das Karussell drehen und es in ständiger Bewegung halten. Während dieses Übergangs sind einzelne Schauspieler/innen mit dem Drehen und Anschieben beschäftigt, und andere interagieren unterdessen stumm am Karussell. Deborah und Schemarjah umarmen einander zur Wiedersehensfreude, Mirjam und Mac (Schemarjahs Freund aus Amerika) schäkern und Mendel deutet an, die Seite wechseln zu wollen, indem er über die Holzwand am Karussell zu klettern versucht, aber schließlich einfach hinter diese geht.

Das symbolhaft aufgeladene Bühnenbild ist auf ein einziges Objekt bezogen, die **Musik** dagegen variationsreicher und heterogener. In „Russland“ sind Naturgeräusche, Echos von Kinderchören, von einfachen russischen Volksweisen und des jüdischen Kol Nidre (eines am Vorabend des Versöhnungstages gesungenen Widerrufs irrtümlich gegenüber Gott und sich selbst abgelegter Gelübde) tonangebend. Tachelet schreibt, dass die Musik den Widerspruch nicht scheue. „Wenn Mirjam einem Chor von hundert Kosaken lauscht, prallt in der Musik ein altes Kosakenlied auf ein kommunistisches Partisanenlied. Zeiten und Orte fließen hier übereinander.“⁹¹ Für den zweiten Teil, „Amerika“, wurden hektische Stadtgeräusche und unverständliche Fragmente von technisch aufgezeichneten Stimmen (bspw. aus dem Radio) und Zitaten aus modernen Kompositionen (u.a. Schönberg) überlagert.

Für „Menuchims Lied“ versuchte der Komponist Paul Koek erst gar nicht, ein „allumfassendes“ Lied zu komponieren, sondern vielmehr ein Pendant zu dem bewegten Leben Menuchims zu schaffen – ein „Lied, das nicht so sehr harmonisch und schön, sondern eher ruhelos und vielschichtig klingt.“⁹²

⁹⁰ Tachelet, Koen: Hiob. Roman eines einfachen Mannes. Originalbeitrag für das Programmheft. In: *Hiob: nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet*, Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/2008. Programmheft. Redaktion: Julia Lochte, Gestaltung: Katja Eichbaum. München: Gerber 2007/2008.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

2.2.3. Johan Simons über seine Theaterarbeit

„Musik ist die direkteste Kunstform, sie trifft direkt in die Seele. Musik ist untrennbar mit Theater verbunden. Im Theater ist für mich die Musikalität von Stimmen und Körpern von äußerster Wichtigkeit.“⁹³

Johan Simons⁹⁴ betont nicht nur Musikalität und Atmosphäre, räumliche und zeitliche Qualitäten, sondern wünscht sich auch ein Theater, das das *Denken* in den Mittelpunkt stellt. „Publikum und Schauspieler sollen sich in ihrem Denken parallel bewegen. Das Theater ist ein Raum zum Denken, und zwar Denken unter einem lustvollen, sinnlichen Aspekt.“⁹⁵ Dem Publikum soll die Möglichkeit gegeben werden, „[...] im gleichen Moment im Denken am selben Ort zu sein wie der Schauspieler“⁹⁶. Denken, Fantasie und Imagination im Theater hebt er als Kontrapunkt zu den Medien hervor, deren Fülle an Bildern und Information der eigenen Denkarbeit nur wenig Raum und Zeit lassen.

Wenn Simons über die Inszenierungsarbeit und Aufführung als Weltherstellungs- und Weltaneignungsverfahren spricht, so betont er vor allem die Komplexität dieser Prozesse. Über das Denken können Anstöße zur kritischen Auseinandersetzung mit Weltanschauung und mit in der Gesellschaft verankerten Werten vermittelt werden. Darüber hinaus will Simons aber die Dimension des Unbegreiflichen und „Transzendenten“ in seine Arbeit einbeziehen. Er sucht den „Blick über das Leben hinaus“ und ist immer auf der Suche nach Abstraktem, nach „Dingen, die man nicht kennt“.⁹⁷

„Das Theater der Zukunft will sich mitteilen, unterwirft allerdings seine Botschaft nicht den Forderungen nach Können, Knappheit, Einfachheit und Eindeutigkeit. Es weigert sich, die Wirklichkeit zu reduzieren zu einem beherrschbaren Schema. Es erkennt die Wirklichkeit als komplex an, ungreifbar und unbegreiflich. Das Theater der Zukunft sucht nach dem idealen Zuschauer, bedarf aber nicht dessen Zustimmung. Es will dem Zuschauer nicht schmeicheln, sondern zwingt ihn zum Nachdenken. Das Theater der Zukunft ist nicht interaktiv. Es untersucht die möglichen Beziehungen mit dem Publikum, aber nicht auf die gleiche Weise wie die interaktiven Medien dies tun. [...] Es weigert sich der endlosen Bilderflut, die tagtäglich auf uns einwirkt, weitere hohle Bilder hinzuzufügen. [...] Das Theater der Zukunft begreift, dass, in einer Zeit, in der die Darstellung von Grausamkeit und Elend selbst Teil der eigentlichen Gräueltat geworden ist, deren Eins-zu-eins-Darstellung ihre Notwendigkeit eingebüßt hat. Darum setzt das Theater der Zukunft der Darstellung das Denken gegenüber. Das Denken als Genuss und als Notwendigkeit. »Welche Angst ist heute größer als diejenige vor dem Denken?«, fragt sich Heidegger in seinen Überlegungen zum Ursprung des Kunstwerkes. Das Theater der Zukunft soll die Apologie des Denkens auf sich nehmen. Es transformiert sich in einen Ort in vollem Licht, wo Zeitgenossen – Schauspieler und Zuschauer – ihre Ängste und Träume miteinander teilen.“⁹⁸

⁹³ Zitat von Johan Simons auf der zum Beginn seiner Intendanz neu gestalteten Homepage der Münchner Kammerspiele. In: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/spielplan/recital-eroeffnungskonzert/>. Letzter Zugriff: 29. 07. 2010.

⁹⁴ Geboren 1946 in Holland.

⁹⁵ Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 7.

⁹⁶ Ebd.: S. 10.

⁹⁷ Vgl.: ebd.

⁹⁸ Simons, Johan: Wie sieht das Theater der Zukunft aus? Plus 15 Fragen die Zukunft betreffend. In: Münchner Kammerspiele (Hg.) (2009): *Stadttheater Münchner Kammerspiele 2001-2009*. München:

Mit Theatertexten, die auf erzählender Literatur basieren, hat Simons, in enger Zusammenarbeit mit Koen Tachelet, der für viele der Texte verantwortlich ist, für seine gegenwärtige Vorstellung von Theater einen fruchtbaren Boden gefunden. Ein Roman wie *Hiob*, der Lebenswelten und Menschen beschreibt, die zur Zeit des Erscheinens bereits dem Ende geweiht waren und wenig später einen grausamen Untergang durch die Nationalsozialisten erfuhren, erlaubt die Erinnerung von Vergangenen, von einem „verlorenen Menschenbild“⁹⁹.

„Wer von uns hat nicht die Erfahrung machen müssen, einen geliebten Menschen nach dessen Ableben noch hunderte Dinge fragen zu wollen? Auch ich habe Probleme, das Stillschweigen des Todes zu akzeptieren. [...] Vielleicht ist dies der Grund, warum ich immer wieder eine Perspektive wähle, die die Vergangenheit rekonstruiert, als ob es dadurch möglich wäre, Kontakt aufzunehmen mit dem, was unwiderruflich verschwunden ist.“¹⁰⁰

Simons findet mit den Schauspieler/innen sehr unterschiedliche Zugänge zum Text und zum Publikum. Neben der Vermittlung von Handlung und Figuren über den Text und das Spiel schaffen beispielsweise die Hervorhebung einer bestimmten Bewegungsfolge, reduziertes, stummes Spiel oder die Fokussierung auf fast reglose Körperperformance eine eigene Dimension der Erzählung und lenken die Aufmerksamkeit auf performative Qualitäten wie Zeitgefühl und die Körperlichkeit der Schauspieler/innen. Das Spektrum möglicher Bedeutung, die Wahrnehmung von Figuren, erweitert sich und darüber hinaus scheint die Nähe zum Publikum und die „momentane Realität“, die Simons beabsichtigt, vergrößert.¹⁰¹ Die Kommunikation zwischen Schauspielenden und Zuschauenden und das Bewusstsein dafür, „dass die Schauspieler auf der Bühne und die Zuschauer im Saal von der gleichen Substanz sind“¹⁰², sieht Simons für wesentliche Aspekte eines Theaters an, das seinen Fokus auf gemeinsame Vergegenwärtigung und Erinnerung legt.

„Wie kein anderes Medium hat das Theater das Potential, die Zeitfolgen zu verändern, um die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Ereignis und Erinnerung, Dialog und Monolog, Wort und Gedanke, Leben und Tod zu verwischen. Der Dialog mit den Toten bleibt, anders als im echten Leben, auf der Bühne weiterhin möglich.“¹⁰³

Journalist/innen versehen Simons' Inszenierungsweise mit Attributen wie „Minimalismus“, „Denktheater“, oder gar „Triumph der Anti-Regie-Egozentrik“¹⁰⁴. So auch Renate Klett:

Blumenbar Verlag 2009. S. 296.

⁹⁹ Zitat von Johan Simons auf der Homepage der Münchner Kammerspiele. In: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/ueber-uns/>. Letzter Zugriff: 16. 09. 2010.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl.: Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 7.

¹⁰² In: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/ueber-uns/>. Letzter Zugriff: 16. 09. 2010.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Schmidt, Christopher: „Johan Simons »Hiob« im HAU - Johan Simons grandiose Münchner »Hiob«-Inszenierung nach dem Roman von Joseph Roth kommt ins HAU“. 19.02.2009. In: <http://www.tip->

„Der Regisseur, dessen Theater früher ausladender und expressiver war als jedes andere, befindet sich schon seit einiger Zeit in seiner »minimalistischen Phase«. [...] seine zahlreichen Romanbearbeitungen [...] vertrauen stets der Sprache statt der Aktion.“¹⁰⁵

Nicole Golombek von den Stuttgarter Nachrichten schreibt über *Hiob*:

„Keine Gefühlsduselei, keine billigen Effekte. Theaterarbeit ist auch Körperarbeit, und manchmal spricht der Körper eine andere Sprache, verrät sich oder verweigert sich dem Schmerz. Bewegungslosigkeit stellt den zerbrechlichen Körper aus. Simons, der gelernte Schauspieler und Tänzer [...], hat ein Gefühl für Bewegung, er choreografiert Stimmungen. Und ermutigt die Spieler zur Reduktion.“¹⁰⁶

Es stellt sich die Frage, worauf Begriffe wie „Reduktion“, „Sprache statt Aktion“ und „Stimmung“ konkret bezogen werden können, und in welchem Verhältnis sie zur Entstehung von Figuren und zur Ebene des Spiels stehen. Ein nun folgender Einblick in bereits bestehende Prinzipien und Beschreibungsmöglichkeiten von Schauspiel(kunst) soll die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Inszenierung ermöglichen. Nach dieser Einführung in die Thematik und Form des Romans und seiner Bearbeitung für die Textfassung sowie den Ideen und Ansätzen des künstlerischen Teams für die Inszenierung, wird also mit dem folgenden Kapitel ein gänzlicher neuer Themenkomplex eröffnet. Ziel der schauspieltheoretischen Erörterungen ist, verschiedene Arten der Bedeutungsproduktion durch und mit dem Körper aufzuzeigen, wie auch eine differenzierte Betrachtung der besonderen In-Szene-Setzung der Körper – des *ostentativen Körpergebrauchs* – zu lernen.

berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/hiobs-botschaft. Zuletzt eingesehen: 04. 10. 2010.

¹⁰⁵ Klett, Renate: „Die minimalistische Phase“. In: *Theater Heute 3* (2006) S. 30-33. Hier: S. 32.

¹⁰⁶ Golombek, Nicole: „Denkräume eröffnen: Die Arbeit des niederländischen Theaterregisseurs Johan Simons – »Gott existiert vielleicht doch nicht«“. 27.03.2009. In: <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1983926>. Zuletzt eingesehen: 19. 06. 2009.

3. Schau/Spiel-Theorie

3.1. Schauspielstile der Neuzeit

„Was Ernst Bloch mit der «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» umschrieben hat, ist durch die stets gegebene Koexistenz von theatralen Praktiken, die unterschiedliche Wurzeln und meistens auch ein spezifisches Traditionsbewusstsein aufweisen, ein aussichtsreicher Ausgangspunkt für Theatergeschichtsschreibung, denn der Gedanke impliziert, das Historische sei *auch* im Panorama des jeweils Gegenwärtigen beschreibbar.“¹⁰⁷

Dieses Zitat soll den Ansatzpunkt für den methodischen Zugang dieser Arbeit verdeutlichen. Es wird versucht, Prinzipien schauspielerischer Gestaltung darzustellen, auf die bislang von ausgewählten Theatertheoretikern geachtet wurde. Der Fokus soll hierbei auf dem *Körpergebrauch* liegen, den es von den Begriffen, die diesen zu fassen versuchen, zu unterscheiden gilt. Da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, muss hier von der Absicht einer breit angelegten Diskussion über schauspieltheoretische Begriffe Abstand genommen werden, auch wenn grundlegende Schwierigkeiten durchaus problematisiert werden sollen.

In Anlehnung an zentrale Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts wurde Schauspielkunst in der Theaterwissenschaft hinlänglich als Modell eines spezifischen Verhältnisses zwischen Schauspieler/in und Rolle begriffen: Involviertheit/Erleben (Stanislawski), Distanziertheit/Verfremdung (Brecht), Selbstaufgabe (Grotowski), komödiantisch und physisch (Meyerhold).¹⁰⁸

Gerda Baumbachs¹⁰⁹ Konzept richtet das Interesse auf das Verhältnis zwischen „Schauspieler und Mensch“. Sie definiert drei verschiedene Schauspielstile: veristischer, rhetorischer und Comödien-Stil.

„In Kombination verschiedener Verfahren der Präsentation, Repräsentation und von Darstellung/ Ausdruck erweist sich Schauspielen nach Baumbach als Einnehmen einer Haltung zur menschlichen Existenz wie auch als besonderer Modus menschlichen Verhaltens selbst. Die schematisch als Stile zu unterscheidenden Varianten des Schauspielens entsprechen Varianten der Kommunikation.“¹¹⁰

Rhetorische, veristische und comödiantische Stilprinzipien können bis in die Antike zurück verfolgt werden. Sie erfuhren im Laufe der Geschichte unterschiedliche Ausprägungen und waren zu verschiedenen Zeiten von Bedeutung. Bis ins 18. Jahrhundert koexistierten diese drei Stile und fanden mitunter auch innerhalb einer einzigen Aufführung Anwendung. Mit

¹⁰⁷ Hulfeld, Stefan: Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Hg. Andreas Kotte. (Materialien des ITW Bern 8). Zürich: Chronos 2007. S. 345.

¹⁰⁸ Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: E. Schmidt 2008. S. 127, und Kotte, Andreas (2005): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau 2005. S. 178.

¹⁰⁹ Gerda Baumbach ist Professorin an der Universität Leipzig und forscht im Bereich Anthropologie und Theater. Ihr Buch *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs* erscheint voraussichtlich 2011.

¹¹⁰ Kotte, 2005, S. 179.

der Aufklärung und Gottscheds Theaterreform wurde der veristische Stil zum Paradigma einer Schauspielkunst für das Bürgertum.¹¹¹ Das Ideal der Empfindsamkeit wurde wegweisend für eine der „Wahrheit“ verpflichteten „Menschendarstellung“, welche die zeitgenössischen Texte für ein neues Literaturtheater versinnlichen sollte. Gerade die im Zuge der Aufklärung sich formierende Sicht auf „Mensch und Schauspieler“ hat bis heute in ihren hegemonial-aufklärerischen Intentionen großen Einfluss.

„Seit dem 20. Jahrhundert wurde auf diese Stile in unterschiedlichen Mischungen und Synthesen zurückgegriffen“, schreibt Kotte in Bezug auf Baumbach.¹¹² Der comödiantische Stil als eine im Grunde „ahistorische Theaterpraxis“ kann für die Analyse von *Hiob* von vorneherein ausgeschlossen werden.

Um einen Einblick in die „Schauspielstilgeschichte“ und ihre medialen und kommunikativen Aspekte zu geben, soll hier an Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche skizziert werden, wie der Körper(einsatz) im Theater Bezug nahm auf Körperbilder und Verhaltensnormen des gesellschaftlichen Alltags.¹¹³

3.1.1. Rhetorischer Schauspielstil

Im „Deklamationsstil“ des barocken Theaters war das Wort erster Träger des Sinns, die Sprache vorrangiger Mittler der Darstellung. Innere Vorgänge wurden in sprachliche Bilder umgesetzt. Körpersprache hatte im Gegensatz zum Wort nur verifizierenden und illustrierenden Charakter. Wirkungsabsicht der barocken Schauspielkunst¹¹⁴ war die Erregung von Affekten durch körperliches und stimmliches Verhalten. Die überindividuellen, darzustellenden Leidenschaften und ihre dazugehörigen Körperbewegungen – „empfindungsrepräsentierende Gebärden“¹¹⁵ – waren katalogisiert und in einem Regelwerk zusammengefasst.

¹¹¹ Vgl.: Kotte, 2005, S. 179.

¹¹² Ebd.

Rudolf Münz schreibt, das Forschungsinteresse der Leipziger Forschungsgruppe korrespondiere mit Eugenio Barbas „Bewusstsein, dass unser theatrales Handeln aus einer Haltung gegenüber der Existenz entspringt und seine Wurzeln in einem Land jenseits einzelner Nationen und Kulturen hat.“ Vgl: Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998. S. 93.

¹¹³ Die Problematik der Schauspielerin und Frau im Theater kann keine Erwähnung finden. Ich verweise auf folgendes Buch: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Die Schauspielerin. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt/M., Leipzig: Insel-Verl. 2000.

¹¹⁴ Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf das barocke Hof-, Schul- und Ordenstheater, bei dem nur Männer auf der Bühne standen, und verwende im Kapitel 3.1.1. den Begriff Schauspieler.

¹¹⁵ Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, 1995. S. 19 u. 26.

Im deutschsprachigen Raum war der Jesuitenpater und Rhetorikprofessor Franciscus Lang der einzige, der 1727 in seiner *Abhandlung über die Schauspielkunst*¹¹⁶ solch einen Regelcode für Schauspieler veröffentlichte. Seine Aufzeichnungen sind laut Günther Lohr „grosso modo [...] auf die Aufführungspraxis der französischen Klassik und des zeitgenössischen kontinentalen Hoftheaters zu beziehen.“¹¹⁷ Cornelia Niedermeier fasst Langs Schauspiellehre folgendermaßen zusammen:

„Schulung des Körpers, untergliedert in einzelne Körperteile, detaillierte Beschreibung einer an höfischer Stilisierung orientierten Grundgestik und allegorische Affektdarstellung nach den Vorgaben barocker Malerei [...].“¹¹⁸

Im barocken, rhetorischen Schauspielstil wurden sowohl der Schauspieler als auch die vom Schauspieler gezeigte Rolle durch bestimmte Körperzeichen repräsentiert, und dadurch waren diese beiden Ebenen für Schauspieler *und* Publikum gleichermaßen getrennt und in Spannung gehalten.

Heeg schreibt von „getrennt voneinander existierenden Körpern“¹¹⁹, die nicht verschmolzen oder einem einzigen Prinzip unterworfen wurden:

„Die Gestalt des Darstellers der *tragédie classique* ist vierfach gespalten: in den höfischen Körper der Selbstrepräsentation mit der Grundstellung der *crux scenica* und der Haltung des Kontrapost, in den zeichenhaften gestischen Körper der repräsentierten Affekte der Bühnenfigur und in den Stimmkörper, der wiederum die Spaltung zwischen leidenschaftlichem Ausdruck und »klassischer Dämpfung« [...] durch den Sprechgesang in sich trägt.“¹²⁰

Die Grundkörperhaltung der Schauspieler während der Aufführung war die *Crux Scenica* (*Bühnenkreuz*), die, wie der gesamte Körpergebrauch, am Prinzip des Kontrapostes, an einem Gegensatz-Prinzip orientiert war.¹²¹ Sie wurde von den Schauspielern eingenommen, wenn sie nicht mit Rede und Affektspiel beschäftigt waren. In dieser Ruhestellung wurde das Körpergewicht auf ein Standbein gelagert, wodurch das Becken in einer Schiefelage verblieb. Das Spielbein war vor das Standbein gestellt und die Zehenspitzen blickten in gegensätzliche Richtungen. Das vordere Knie war leicht gebeugt. Dadurch kam es zu einer Verschiebung der Wirbelsäule und das Becken geriet in eine Schiefelage. Die Hände sollten

¹¹⁶ Lang, Franz: *Abhandlung über die Schauspielkunst*. Übs. u. Hg. Alexander Rudin. Bern: Francke 1975. Lang definiert in seiner Abhandlung – der Originaltitel lautet *Dissertatio de Actione Scenica* – die Schauspielkunst als „schickliche Biegsamkeit des ganzen Körpers und der Stimme, die geeignet ist, Affekte zu erregen.“ Siehe: ebd.: S. 163.

¹¹⁷ Lohr, Günther: *Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1986. S. 104.

¹¹⁸ Niedermeier, Cornelia: *GEDANKEN – KLEIDER. Die Allegorisierung des Körpers im bürgerlichen Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Wien: Diss. 1996. S. 266.

¹¹⁹ Siehe: Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Stroemfeld 2000. S. 131.

¹²⁰ Siehe: ebd. S. 130.

¹²¹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 2. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. 3. Aufl. Tübingen: Narr, 1995. S. 167.

nie zu nahe an den Oberkörper gehalten werden, außerdem nie unter der Gürtellinie oder über die Augen geführt werden. Diese Körperhaltung galt – auch außerhalb des Theaters – als schicklich.¹²² Sie war Zeichen eines beherrschten, sich seiner selbst gewissen Ichs.

Die Rollen waren Grundtypen – Intrigant, Narr, Märtyrer, usw. – und repräsentierten ihrerseits ein entweder starkes oder schwaches Ich. Eine auf den Rhetoriklehrbüchern, die auch das körperliche Verhalten im gesellschaftlichen Leben bestimmten, basierende Körper- und Gestensprache repräsentierte diese Rollen. Zentrale Bedeutung kam den Augen, Händen und der Gestensprache zu. Die Bedeutung der formalisierten Gesten war an den deiktischen Charakter der gesprochenen Sprache gebunden. Es herrschte eine Einheit von Sprache und Körperbewegung. Die Geste repräsentierte im rhetorischen Schauspielstil zuallererst sich selbst. Sie war nicht natürlich, sondern formal. Sie verwies auf ein „abwesendes Repräsentat, den Tod“¹²³ und zugleich auf ein Signifikat des Textes, „um eine kommunikative Konstellation, einen Gegenstand, Affekt oder eine expressive Einstellung zu bezeichnen“.¹²⁴

Da der Körpergebrauch immer auf definierte Gemütsbewegungen verwies, konnten die Bedeutungen nur verändert werden, wenn sie als Zeichen der Täuschung, der Scheinhaftigkeit des Ichs der Rollenfigur gelten sollten. Das Schauspieler-Ich hingegen sollte nicht scheinhaft wirken und wurde vom Publikum als standhaft und integer empfunden, wenn die Repräsentation der Rolle(n) überzeugen konnte.¹²⁵

Galt es, eine Rolle zu zeigen, die ein starkes Ich repräsentierte, so hatten die Schauspieler die Regeln zum Gebrauch der Stimme und des Körpers zu befolgen; handelte es sich bei der Rolle aber um einen Typus, der den Gemütsregungen nicht widerstehen kann und ihnen ganz verfällt, so wurde dies durch das Brechen der Regeln gekennzeichnet. Das heißt, die Offenlegung dessen, dass Rollen nur gespielt sind, und dass der Bruch zwischen Sein und Schein immer möglich ist, war ebenfalls durch Konventionen geregelt.

Gesicht und Oberkörper waren den Zuschauer/innen immer zugewandt, als Zeichen für Anstand und Würde und für ihre Anwesenheit, außerdem, um dem Publikum das genaue Lesen der Körperzeichen zu ermöglichen.

¹²² Diese Körperhaltung war auch in der Bildenden Kunst für die Abbildung von Mitgliedern der höfischen Gesellschaft Norm.

¹²³ Siehe: Heeg, 2000, S. 238.

¹²⁴ Ebd.

Da die Geste im rhetorischen Stil sich offensichtlich selbst repräsentiert, kann sie nicht den Anschein erwecken, ihr „Sinn würde mit dem Fleisch verschmelzen“, oder sie sei „natürlich“. Siehe: ebd.

¹²⁵ Wenn ein Schauspieler bei der Darstellung eines Affekts besonders überzeugte, applaudierte das Publikum und konnte, während der Aufführung, eine Wiederholung der Darstellung verlangen. Vgl. u.a. Heeg, der schreibt: „Das Publikum [...] steht oder geht im Saal herum, äußert sich lebhaft zum Geschehen auf der Bühne oder ist untereinander ins Gespräch vertieft.“ Siehe: Heeg, 2000, S. 65.

Günther Lohr bezeichnet die Zwischeninstanz, die durch diese Trennung von Schauspieler und Rolle hervorgehoben wird, als „auktorialen Rollenträger“: der Schauspieler stelle Rollenträger und Rolle getrennt dar. Die kennzeichnenden Elemente des rhetorischen Stils sind für Lohr diese bewusste Mittlerrolle und die ständige, gezeigte Trennung von Darsteller und Dargestelltem: „Es handelt sich um ein temporäres, sozusagen stoßweises Produzieren der Rollenfigur, also um ein »Hineinspringen in die Rolle«.“¹²⁶

Erika Fischer-Lichte schreibt über die Bühnen Ludwigs XIV.¹²⁷, dass die Schauspieler fast nur auf der schmalen Vorderbühne agierten und wenig Bewegungsfreiheit hatten,¹²⁸ und weist damit auf das Statuarische des rhetorischen Stils hin.

Der deiktische Charakter dieses Theaters – die Schaustellung exemplarischer Figuren, die auf eine bewusste Reaktion angelegt war – lässt sich an diesen Grundcharakteristika erkennen.¹²⁹ Die Achtung vor den Zuschauenden und die größtmögliche Klarheit und Wirkung des Affekts waren zwei wesentliche Aspekte des Spiels.¹³⁰ Über die frontale Stellung zum Publikum, die konventionalisierte Körpersprache und den Wechsel zwischen „Schauspieler“ und „Schauspieler, der die Rolle zeigt“ blieb der vermittelnde Aspekt, die *bewusste Präsentation* immer im Bewusstsein der Zuschauer/innen.

Das Grauen vor menschlicher Ohnmacht, die durch höfische Lebensformen intensiv erfahrene Diskrepanz zwischen Sein und Schein und die Angst vor Vergänglichkeit und Tod wurden offen kommuniziert. Denn „Negativbilder“ – Figuren, die ihren Leidenschaften verfallen oder andere Figuren wie beispielsweise der Narr – waren Teil der Aufführungen und sollten eine vernünftige Haltung¹³¹ umso erstrebenswerter machen.

Bertolt Brecht¹³² und seine dem „epischen Theater“ verpflichtete Schauspieltheorie kann als eine der Fortführungen dieses Schauspielstils gesehen werden: „Grundlage der gestischen Schauspielkunst ist die Idee des Sichtbarmachens im Sinne der traditionellen Rhetorik.“¹³³

¹²⁶ Lohr, 1986, S. 105.

¹²⁷ Die Spielweise in Molières Palais Royal hatte erhebliche Differenzen: Molière lehnte die tragische Spielweise ab und versuchte, seine Schauspieler/innen basierend auf neue – tendenziell veristische – Prinzipien hin auszubilden.

¹²⁸ Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2. Aufl. Tübingen; Basel: Francke 1999. S. 240.

¹²⁹ Vgl. Fischer-Lichte, 1995, Bd. 2, S. 56.

¹³⁰ Niedermeier in Bezug auf Franz Lang. Siehe: Niedermeier, 1996, S. 270.

¹³¹ Diese „Haltung der Vernunft“ ging von einem Gegensatz zwischen Körper und Geist aus.

¹³² Brecht lebte von 1898 bis 1956.

Ab hier verwende ich wieder die männliche und weibliche Form *Schauspieler/in*.

¹³³ Balme, 2008, S. 125.

Um die Welt als veränderbar und sich in ständiger Veränderung befindend begreifbar zu machen, sollte das Verhalten, das die Schauspieler/innen in einer Aufführung zeigten, als *eine* Variante menschlichen Verhaltens herausgestellt sein. Die *verfremdende/distanzierende* Spielweise sollte den „Abstand zur Rolle“ verdeutlichen. Sie war von asiatischer, vor allem chinesischer Schauspielkunst geprägt, an der Brecht das Ausstellen des „Technischen“ und das Bewusstsein, für ein anwesendes Publikum zu spielen, interessierte. Entgegen der asiatischen Schauspielkunst, welche sich an einer kodifizierten Theatersprache orientierte, die es so in Europa nicht (mehr) gab, sollte der/die Schauspieler/in Verhaltensweisen aus seinem Alltagsleben in das Spiel einbringen, denen mittels Überzeichnung symbolische Bedeutung verliehen wurde. Im Körpergebrauch waren das oftmals betont große Bewegungen und Gesten, die immer in Verbindung zu den Bedeutungen der über den Text vermittelten Fabel standen.¹³⁴ Der Abstand zum Alltag sollte immer gegeben sein, weswegen auch eine restlose Verwandlung des/der Schauspielers/in in eine Figur nicht erwünscht war, denn aus der Realität geholte Figuren hätten keine Kunst mehr „nötig“. ¹³⁵ Durch die Erfahrung dieses Abstandes in einer Aufführung sah Brecht die Möglichkeit der Veränderung der Weltsicht des Publikums. Um die Bühnenvorgänge sinnlich einprägsam zu objektivieren, arbeitete er beispielsweise auch mit Liedern, Anrede an das Publikum, und bildmäßigen Arrangements.¹³⁶ Das „Tableau“ der Figuren respektive Schauspieler/innen sollte „artistisch auffällig zurechtgemacht und [...] als solches wahrgenommen werden“. ¹³⁷ Die Stellungen der Schauspieler/innen zueinander wurden durch klare Brüche getrennt, für eine „absolutely transparent physical elucidation of the fable“. ¹³⁸ Heinze nennt als poetologische Leitwerte bei Brecht Einfachheit, Deutlichkeit und Stärke. ¹³⁹ In den geschriebenen Stücken sollte das Überführen in die dritte Person, in die Vergangenheit und das Mitsprechen von Regieanweisungen und Kommentaren zu Verfremdungseffekten führen. ¹⁴⁰

¹³⁴ So beispielsweise der bekannte „stumme Schrei“ der Schauspielerin Helene Weigel, der mit dem Pferd in Picassos Gemälde „Guernica“ verglichen wurde. Vgl.: Rouse, John: Brecht and the contradictory actor. In: Zarrilli, Phillip B. (Hg.): Acting (re)considered. A theoretical and practical guide. 2. Aufl. London, New York: Routledge 2002. S. 254 u. 255.

¹³⁵ Vgl.: Brecht, Bertolt: Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst. In: ders.: Werke. GBA. Hrsg. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller. Bd. 22. Schriften 2 1933-42, Teil 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993. S. 203.

¹³⁶ Fiebach, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Henschel 1975. S. 123.

¹³⁷ Ebd.: S. 363.

¹³⁸ Vgl.: Rouse, 2002, in: Zarrilli, 2002. S. 252.

¹³⁹ Heinze, Helmut: Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992. S. 104.

¹⁴⁰ Brecht, Bertolt: Neue Technik der Schauspielkunst. In: ders.: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1957. S. 110.

Mit den zu vermittelnden Inhalten hatte der/die Schauspieler/in vor allem dialektisch zu verfahren. So schreibt Brecht in den „Dialogen über Schauspielkunst“:

„So zeigt er z.B., will er das Erschrecken einer Person zeigen, besser deren Bemühung, diesen Schrecken zu überwinden oder zu verstecken. Ein Schauspieler, der so verfährt, behandelt den Zuschauer, anstatt nur „zu sein“.“¹⁴¹

Brecht setzte sich vehement für ein „rhetorisches Bewusstsein“ des Theaters ein, um der damaligen Prävalenz einer „naturalistischen“, veristischen Spielweise am Theater einen Kontrapunkt zu setzen.

3.1.2. Veristischer Schauspielstil

Im Zuge der Aufklärung und der Herausbildung einer neuen Gesellschaft wurden Mündlichkeit und öffentliche Reden als Verbreitungsmedien zunehmend von der Schriftlichkeit abgelöst. Durch die Marginalisierung der mündlichen Kommunikation gerieten auch rhetorische Konzepte „körperlicher Beredsamkeit“ in Bedrängnis.¹⁴²

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand, ausgehend von Gottscheds Theaterreform, ein Literaturtheater, das sich von vorherrschenden theatralen Praktiken wie den Wanderbühnen abgrenzte und sich selbst als „höchste“ Bühnenkunst erhob. Mit dieser neuen Theateridee wurde, vor allem dann durch Lessing, Engel und Ekhof, eine „natürliche“ Spielweise postuliert. Košenina schreibt, dass die „Wendung der Schauspielkunst zu einem ausdruckspsychologischen Programm die aus der Rhetorik stammende Idee der Katalogisierbarkeit von empfindungsrepräsentierenden Gebärden geradezu widerlegt.“¹⁴³

Das Theater, aufgrund seiner starken Wirkung auf den Augensinn als höchste dichterische Form angesehen,¹⁴⁴ sollte den Geist der Literatur versinnlichen. Von nun an im Dienst der neuen dramatischen Literatur, wurde der/die Schauspieler/in überhaupt erst zum/zur *Künstler/in* ernannt. Körperhaltung, Mimik und Gestik waren den Worten des Textes anzupassen, ja unterzuordnen, mit dem Ziel, repräsentative „Menschen“ in Form von

¹⁴¹ Brecht, Bertolt: Dialoge über Schauspielkunst (1929). In: ders.: Schriften zum Theater I: 1918 – 1933, Augsburger Theaterkritiken, Über das alte Theater, Der Weg zum zeitgenössischen Theater. Redaktion Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963. S. 390.

¹⁴² Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. (Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. Hrsg. Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp.) Tübingen: Niemeyer 1992. S. 333.

¹⁴³ Košenina, 1995, S. 26.

¹⁴⁴ Vgl.: Graf, Ruedi: Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und Schaubühne. In: Rudin, Bärbel; Schulz, Marion (Hrsg.): Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin. [Schriften des Neuberin-Museums; 2] Reichenbach im Vogtland 1999. S. 130.

„Charakteren“ darzustellen.¹⁴⁵

Der Mensch als Individuum rückte in den Fokus des öffentlichen Interesses.¹⁴⁶ Mit der Emanzipation des Bürgertums konstituierte sich das neue, mündige Subjekt horizontal zur empirischen Welt hin, und nicht mehr vertikal in Richtung höhere göttliche Ordnung. Aus der steigenden Anzahl von Wissenschaftsrichtungen entstand auch die Anthropologie. Unter ihrem Namen wurde dem Wissen vom Menschen große Aufmerksamkeit geschenkt. Ursula Geitner weist auf die von der Anthropologie ausgehende Regulierung und Vereinheitlichung der Sprache hin, „in der sich fortan aussagen läßt, wie der *Mensch* verstanden werden kann.“¹⁴⁷

Ein Zentrum der neuen Lehre vom Menschen war die Frage nach der Verbindung zwischen Geist/Seele und Körper. Großen Einfluss auf anthropologische Forschungen hatte die schon in der Antike bekannte *influxus physicus*-Theorie, die besagt, dass Seele und Körper in direkter Wechselwirkung zueinander stehen. Dieses neu geweckte Interesse am Menschen und der Verbindung zwischen Seele und Körper spiegelt sich auch im wachsenden wissenschaftlichen Interesse an der Schauspielkunst.

„Die steigende Anzahl von Publikationen zur Schauspielkunst im 18. Jahrhundert kann als ein Symptom dieses übergreifenden Interesses am menschlichen Körper betrachtet werden. Der Körper des Schauspielers wird [...] ein Ort, an dem die Grenze zwischen äußerlich wahrnehmbaren und innerlich verborgenen Aspekten des Seins *in representationem* erforscht wird.“¹⁴⁸

Die Grundlegung für den Begriff Schauspielkunst und das Erscheinen zahlreicher schauspieltheoretischer Schriften im 18. Jahrhundert sind mit dem aufklärerischen wissenschaftlichen Duktus, der vorgab, wie der Mensch zu sein hatte, eng verwoben.

Im Sinne des veristischen Stils sollte der/die Schauspieler/in dem Publikum nicht mehr als Schauspieler/in entgentreten, der/die eine Rolle zeigt, sondern als Individuum, als Mitmensch. Der schauspielerische Körpergebrauch sollte demnach nicht auf die schauspielende Person selbst, sondern nur auf die darzustellende Rolle zu beziehen sein. Damit wurde die Figur zu einer geschlossenen Einheit. Am Körper sollte sich keine

¹⁴⁵ Graf, in Rudin u. Schulz, 1999, S. 136.

¹⁴⁶ Im 18. Jahrhundert erfolgte in den europäischen Großstädten mit der Grenzziehung zwischen privat und öffentlich überhaupt erst die Festlegung, was Öffentlichkeit sein sollte. Vgl.: Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: die Tyrannei der Intimität*. Übs. Reinhard Kaiser. Frankfurt/M.: Fischer 2001. S. 35.

¹⁴⁷ Geitner, 1992, S. 6.

¹⁴⁸ Klöck, Anja: *Historiographie der Körper(ver)formungen: Institutionen, (Körper)Politik und Schauspielkunst in Deutschland nach 1945*. In: Kreuder, Friedemann; Hulfeld, Stefan; Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Tübingen: Francke 2007. S. 239.

Spaltung mehr vollziehen, woraus eine Entsinnlichung des Spiels folgte. „Das Mehr an »Wahrheit« im Ausdruck fordert in Deutschland ein Weniger an Artikulation des Körpers,“¹⁴⁹ schreibt Heeg. Signifikant und Signifikat des theatralischen Codes fallen zusammen, und so kann man im veristischen Schauspielstil von einer scheinbaren Identität zwischen Schauspieler/in und Rolle sprechen.¹⁵⁰ Gleichzeitig erschien auch der/die Schauspieler/in als kohärente Identität. Das wiederum spiegelt die gesellschaftliche Entwicklung zunehmender Intimisierung und Verinnerlichung. Der Mensch wurde als undurchschaubar angesehen und seine innersten Regungen als sich in zufälligen Details des Körpers, wie dem Erröten des Gesichts oder dem Zittern eines Fingers, enthüllend. Jede Körperbewegung verwies auf die Zustände der Rollenfigur, und das nachvollziehbare, exakte Anwenden kanonisierter Körperzeichen für Sinnbilder, Affekte, u.a. verlor an Wichtigkeit als Parameter für die schauspielerische Gestaltung. Auch die Funktion der Sprache verlagert sich im veristischen Stil, vor allem ab Ende des 19. Jahrhunderts, auf die *dargestellte* Ebene im Kommunikationssystem:

„In der neueren Schauspielkunst, seit dem Auftreten der Meininger, ist Sprache nicht mehr das Medium der Darstellung, sondern etwas, das selbst dargestellt wird. Sie erscheint nun als die „natürliche“ Sprache, als sprachliche Geste, als eine bloße Form der Lebensäußerung, als „Sprechhandlung“.“¹⁵¹

Der veristische Stil im 18. Jahrhundert arbeitete noch, ähnlich dem rhetorischen, mit Grundhaltungen. Diese variierten jedoch, je nach den Anforderungen des Dichters, da über sie der Charakter der darzustellenden Figur verkörpert werden sollte. Die Ruhestellung nahmen die Schauspieler/innen dann ein, wenn die Seele der darzustellenden Figur „untätig“ war, keine Leidenschaften darzustellen waren.

In der Annäherung an das anthropologische Ideal des ausgewogenen Verhältnisses zwischen „Feuer und Kälte“, zwischen „Gelassenheit“ und „Begeisterung“, als deren unerreichbares Zentrum Lessing die „generalisierte Empfindung“ deklarierte,¹⁵² war Sukzessivität wichtig. Die Bewegungen sollten unauffällig ineinander übergehen.¹⁵³ So schreibt Lessing über den/die Schauspieler/in in der *Hamburgischen Dramaturgie*:

„Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen, und diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird.“¹⁵⁴

¹⁴⁹ Heeg, 2000, S. 160.

¹⁵⁰ Lohr, 1986, S. 51.

¹⁵¹ Dresen, Adolf: Das rhetorische Defizit – über das schwierige Verhältnis von affectus et intellectus. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel. Tübingen: Narr 2002. S. 381.

¹⁵² Siehe: Heeg, 2000, S. 229.

¹⁵³ Fischer-Lichte, 1995, Bd. 2, S. 165 u. 166.

¹⁵⁴ Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam 2003. S. 91.

Wie einer der ersten Verfechter dieser neuen Schauspielkunst, Francesco Riccoboni¹⁵⁵, in seinen Schriften zur Schauspielkunst betonte, hatten jene Schauspieler/innen, die gerade nicht sprachen, das Spiel der anderen mit ihren Körperaktionen zu begleiten, und ebenso die Bedeutungen, die vorhin in ihren Sätzen gelegen hatten, abgeschwächt und mit kleineren Bewegungen fortzusetzen.¹⁵⁶

„Dieses veristische Zusammenspiel aller Rollen impliziert zugleich auch den Wegfall des statuarischen Elements in der Darstellung der einzelnen Rolle. Riccoboni fordert einen gleichsam fließenden Stil: der Schauspieler dürfe in keiner Positur verharren,“¹⁵⁷

Der Körper sollte nicht mehr Ausstellungsfläche sein, sondern selbst zum Zeichen werden. Alle Körperbewegungen waren auf die Einheit eines Charakters ausgerichtet, der sich schon in den kleinsten Bewegungen zeigen sollte.¹⁵⁸ Lessing über die Bewegung der Hände:

„Ich bescheide mich gern, daß man, bei den Alten, den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimen. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.“¹⁵⁹

Der abstrakte Verweisungszusammenhang des rhetorischen Stils wird beim veristischen Stil in den Körper hinein verlegt. Der Körper dient als materielles Zeichen und verschwindet als bedeutendes Element, als Ort der materiellen und symbolischen Praxis, immer mehr hinter diesem „Strahl“ einer reinen „Signifikanten-Kette“. ¹⁶⁰ Erika Fischer-Lichte nennt diesen Körper den „semiotischen Körper“ des/der Schauspielers/in, welcher eine „Entkörperlichung“ voraussetze. Zugunsten des Sprachsinns wurde alles zunächst Bildhaft-Visuelle vernachlässigt. Heeg schreibt von der „unsinnlichen“ und „körperlosen“ „Kunst des Ausdrucks“. ¹⁶¹

¹⁵⁵ Heeg weist darauf hin, dass Riccoboni die Tradition der rhetorischen Schauspielkunst *und* den zehn Jahre später so benannten „natürlichen Ausdruck“ *verbindet* [Hervorh. d. Verf.] und insofern von der Möglichkeit einer eigenständigen schauspielerischen Darstellungsweise gesprochen werden könnte. Vgl.: Heeg, 2000, S. 151.

¹⁵⁶ Riccoboni, Francesco: Die Schauspielkunst. Übs. G. E. Lessing. Berlin: Henschel 1954. Einleitung. S. 36 u. 37.

¹⁵⁷ Vgl.: Lohr, 1986, S. 184.

¹⁵⁸ Fischer-Lichte, 1995, Bd. 2, S. 141.

¹⁵⁹ Lessing, 2003, S. 28 u. 29.

¹⁶⁰ Vgl.: Lohr, 1986, S. 180.

¹⁶¹ Heeg, 2000, S. 159.

Obwohl Lessing im Sinne der Aufklärung eine „Schauspielkunst der »Verlebendigung«“¹⁶² proklamierte, in der nicht mehr die selbstrepräsentative Geste, sondern das „natürliche“ Körperzeichen dominieren sollte und die Kontinuität des Spiels als besonders wichtig erachtet wurde, maß er auch dem „Einschnitt und der Unterbrechung im Prozess der Verkörperung des Sinns“¹⁶³ Bedeutung zu. Der Einschnitt sollte aber, im Dienst der „Verlebendigung“, überblendet und in die Kontinuität miteinbezogen werden, um das „Phantasma der »natürlichen Gestalt«“ zu erzeugen,¹⁶⁴ deren „rhetorische Verfassung“¹⁶⁵ sich damit offenbart.

Günther Heeg zeigt an den Stichen des Schauspielers Conrad Ekhof den Stil des Reduktionismus an der Grundhaltung des veristischen Stils bürgerlicher Schauspielkunst. Die Haltung ist steif und statisch und dominiert über die Geste, es gibt keine ausladenden Bewegungen¹⁶⁶: eine ruhige Stellung der Vernunft. Die Geste, ob „malend“, hinweisend oder ausdrückend, „verletzt [...] so gut wie nie den Umraum, den die Grundhaltung für sich beansprucht.“¹⁶⁷ Die Gesten und Bewegungen greifen nicht weit in den Raum hinein, es gibt kein betontes Dehnen und keine Anspannung des Körpers. Die gegenseitige Anpassung der einzelnen schauspielerischen Elemente sei Kennzeichen der auf den Sprachsinne hin zentrierten „Sichselbstgleichheit“: die Stimme beherrsche den Raum, im Gegensatz zu den reduzierten Körperbewegungen; die Haltung sei der Stimme untergeordnet, die Stimme wiederum der Wortsprache, und die Wortsprache beuge sich dem Sinn.¹⁶⁸

„In dieser Einpassung der Gesten in den Bannkreis der Grundhaltung des »Charakters« schlägt sich die Gewalt der Reduktion nieder. Zugleich kündigt sich darin die harmonische Verbindung der reduzierten Einzelteile zur »natürlichen Gestalt« an. Denn die Geste soll sich nicht nur der Bedeutung unterordnen, sie soll die Allgemeinheit des Charakters, seine Kompatibilität mit einer bestimmten Moral und Weltanschauung, individualisieren und dem allgemeinen Charakter so den Anschein des Lebendigen geben.“¹⁶⁹

Heeg setzt den Stil des Reduktionismus, den Stillstand als Ideal der verkörperten Reflexion in einen Gegensatz zum Verständnis des Leibraums weitläufiger, ausladender Bewegungen als den eines „weiblich bewegten Raums“. In der „»Versammlung« der Gliedmaßen auf die Stimme der Vernunft hin“¹⁷⁰ feiere sich das Männliche selbst. „Ekhofs historische

¹⁶² Heeg, 2000, S. 242.

¹⁶³ Ebd.: S. 240.

¹⁶⁴ Ebd.: S. 242.

¹⁶⁵ Vgl.: Heeg, 2000, S. 129.

¹⁶⁶ Heeg, 2000, S. 233.

¹⁶⁷ Ebd.: S. 233 u. 234.

¹⁶⁸ Ebd.: S. 237.

¹⁶⁹ Ebd.: S. 234.

¹⁷⁰ Ebd.: S. 240.

Aufgabe ist es, im leeren, von den Verlockungen der schönen Bewegung gesäuberten Raum die Stellung zu halten.“¹⁷¹

Die Komplexität des Problems bei der Erörterung von Schauspielkunst und Körpergebrauch vergangener Jahrhunderte zeigt sich auch in Anbetracht der Rarität des Bildmaterials. Wir sind im weiten Feld der Schauspieltheorie vor allem auf schriftliche Überlieferung angewiesen, die jedoch bis ins 20. Jahrhundert hauptsächlich *normative* Abhandlungen umfasst. Oft wandelten sich deskriptive Auseinandersetzungen und Beschreibungen in Wunschvorstellungen der – hauptsächlich männlichen – Theaterpraktiker und -theoretiker davon, wie gespielt werden *sollte* und welche Kriterien die Betrachtung und Bewertung leiten sollten.

Konstantin Sergejewitsch Stanislawski ist der wohl berühmteste Vertreter der veristischen Schauspielkunst.¹⁷² Für eine Verkörperung des Sinns oder, in Stanislawskis Begrifflichkeit, eine „Kunst des Erlebens“ und „Einlebens in die Rolle“ erachtete er eine intensive Auseinandersetzung mit den Textinhalten, den Intentionen des Autors, den Situationen, Gefühlen und Zuständen der Figur als besonders wichtig. Die beiden Zeicheninventare, der Modus des „als ob“ und der Modus des „von sich selbst“ sollte den „dynamischen seelischen Realismus des szenischen Bildes hervorbringen.“¹⁷³ „Nur das vollkommene Zusammenfließen der organischen Natur des Schauspielers mit der inneren Wesensart der Rolle kann zur Schaffung einer vollwertigen realistischen Gestalt führen.“¹⁷⁴

Stanislawski plädierte für eine tendenzielle Reduktion ausladender Körperbewegung und für die Ausdruckskraft der Mimik. Unter dem Schlagwort Verinnerlichung wird seine

¹⁷¹ Ebd.: S. 237.

¹⁷² Stanislawski lebte von 1863 bis 1938. Er hinterließ ein umfangreiches Kompendium für schauspielerisches Schaffen, das fragmentarisch blieb. Stanislawski selbst warnte vor einer strikten „Anwendung“ seiner Schriften, und betonte vielmehr deren Offenheit für verschiedene Anwendungen und Zwecke. Vgl. auch Richard Blank, der schreibt: „In Stanislawskis Unbehagen beim Systematisieren praktischer Erfahrungen verbirgt sich eine Anschauung von Kunst, vom Künstler, der sich vom Begriff der Praxis nicht trennen lässt.“ Blank, 2001. S. 116.

Sharon M. Carnicke untersucht in ihrer Studie *Stanislavsky in Focus* (2009) seine Theaterpraxis und -theorie, und unterzieht die unterschiedlichen Auslegungen dieser, ausgehend von den USA einerseits und Russland andererseits, einer „Ent-Mythologisierung“. Ihr Buch empfiehlt sich als ein aktueller Zugang aus der Forschung.

Im Zusammenhang mit der Offenheit der Stanislawski'schen Schriften für *jegliche/n* Schauspielpraxis/ Stil siehe: Ruffini, Franco: Stanislawski's »System«. In: Barba, Savarese, 2004. S. 150-153 und Barba, 1998. Kesting betont, dass Stanislawski den Grundstein aller späteren Schauspiel- und Inszenierungstechniken legte. Siehe: Kesting, Marianne: Der Avantgardismus Stanislawskis. In: Ahrends, Günter (Hg.): Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven. Tübingen: Narr 1992. S. 53.

¹⁷³ Schmid, Herta: Stanislavskij und Mejerchol'd. In: Ahrends, 1992, S. 67.

¹⁷⁴ Stanislavskij, Konstantin S.: Theater, Regie und Schauspieler. Hg. Ernesto Grassi. Hamburg: Rowohlt 1958. S. 151.

Forderung nach einem „von innen heraus gerechtfertigten“ Körpergebrauch verstanden. Jede nicht erlebte Gestik sollte, zugunsten des Gesichts- und Augenausdrucks, eingeschränkt werden.¹⁷⁵ So schreibt auch Kiefer über das naturalistische Theater:

„Für das naturalistische Theaterbild ist der Ausdruck einer Darstellung in der Bewegung des Gesichtes zu finden, das sich durch die „Seele“ des Schauspielers motivieren und deshalb vermeintlich „wahrhaftig“ darstellen lässt. Sein Körper ist demnach als das Gefäß der Seele definiert: dieser ist nur die Hülle des „eigentlichen“ Inneren und was an ihm körperlich ist, immer als Ausdruck und Regung der Seele gedacht.“¹⁷⁶

Jegliche „theatralische“ Körperbewegung war nicht erwünscht, weil sie zu „künstlich“ wirkte.¹⁷⁷ Wie die Theoretiker des veristischen Stils im 18. Jahrhundert sah Stanislawski das in einer kontinuierlichen, durchgehenden Linie der Körperbewegungen verwirklicht.¹⁷⁸ Die Kontinuität war für die „innere Bewegung“, den Energielauf, fundamental, der eine Basis für den plastischen Ausdruck sein sollte. Auch Bewegungen der Interaktion mit anderen Mitspieler/innen sollten unauffällig, fließend sein.¹⁷⁹

Die geforderte Natürlichkeit in den Bewegungen ist mit den „natürlichen Zeichen“ des veristischen Stils vergleichbar – Körperzeichen, die durch ihre Bedeutung „bewohnt“ werden, Zeichen, die *sind*, was sie bezeichnen. Herta Schmid spricht von „symptomatischen Zeichen“¹⁸⁰.

Stanislawski glaubte an eine atmosphärische, unbewusste, fast metaphysische Übertragung der Energien des Bühnengeschehens. Das Spiel und die Aufmerksamkeit der Schauspieler/innen konzentrierte sich auf das innere Kommunikationssystem, die dargestellte Ebene. Eine „offene“ Haltung zum Publikum wurde damit in den Hintergrund gestellt.

„Die wichtige und größte Errungenschaft besteht darin, dass man nicht mehr die Zuschauer von der Bühne unterhalten muss, dass man nicht mehr »zur Schau« leben muss, sondern für sich auf der Bühne leben kann [...] Man muss nicht den Zuschauer unterhalten, sondern auf der Bühne sich selbst leben und für sich selbst hingerissen werden.“¹⁸¹

¹⁷⁵ Vgl.: Jansen, Karin (1995): Stanislawski – Theaterarbeit nach System. Kritische Studien zu einer Legende. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1995. S. 167.

¹⁷⁶ Kiefer, Jochen: Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Berlin: Alexander Verlag 2004. S. 135.

¹⁷⁷ Im Namen des fiktiven Schauspielstudenten – Protagonist und Ich-Erzähler in Stanislawskis Büchern zur Schauspielkunst – schreibt Stanislawski beispielsweise: „Diese ersten Worte der Tschazki-Rolle, die ich früher nicht mochte, benötige ich jetzt, sie werden mir vertraut, und selbst das Niederknien auf der Bühne, während ich sie spreche, erscheint mir jetzt nicht mehr theatralisch, sondern ganz natürlich.“ Siehe: Stanislawski, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch. Berlin: Henschel 2002. S. 99.

¹⁷⁸ Vgl.: Stanislawski, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil II: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns. Berlin: Henschel 2002. S. 29.

¹⁷⁹ Vgl. Fiebach, 1975, S. 321.

¹⁸⁰ Schmid, 1992, S. 70.

¹⁸¹ Zitat von Stanislawski, zitiert in: Fiebach, 1975, S. 143 u. 144.

3.2. Zwischen Körper und Bedeutung

„[...] any theory of the actor needs to be part of a theory of mise-en-scène and, in more general terms, of theatrical reception and the production of meaning.“¹⁸²

Im historischen Abriss ging es darum, zu zeigen, unter welchen Kriterien Schauspielkunst beschrieben wurde und teilweise immer noch wird, und inwiefern diese mit dem Bild vom Menschen in Verbindung standen. Während im rhetorischen Stil der/die Schauspieler/in als Vermittler/in verstanden wird, der/die sich einer festgelegten Körpersprache bedient und den Körper als Zeichenproduzenten präsentiert, werden Schauspieler/innen im veristischen Stil zu „Mit-Menschen“ und Kunst und Leben scheinen einander nahe zu kommen. Für einige Aufklärer sollte der Körper die abstrakten Zeichen der Schrift versinnlichen und nicht in seiner körperlichen Eigenwirkung hervortreten.¹⁸³

Ausgehend von der Problematik, Schauspielkunst lediglich im Sinne des veristischen Stils zu betrachten, wird im folgenden Kapitel sowohl der komplexe Prozess der Bedeutungsgenerierung bei Schau/Spiel skizziert, als auch der Blick für Körperbewegung und die Möglichkeit ihrer Beschreibung geschärft. Schließlich wird mit dem Begriff der Präsenz ein wesentliches Kriterium vorgestellt, um den Anteil und die „Eigenwirkung“ des Körpers an der Bedeutungsherstellung als Aspekt der Schauspielanalyse zu behandeln.

Unsere Wahrnehmung und unser Weltbild sind bis heute von einem aufklärerischen Wahrheits- und Fortschrittsdenken geprägt. Sämtliche Formen medialer Vermittlung, vor allem aber das Bild des menschlichen Körpers sind von den Implikationen einer psychologistischen Anthropologie beeinflusst.

„An dieser Geschichte der Ablösung der rhetorischen *eloquentia corporis*¹⁸⁴ durch die Sprache expressiv-körpersprachlicher Unmittelbarkeit lassen sich eine ganze Reihe der Probleme erkennen, die dem 18. Jahrhundert und seiner anthropologischen Beschreibung des Menschen entstehen. Denn auf dem idealen Modell körpersprachlicher unmittelbarer Expressivität bauen die Beschreibungen von Sprache, Schrift, Verstehen und Kommunikation auf. Im Gegenzug zu einer Rhetorik, welche, darin den Konzepten des 18. Jahrhunderts sozusagen weit voraus, die Mittelbarkeit der Kommunikation, die Polyvalenz der Zeichen und die Opazität der »vorausgehenden« und »zugrundeliegenden« Gedanken reflektiert, setzt die Anthropologie des 18. Jahrhunderts den *Ausdruck* und begründet so die *naive* Identität von Bewußtsein und Kommunikation.“¹⁸⁵

¹⁸² Pavis, Patrice: *Analyzing Performance: theater, dance and film*. Übs. David Williams. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press 2003. S. 60.

¹⁸³ Vgl. Fischer-Lichte, die über J. J. Engels Schrift „Ideen zu einer Mimik“ (1785/86) schreibt, dass Engel den Schauspielern und vor allem den Schauspielerinnen eine Spielweise verwehrte, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf den *Körper* lenken würde – bspw. beim Fallen oder Stürzen auf der Bühne. Siehe: Fischer-Lichte, Erika: *Fremde Körper. Zur Schauspielkunst um 1900*. In: Keim, Katharina; Boenisch, Peter M.; Braunmüller, Robert (Hrsg.): *Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag*. München: Herbert Utz 2003. S. 29.

¹⁸⁴ *Eloquentia corporis*: körperliche **Beredsamkeit**. (Anmerkung und Hervorhebung d. Verf.)

¹⁸⁵ Geitner, 1992, S. 5.

Bahr verweist auf das Verschwinden des Körpers in Akten der Kommunikation seit dem Einsetzen des „Buchzeitalters“, der Entstehung von „Literatur“ im neuzeitlichen Sinn:

„Der »Beginn von Literatur« markiert den »Abschied vom Körper« und damit zugleich das Ende einer dominanten Kommunikationsform, in der die Körperlichkeit von Sprecher(n) und Hörern – ihre Gestalt, ihre Gestik und Mimik, ihre Stimme vor allem – einen weit größeren Anteil an der Sinnbildung hatten als für die Kommunikation über das gedruckte Buch, der alle diese Merkmale einer »Performanz«-Situation fehlen.“¹⁸⁶

In den letzten Jahrzehnten finden sich in der Theaterwissenschaft gehäuft Verfahren der Auseinandersetzung mit Schauspieler/innen und Theater, die sich mit nicht-personalen Strukturen, Formen, Gestalten auseinandersetzen. „Körperhaltungen, Bewegungen, Stimme und Sprache können nebeneinander stehen beziehungsweise für sich wahrgenommen werden, ohne dass sie auf einen Grund der Seele oder ein eigentliches Ich verweisen müssten,“ schreibt Jens Roselt über *Schauspieler im postdramatischen Theater*.¹⁸⁷ Weder sollen Bewegungen und Körperaktionen nur als Eigenschaften und Verhaltensweisen einer Rollenfigur noch als untrennbar mit der binnenfiktionalen Handlung verstanden werden. Es gilt vielmehr, unbewusste Sinnschichten zu hinterfragen, um der *Wirkung* einer Bewegung, einer Geste, etc. auf die Spur zu kommen.

Für die Analyse ist es hilfreich, von der „prinzipiellen Rhetorizität jeder verkörpernden Darstellung“¹⁸⁸ auszugehen, „Verkörperung“ insofern als rhetorische Figur zu begreifen. Wolf-Dieter Ernst schlägt im Sinne einer rhetorischen Methode der „Figuration“ vor, Schauspielen als „bildtheoretisches Szenario“ zu verstehen, um der Verhandlung zwischen Affekt und seiner Distanzierung nachzugehen:

„Und hier zeichnet sich die Notwendigkeit ab, den schauspielerischen Akt als rhetorisches (und nicht als anthropologisches) Verfahren der Figuration und De-Figuration zu verstehen. Die Artikulationen des schauspielerischen Körpers wären auf bestimmte Zeichen und Affekte hin zu lesen und nicht auf einen innerlich motivierten Ausdruck hin zu verstehen.“¹⁸⁹

Figuration meint die Relation von Körper, Raum und Klang, die „Darsteller als Teil einer übergreifenden Einheit erscheinen lässt“, das „Verhältnis von Elementen/Zeichensystemen [...], das nicht durch ein integrierendes Zentrum (Subjekt-Begriff, Psychologisierung) eine Einheit (Figur) konstruiert.“¹⁹⁰

¹⁸⁶ Bahr, 1990, S. 50.

¹⁸⁷ Roselt, Jens: In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband. XI/04. „Theater fürs 21. Jahrhundert“. München: Edition text+kritik in Richard Boorberg Verlag GmbH&Co 2004. S. 169.

¹⁸⁸ Heeg, 2000, 129.

¹⁸⁹ Ernst, Wolf-Dieter: Die „hässliche Maske eines Greises“ behaupten. Zur visuellen Energie im Schauspiel. In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. München: Wilhelm Fink 2007. S. 330.

¹⁹⁰ Brandl-Risi, Bettina; Ernst, Wolf-Dieter; Wagner, Meike (Hrsg.): Figuration: Beiträge zum Wandel der

„Figuration [...] scheint Phänomene zu beschreiben, die über die einfache Figur hinaus gehen, sei es von ihren Ausmaßen her als Überschreitung der anthropomorphen Figur, als Effekt einer Fragmentisierung oder Enthierarchisierung eines Ganzen oder als latent Abwesendes.“¹⁹¹

Auch nach Pavis brauche der/die Schauspieler/in heute nicht mehr glaubhaft zu machen, dass er/sie eine Figur mit Leib und Seele verkörpere: „[Der Schauspieler] stellt keine Essenz, sondern Beweglichkeit dar [...],“¹⁹² und stütze sich auf die Konstruktion von Vektoren¹⁹³, die sich zusammensetzen aus dem Tempo der Bewegung, einer dynamischen Orientierung von Impulsen, der Rhythmisierung der Stimme, etc. Der „vocal and gestural score“ bilde die *Basis* für eine auf Figuren bezogene Wahrnehmung.¹⁹⁴ Um Figur und Rolle nicht mehr als „räumliche Seele und Körper“ oder „wirkliche Person“ zu denken, könne man sich den spezifischen Umgang der Schauspieler/innen mit Raum und Zeit als „imaginäre und szenische Konstruktionen“¹⁹⁵ vorstellen, die erst durch den/die Zuschauer/in zu einer Rolle oder Figur diskursiviert werden.

Zuschauen nicht als Rezeption im Sinne einer Sinnsuche und eines Begreifens zu verstehen, sondern als *Produktion* von Sinn, darauf weist schon Dietrich Steinbeck in seiner Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft hin. Er definiert Theater als „Werk“ im Spannungsfeld zweier gegengerichteter intentionaler Bewusstseinsakte: der Schauspielenden und der Zuschauenden.¹⁹⁶

Das Publikum nimmt aber nicht szenische „Vektoren“, sondern zunächst die äußere Erscheinung der Schauspieler/innen wahr, und ist zudem von individuellem Wissen und Interesse beeinflusst.

„Bedeutungsproduktion durch und mit dem Körper vollzieht sich auf den nicht immer homogenen, jedoch untereinander verbundenen Ebenen: Empirie des Leibes (anatomisch-physiologische Disposition), kulturell-zivilisatorisches Vorverständnis (referentielle Einbindung) und die vom Genre vorgegebenen Erwartungshaltungen und Körperbilder (stilistische Einsetzung). Im Umgang mit diesen Ebenen der Bedeutung (bzw. im Versuch, sie zu dissimulieren) erweist sich die Spezifik eines szenischen Geschehens, [...]“¹⁹⁷

Betrachtung ästhetischer Gefüge. München: epodium 2000. S. 19.

¹⁹¹ Ebd.: S. 11.

¹⁹² Pavis, Patrice: Der zeitgenössische Schauspieler: Von der Rolle zur Partitur und Subpartitur. In: Broszat, Tilmann; Gareis, Sigrid (Hg.): *Global Player / Local Hero*. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater. München: Podium 2000. S. 41.

¹⁹³ „A vector is defined as a force and a movement from a particular point of origin toward a point of arrival; the vector goes from one point to another, following the direction of this line.“ Siehe: Pavis, 2003, S. 64.

¹⁹⁴ Pavis, 2003, S. 58.

¹⁹⁵ Pavis, 2000, S. 38.

¹⁹⁶ Steinbeck, Dietrich: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin: De Gruyter 1970. S. 172 u. 84.

¹⁹⁷ Cramer, Franz Anton: *Der unmögliche Körper*. Etienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib. Tübingen: Niemeyer 2001. S. 127.

Soll es in einer Analyse darum gehen, unterschiedliche Spielweisen und verschiedene Haltungen sowohl zum Text, zur Handlung, zu den anderen Schauspieler/innen als auch zum Publikum festzustellen, so können im Sinne der beiden Pole Identifikation oder Demonstration nur *Tendenzen* benannt werden.¹⁹⁸

„Als Extremformen schauspielerischen Verhaltens gegenüber einer Rollenfigur dürfen die totale Identifikation sowie ihr polares Analogon, die totale Demonstration, die beide Elimination der Aura des Scheinhaften auf ihre Weise anstreben, aus unserer Betrachtung ausgeschlossen werden.“¹⁹⁹

Steinbeck fügt deshalb als vermittelnde Instanz zwischen „Schauspieler/in“ und „Bühnengestalt“ den Begriff des „Rollenträgers“ ein. Er geht davon aus, dass die schauspielerische Gestaltung des „Rollenträgers“ vom Publikum als Spiel erkannt wird. „[Die] Bühnengestalt »erscheint« für den Zuschauer im Spiel des Schauspielers mit dem Rollenträger.“²⁰⁰ Identifikation oder Demonstration betreffen dann lediglich das Verhältnis zwischen Rollenträger und Bühnengestalt.

Steinbeck unterscheidet zwischen einem objektiven und einem subjektiven Rollenträger. Objektive Elemente vermag sich jede/r Schauspieler/in anzueignen, subjektive sind hingegen wesentlich vom individuellen Naturell und Temperament geprägt.²⁰¹

Welche „Rolle“ dem Publikum durch das Schauspiel zugesprochen wird, ist ebenso näher zu untersuchen.²⁰² Dies kann bei beiden Tendenzen jeweils variieren. Sowohl die tendenzielle Identifikation als auch die tendenzielle Demonstration der Rollenfigur kann für ein anwesend oder für ein abwesend gedachtes Publikum vollzogen werden.

Gerhard Malsch sieht in Steinbecks Zugang wesentliche Aspekte schauspieltheoretischer Problemstellung und Betrachtungsweisen berücksichtigt, denn dieser beschränke sich nicht „auf das Verhältnis zwischen Schauspieler zur literarischen Vorlage [...]. [Er] berücksichtigt vielmehr die besondere Hinwendung des Schauspielers an ein Publikum und die damit erzielte Wirkung.“²⁰³

¹⁹⁸ Steinbeck, 1970, S. 119. Vgl. die Begriffe Involvierung/Erleben und Distanziertheit/Verfremdung zu Beginn des dritten Kapitels dieser Arbeit.

¹⁹⁹ Ebd.: S. 119.

²⁰⁰ Vgl. u. a.: Steinbeck, 1970, S. 125.

Steinbeck zitiert aus Helmuth Plessners *Zur Anthropologie des Schauspielers*, um auf die methodische Bedeutung schauspielerischen Verhaltens für die anthropologische Analyse hinzuweisen:

„[...] in der schauspielerischen Aktion sind typische Bedingungen menschlichen Daseins wiederzufinden, mit denen der Darsteller spielt. Sein Spiel macht sie uns bewusst, analysiert sie in der Schöpfung der Figur...und gewinnt die Bedeutung eines anthropologischen Elements.“ Siehe: Steinbeck, 1970, S. 67.

²⁰¹ Ebd.: S. 193. Steinbeck ergänzt: „Indes zeigt die Erfahrung, daß die Übernahme eines Rollenträgers durch einen anderen Schauspieler und die Übertragung einer Inszenierung von einem auf ein anderes Ensemble im musikalischen Theater problemloser sich vollziehen läßt als etwa im Sprechtheater.“ Siehe: ebd.

²⁰² Ebd.: S. 120.

²⁰³ Malsch, Gerhard: *Der Sprechspieler Frank Wedekind*. München: Diss. 1973. S. 90.

Auch Wuttke betont die Wichtigkeit, die darstellerischen Mittel auf ihre Wirkung im Kommunikationssystem zu prüfen: gehören sie als Vorgang oder Objekt zur darstellenden Ebene, zur

Wie und ob eine solche Hinwendung zum Publikum in der Inszenierung *Hiob* umgesetzt wurde, und die Rolle des Körpers hierbei²⁰⁴, wird in der Analyse an konkreten Beispielen zu klären sein.

Phänomenologische Theorien setzen traditionelle schauspieltheoretische Begriffe, wie beispielsweise (Gefühls-)Ausdruck in Bezug zur Kommunikation zwischen Schauspielenden und Zuschauenden. So werden Gefühle nicht mehr bloß als innere Zustände eines Subjekts verstanden, die durch ein anderes Subjekt in den äußeren, körperlichen Zeichen gelesen werden können, sondern als eine Art und Weise, sich auf die Dinge zu beziehen. Gefühlsausdruck wird insofern als intersubjektiv verstanden, als gemeinsames Erleben, als ein „objektiver“ Bezug zur Welt: „Die Freude ist [...] ein Sichbefinden mit den Anderen in der Welt“, schreibt Bernhard Waldenfels.²⁰⁵

In der 2008 erschienenen *Phänomenologie des Theaters* untersucht Jens Roselt die Aufführung als Zwischengeschehen zwischen Schauspieler/innen und Zuschauer/innen. Er befragt unmittelbare Körperlichkeit, Kostüme, Körperstellungen und -haltungen (auch in Bezug zum Bühnenraum) etc. und die ersten Assoziationen, die dazu entstehen. Mit Begriffen wie dem Staunen als Art der Wahrnehmung, der Vermutung und der Anmutung beschreibt Roselt ein Spektrum von Erfahrungsmomenten und verweist auf die mehrdimensionale Bedeutung dieser Begriffe: Staunen umfasst sowohl körperliche und affektive als auch kognitive Aspekte.²⁰⁶ „Staunen verweist [...] auf die Konfrontation mit etwas Neuem, Unbekanntem, Fremdem, das gängige Kategorien sprengt.“²⁰⁷

Roselt geht davon aus, dass bei der Begegnung leibhafter Menschen auf der Bühne immer die Frage nach der Figur im Raum steht, und betont die *prozesshafte* Entstehung von Figuren.

„die Konstitution einer Figur in der Aufführung und deren Analyse [ist] nicht auf die Frage zu reduzieren, wer oder was eine Figur ist bzw. wie sie im Lichte der durch den Autor vorgegebenen oder vom Schauspieler entwickelten Rollenbiografie zu dem geworden ist, was sie ist. In einer

Fiktionswelt des Stückes oder werden sie im Hinblick auf den Zuschauer eingesetzt, ohne innerhalb der Spielhandlung für die Figuren existent zu sein, oder beides. Siehe: Wuttke, Bernhard: Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters. Kommunikations- und zeichentheoretische Studien unter besonderer Berücksichtigung des satirischen Theaters. Merseburg/Saale: Diss. 1973. S. 122.

²⁰⁴ Boenisch weist, bezüglich direkter Kommunikation mit dem Publikum, vor allem auf die Blickrichtung und die Aufmerksamkeit des/der Schauspielers/in hin. Vgl.: Boenisch, Peter M.: körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater. München: epodium 2002. S. 131 u. 132.

²⁰⁵ Siehe: Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Hg. Regula Giuliani. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000. S. 289.

²⁰⁶ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. München: Fink 2008. S. 245. S. 17.

²⁰⁷ Ebd.: S. 19.

Aufführung begegnen sich Schauspieler, Zuschauer und Figuren nicht als Gewordene, sondern als Werdende.“²⁰⁸

In die Beschreibungen²⁰⁹ einer Analyse sollen laut Roselt Gedanken und Assoziationen des/der Analysierenden während der Aufführung miteinbezogen werden, um diese Vermutungen in der theoretischen Reflexion zu thematisieren und mit einzubeziehen. Mögen solche Assoziationen im ersten Moment noch so unplausibel oder weit her geholt scheinen, können sie für die Interpretation eine Bereicherung sein und sollen deswegen im Verlauf der Beschreibung transparent gemacht werden. Wenn die Zuschauenden ihren eigenen Anteil bei der Herausbildung von Figuren erkennen, erfahren sie auch die Identität als „flüchtiges Gebilde“.²¹⁰

„Die Figuren entstehen in der Aufführung zwischen Zuschauern und Schauspielern; sie sind leibhaftig und imaginär zugleich.“²¹¹ Diesen Prozess spezifiziert Roselt unter anderem am Begriff der „Überschreitungsfigur“. Eine gedankliche Trennung zwischen Schauspieler/in und Rollenfigur respektive Realität und Fiktion, so wie sie das gängige Kippmodell sucht, ist nicht möglich, da die Ebenen einander dauernd überschreiten. Er macht auf den Moment des Kippens selbst – die Überschreitung – aufmerksam.

In einer Aufführung von Johan Simons' Inszenierung *Die zehn Gebote* wurde Roselt auf Figuren aufmerksam, die „weder der Logik der Handlung, die sie konstituieren, noch der Kausalität der Bühne, auf welcher sie auftreten“²¹² gehorchen:

„André Jung steht in der Rolle des Vaters neben seiner jugendlichen Tochter und beschreibt im Präsens, wie diese ihn zärtlich berührt, ihm über die Brust streift und sein Hemd öffnen will, was er zaghaft zurückweist. Auch diese Handlungen werden weder von der Tochter noch von dem Vater tatsächlich ausgeführt und doch spielt sich in diesem Moment auf der Bühne etwas ab. Dabei entsteht zwischen Zuschauer und dem Schauspieler Jung die Figur eines Vaters, der anrührend seine Tochter abweist, ohne dass dieser Vorgang auf der Bühne szenisch repräsentiert wird.“²¹³

Im Hinblick auf die Analyse von *Hiob* möchte ich anmerken, dass mit einer detaillierten Beschreibung des tatsächlichen Geschehens auf der Bühne – der tatsächlichen Körperhaltung, Stimme, des Wortlautes des Textes, Bewegung, etc. – das Phänomen dieser Figur, die *zwischen* Schauspieler und Publikum entsteht, nachvollziehbarer wäre, als nur über den Text-Körper-Bezug. Wenn der Schauspieler über seinen Körpergebrauch das Bild, das der Text vermittelt, *nicht* „szenisch repräsentiert“, worauf verweist er dann? Welche konkrete Haltung nimmt der Schauspieler ein, und wo konzentriert sich sichtbare

²⁰⁸ Ebd.: S. 245.

²⁰⁹ Vgl. die Beschreibungen von Roselt: ebd.: u.a. S. 246 u. 247.

²¹⁰ Ebd.: S. 248.

²¹¹ Ebd.: S. 228.

²¹² Ebd.: S. 229.

²¹³ Ebd.: S. 228.

Bewegung (Finger, Mimik, Atem)? Über welche körperlichen Details wird diese gemeinsame Imagination zwischen Schauspieler und Zuschauer/innen begünstigt?

An dieser Stelle wird deutlich, dass Begriffe kognitiver Prozesse wie Imagination, Imaginäres, Erinnern u.a. für die Auseinandersetzung mit Schau/Spiel und schauspielerischem Körpergebrauch als notwendig erachtet werden können, um Aussagen über die Wirkung treffen zu können.

Im Folgenden sollen Parameter für die Betrachtung von Körperlichkeit und Bewegung auf der Bühne gefunden werden. Für eine Bewegungsbeschreibung gilt es, den Körper auch fragmentarisch zu betrachten und mögliche Spannungsmomente – unter anderem im Sinne der von Eugenio Barba beschriebenen „nicht-alltäglichen“ Präsenz – ausfindig zu machen.

3.2.1. Prä-expressive Körperlichkeit

Patrice Pavis schlägt in seinem Analysemodell einen weitreichenden Fragenkatalog vor, und eine Auswahl davon lautet²¹⁴:

„»Erweitert« der spezifische Körper des Schauspielers die Präsenz des Schauspielers, und wenn ja, auf welche Weise tut er das? Was zeigt der Körper, was versteckt er? Aus welcher Perspektive? Wer zieht die Fäden am Körper? Wird er gehandhabt wie eine Marionette, oder gibt er sich selber seine Instruktionen, von innen heraus? Wirkt der Körper zentriert oder dezentriert, ist Bewegung an der Peripherie des Körpers lokalisiert? Im eigenen kulturellen Milieu: was ist ein kontrollierter Körper, oder ein „gelöster“ (explosiver) Körper? Was würde als ein langsamer Rhythmus erfahrbar sein oder als schneller Rhythmus? Wie wird der Körper des Schauspielers wahrgenommen? Visuell? Kinästhetisch, indem man Bewegung wahrnimmt? Haptisch?²¹⁵

Um mit solchen Differenzierungen arbeiten zu können, braucht es einen analytischen Blick auf den Körper und ein Grundvokabular für die Beschreibung. Welche Körperzonen sind bei einer Bewegung beteiligt? Strebt die Bewegung weit in den Raum oder bleibt sie eher nah am Körper? Wie ist der Komplexitätsgrad der Bewegungen und wie verhält sich das Körperzentrum? Wie ist die Raumorientierung des Körpers (Ausrichtung im Raum, Raumhöhe,...) und wie sind die Raumrichtungen? Wie ist die Relation zum Boden, wie wird der Körper verankert und Standfestigkeit hergestellt? Welche dynamischen Qualitäten (Effortmerkmale) sind beschreibbar: flüssige, gebundene, flexible Bewegung oder eher abgehackt und mit hohem inneren Krafteffort? Wie ist die Wirkung der Zeit in einer Körperbewegung: ist sie allmählich oder plötzlich ausgeführt, konzentriert sich der/die Akteur/in ganz auf die Bewegung, oder bewegt er/sie nur ein Teil des Körpers wie beiläufig? Wie werden die Impulse gesetzt und wie wirkt sich das auf die

²¹⁴ In freier Übersetzung der Autorin aus dem Englischen.

²¹⁵ Vgl.: Pavis, 2003, S. 66 u. 67.

Gesamtbewegung aus?²¹⁶

Wie ist die allgemeine Form der Handlung und der Abriss ihres Verlaufs (Anfang, Höhepunkt, Schluss), die Präzision der fixierten Details? Wie definiert man die einzelnen Handlungssegmente und die Verbindungen zwischen ihnen (Richtungsänderungen, verschiedene Energiequalitäten, Geschwindigkeitsvariationen)? Wie ist die Metrik der Handlung, der Wechsel zwischen langen oder kurzen, betonten oder unbetonten Segmenten?²¹⁷ In welcher Beziehung steht die körperliche Partitur zum gesprochenen Text, zur szenischen Situation und zu anderen Partituren innerhalb der Inszenierung?

Die Beschreibungsparameter sollen in dieser Arbeit um die von Eugenio Barba formulierten prä-expressiven Körpertechniken erweitert werden. Barba²¹⁸ filterte im Rahmen von Untersuchungen ostasiatischer und europäischer Theaterformen Grundprinzipien des schauspielerischen Körpergebrauchs, die er unter dem Namen „Theateranthropologie“ gesammelt hat.²¹⁹ Sie handelt vom „prä-expressiven szenischen Verhalten“, das noch vor – im Sinne eines logischen, nicht etwa eines chronologischen Bevor – einer weiteren Bedeutungszuschreibung Gültigkeit hat. Von Barba auch als *Präsenz* des Akteurs²²⁰ bezeichnet, meint das Prä-expressive die Basis verschiedener Genres oder Rollen.

Untersucht haben Barba und sein Team unter anderem die Praxis der Commedia dell'arte, Pantomime-Künstler/innen, Tanztheater, europäisches, indisches, japanisches und balinesisches Theater. Anhand von Fotos, Videos, Zeichnungen oder Kupferstichen und Aspekten aus Meyerholds, Stanislawskis oder Craigs Theorien et al. werden Körperbilder und -techniken verglichen. Barba schließt aufgrund seiner Forschungen, die auf einer Methode des interkulturellen Vergleichs basieren, auf eine A-Historizität immer wiederkehrender Prinzipien des Körpergebrauchs.

²¹⁶ Vgl.: Boenisch, 2002, S. 98-109.

²¹⁷ Barba, 1998, S. 158.

²¹⁸ Eugenio Barba, geb. 1936, ist ein italienischer Theaterpraktiker und -theoretiker. Er gründete in Dänemark das *Odin Theater* und die *International School of Theatre Anthropology (ISTA)*. Der Begriff „Theateranthropologie“ wurde von Barba für seine Forschungen geprägt. Das Emblem der Schule sowie der Forschungen zeigt zwei Abbildungen einer menschlichen Hand: eine realistische und eine „künstlerische“, und bedeutet die Dialektik von Natur und Kultur. Vgl.: Barba, 1985, S. 135.

²¹⁹ In *A Dictionary of Theatre Anthropology* spezifiziert Barba diese Phänomene einer physischen Dialektik unter Verwendung zahlreichen Bildmaterials. Vgl.: Barba, Eugenio; Savarese, Nicola: *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer*. Übs. Richard Fowler. London: Routledge 2004.

²²⁰ Unter „Akteur“ oder „Schauspieler“ schließt Barba die Begriffe Tänzer, Pantomime und Schauspieler des Sprechtheaters ein. Vgl.: Barba, 1998, S. 22 u. 38. Unter Theater will er sowohl Theater als auch Tanz verstanden wissen.

Barba nennt die Körpertechniken zur Erzeugung der Präsenz „nicht-alltäglich“. Er unterscheidet einen alltäglichen Körpergebrauch als maximales Resultat mit minimaler Anstrengung von einem nicht-alltäglichen beispielsweise kleiner, konsequenzverminderter Bewegungen, hervorgebracht durch einen maximalen inneren Kraftaufwand.²²¹ Die nicht-alltägliche Technik geht vom grundsätzlichen körperlichen Widerspruch zwischen Wirbelsäule und ihrer nach oben strebenden Kraft und dem Schwergewicht, das den Körper nach unten zieht, aus. Anhand *gegensätzlicher* Kraft- und Muskelverwendung und -anspannung kann der Körper als ein „energetischer“ – und insofern auch als hervorgehoben – erfahren werden.

Durch die Art, wie der Schauspieler die Beziehung zwischen Gewicht und Gleichgewicht ausnutzt und die Gegensätzlichkeit in den Bewegungen, die Dauer und den Rhythmus komponiert, ermöglicht sie nicht nur eine unterschiedliche visuelle Erfahrung des Körpers, sondern auch unterschiedliche Erfahrungen von Raum und Zeit. Es ist keine »Zeit im Raum«, sondern »Raum-Zeit«.²²²

Einer Bewegung wird durch innere Kraft entgegen gewirkt, indem, zum Beispiel beim Greifen nach einem Glas, primär die Haltungsmuskeln bewegt werden, weniger aber die Bewegungs- und Greifmuskeln. Das Erfahrbarmachen dieser „Raum-Zeit“ gelingt vor allem über die Konzentrierung der Bewegungsphasierung auf der *Zeit*- und weniger auf der Raumebene.

Das Gleichgewicht wird beispielsweise auch dann gefährdet, wenn einzelne Glieder sich im Kontrast zu anderen Körperteilen positionieren: Ausfallschritte, Kopf weit nach vor oder zurück, der Rumpf schräg zu den Beinen.

Die Verlagerung des Gleichgewichts und das Einnehmen einer „unbequemen“ Körperhaltung erzeugen körperliche Spannung.

„Wenn ein Schauspieler eine »sichere« Position sucht, die es ihm gestattet einfach das Gleichgewicht zu behalten, [...] dann lässt er in Wirklichkeit diese dramatische Qualität, diese Energie zu einer Trägheitskraft verfallen, zu einem Zustand der Entropie.“²²³

Damit der Körper nicht umfällt oder kippt, müssen weitere Muskelfunktionen eingesetzt werden. Dieser Kraftaufwand erzeugt eine erhöhte Energiequalität.²²⁴

„Sobald er jedoch sein Gleichgewicht zu verschieben beginnt und es labil werden lässt, entsteht eine Reihe anderer gegensätzlicher Spannungen aus der Opposition von Gewicht und Rückgrat: Die verschiedenen gegensätzlichen Spannungen zwischen verschiedenen Teilen des Körpers [...] geben seinem Körper Leben.“²²⁵

²²¹ Barba, 1985, S. 151.

²²² Ebd.: S. 101.

²²³ Siehe: ebd.

²²⁴ Barba, 1998, S. 34.

²²⁵ Barba, 1985, S. 101. Barba beschreibt die „dramatische Qualität“ auch an der Art des Schauens. Ist der Blick nicht senkrecht ausgerichtet, sondern etwa um 30 Grad gehoben, entsteht eine Spannung in den Nackenmuskeln und im Rumpf, die sich auf das Gleichgewicht auswirkt und es verlagert. Vgl.: ebd.: S.

Das als „Tugend der Unterlassung“ bezeichnete Prinzip meint die Verlagerung von Bewegung in das Innere des Körpers, vor allem in den Rumpf – „Absorbierung“. Der äußere Bewegungsraum ist beschränkt und der/die Schauspieler/in scheint fast unbeweglich, obwohl mit beträchtlichem Kraftaufwand agiert wird. Unterlassung meint dementsprechend weder Bewegungslosigkeit noch Regungslosigkeit, sondern indirekte Bewegung oder Handlung respektive Zurückhaltung des äußerlich sichtbaren Körpergebrauchs.²²⁶ Gerade durch die Zurückhaltung und Verkleinerung der Bewegung entsteht innere Spannung. „Die Schönheit der Unterlassung ist tatsächlich die Suggestivität der indirekten Handlungen, das Leben, das durch ein Höchstmaß an Intensität und ein Mindestmaß an Aktion offenbart wird“²²⁷, schreibt Barba.

Wenn Handlungen und Bewegungseinheiten dem Publikum bis zu einem gewissen Grad bekannt sind, kann mit Erwartungshaltungen und Vorhersehbarkeit gespielt werden. Der/Die Schauspieler/in solle subtil „überraschen“, mit der Aufmerksamkeit und dem kinästhetischen Sinn des/der Zuschauers/in „tanzen“.²²⁸ Das gelingt, wenn die Frage nach genauen Bedeutungen so weit wie möglich offen bleibt.²²⁹

Den Begriff „Körpertechnik“ setzt Barba in Anlehnung an Marcel Mauss' soziologische und anthropologische Studien ein. Mauss will „Technik“ nicht nur in Zusammenhang mit der Verwendung eines Instruments verstanden wissen, sondern als eine *traditionelle, wirksame* Handlung, und den Körper selbst als erstes „technisches Mittel“ des Menschen.²³⁰ Körpertechniken sind für Mauss „die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.“²³¹ Annahmen einer falschen Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit von Körperlichkeit und Bewegung sollen vermieden werden:

„Kurz gesagt, vielleicht gibt es beim Erwachsenen gar keine »natürliche Art« zu gehen. Dies gilt um so mehr, wenn andere technische Mittel hinzukommen. Was zum Beispiel uns betrifft, so ändert die Tatsache, daß wir Schuhe tragen, die Stellung unserer Füße; wenn wir ohne Schuhe gehen, spüren wir dies deutlich.“²³²

131.

²²⁶ Barba, 1985, S. 162.

²²⁷ Barba, 1998, S. 46.

²²⁸ Ebd.: S. 71 u. 79.

²²⁹ Ebd.: S. 136.

²³⁰ Mauss, Marcel: Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellungen. Körpertechniken. Begriff der Person. Übs. Eva Moldenhauer u.a. Frankfurt/ M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989. S. 205 u. 206.

²³¹ Ebd.: S. 199.

²³² Ebd.: S. 204.

Mauss' Methode des wissenschaftlichen Vorgehens „vom Konkreten zum Abstrakten“²³³ ist Vorbild für Barbas detailreiche Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und zugleich der methodische Ansatzpunkt für die Analyse von *Hiob* im Zuge dieser Arbeit. Denn ausgegangen werden kann nicht von abstrakten Konzepten, wie gespielt werden sollte oder wie die Spielenden betrachtet werden sollten, sondern von den möglichst genau beschriebenen Körperbewegungen.

„Im Fall des Schauspielers geht man gewöhnlich wie die Gelehrten vor, die den Himmel lieber durch klassische und renommierte Bücher betrachten als durch das grobe Instrument, das sich Galilei konstruierte.“²³⁴

Wenngleich Barba sowohl die Sinnproduktion der Zuschauer/innen als auch den kommunikativen Aspekt vernachlässigt, worauf u.a. Patrice Pavis und Anton Cramer kritisch hinweisen²³⁵, so ist seine „Theateranthropologie“ als methodischer Ansatzpunkt für die Betrachtung von schauspielerischem Körpergebrauch durchaus dienlich. Mit den prä-expressiven Faktoren wurde bereits Barbas Begriff schauspielerischer Präsenz definiert. Der Begriff soll im Folgenden ausführlicher problematisiert werden.

3.2.2. Präsenz und Repräsentation

„Command over the time and space of performance marks out the actor with presence.“²³⁶

Die „darstellerische Entfaltung einer Bühnengestalt durch den Schauspieler“ bemesse das Publikum am Maß der »Rolle«, „seine Bewertung des »Wie« am »Was«“²³⁷, schreibt Steinbeck. Philip Auslander umschreibt das komplexe Verhältnis zwischen Körper und Bedeutung als ein „play of differences“ und er streicht genre- und stilspezifische Erwartungen der Zuschauenden hervor:

„As semiotists who have studied acting have discovered, the performing actor is an opaque medium, an intertext, not a simple text to be read for »content«. We arrive at our perception of a performance by implicitly comparing it with other interpretations of the same role (or with the way we feel the role should be played), or with our recollection of the same actor in other roles, or with our knowledge of the stylistic school to which the actor belongs, the actor's private life, etc. [...] our perception of the actor's work derives from this play of differences [...]“²³⁸

Gleich, in welche Richtung verglichen und gefragt wird, das Ergebnis einer Untersuchung wird immer variieren. Die schwierige Entscheidung, an welchen Kriterien Schau/Spiel

²³³ Ebd.: S. 199.

²³⁴ Barba, 1998, S. 64.

²³⁵ Vgl.: Cramer, 2001, S. 122 ff.

²³⁶ Goodall, Jane R.: Stage Presence. London, New York: Routledge, 2008. S. 15.

²³⁷ Steinbeck, 1970, S. 193.

²³⁸ Auslander, Philip: „Just be yourself“. Logocentrism and difference in performance theory. In: Zarrilli, 2002, S. 54.

gemessen wird, steht in enger Verbindung mit dem Wesen von Schauspielkunst und der Problematik ihrer „gültige[n] Definition“.²³⁹ „Objektive Kriterien für den Kunstwert schauspielerischer Darstellung scheint es kaum zu geben. Qualitätsunterschiede werden zwar sehr deutlich erlebt, lassen sich jedoch rational nur schwer begründen.“²⁴⁰ Ausgangspunkt kann nur die eigene, subjektive Erfahrung sein, die, wenn nachvollziehbar gemacht, auch einen gewissen Grad an Objektivität beanspruchen kann.

Das Fehlschlagen einer logischen Argumentation, eines rationalen Zugangs wird zuweilen mit dem „gewissen Etwas“, einem unbeschreiblichen oder unbewussten Detail oder der Erscheinung insgesamt in Verbindung gebracht. Leerstellen des Sinns, etwa beim Nichtverstehen eines – oft zufälligen – Details sollten stets Teil der Auseinandersetzung mit Schau/Spiel sein. Auch Hans-Thies Lehmann verweist in seinem Werk *Postdramatisches Theater* auf die „Sinn-Pausen“ des Körpers, die sich beispielsweise in der idiosynkratischen Anmut eines Gangs, einer Geste, einer Handhaltung, einer Körperproportion, eines Bewegungsrhythmus', eines Gesichts etc. zeigen.²⁴¹ „Auslassung, Lücke, das Moment des Nichtverstehens sind ein Lebensnerv ästhetischer Produktion und Erfahrung, [...]“²⁴² Schauspieler/innen und Regisseur/innen legen es oft explizit darauf an, ein Nichtbegreifen zu evozieren, worauf auch Barba in seiner Auseinandersetzung mit einem „energetischen“ Körper hinweist.

Zentral ist die Frage nach der Beziehung zwischen transitorischer Körperbewegung und festzuschreibendem Sinn:

„Es darf behauptet werden, daß das rätselhafte dichotomische Verhältnis zwischen Geste und Bedeutung, zwischen körperlichem Vollzug und strukturiertem Sinn eine Kernfrage im Bereich der Darstellenden Künste, zumal der körperzentrierten, ausmacht.“²⁴³

Im Kontext dieses „rätselhaften Verhältnisses“ wie auch dem vorher erwähnten „gewissen Etwas“ kommt erfährt der Begriff der Präsenz Anwendung. Patrice Pavis versteht Präsenz in Verbindung mit direkter körperlicher Kommunikation²⁴⁴ und Fischer-Lichte meint, dem Ansatz Barbas folgend, mit Präsenz „keine expressive, sondern eine rein performative Qualität“²⁴⁵. Präsenz steht für sie in engem Zusammenhang mit dem „phänomenalen

²³⁹ Malsch, Gerhard: Der Sprechspieler Frank Wedekind. München: Diss. 1973. S. 57.

²⁴⁰ Steinbeck, 1970, S. 193.

²⁴¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Aufl. Frankfurt/M.: Verl. d. Autoren 2008. S. 368.

²⁴² Lehmann, Hans-Thies: *Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse*. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Band II, Heft I (1989). S. 47.

²⁴³ Ebd.: S. 114.

²⁴⁴ Vgl.: Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press 1998. S. 285.

²⁴⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004. S. 165.

Körper“ und seiner Selbstreferenzialität, in welcher „Materialität, Signifikant und Signifikat zusammen[fallen].“²⁴⁶

Eugenio Barba beschreibt auch die Überraschung und Nicht-Erfüllung der Erwartungen des Publikums als schauspielerischer Präsenz wesentlich. Ähnlich lokalisiert sie Jean-Luc Nancy:

„Das Spiel des Schauspielers gehört doch zugleich zur Kunst der Illusion und zur Kunst, die Illusion als solche zu zeigen. Die spezielle Präsenz auf der Bühne tritt ein, wenn die Erwartung des Zuschauers mit dem, was der Schauspieler dann real auf der Bühne macht, nicht übereinstimmt. Wenn also die Kunst der Illusion mit dem Zeigen dieser Illusion auf völlig überraschende Weise aufeinander trifft.“²⁴⁷

Dieter Mersch versteht unter Präsenz die Art und Weise der *Setzung* von Bewegung:

„Eine Geste als symbolische Handlung kann etwas Bestimmtes *besagen*: Sie meint die Beipflichtung oder den Gruß, vielleicht sogar einen Affront; aber die Weise ihrer *Setzung*, zu der die Anwesenheit des Leiblichen ebenso gehört wie ihre Performativität, erteilt ihr ein Gewicht, eine besondere Form des *Erscheinens*, ihre *Präsenz*.“²⁴⁸

Neben der möglichen „direkten“ körperlichen Kommunikation und dem Blick auf den rein phänomenalen Körper des Schauspielers/der Schauspielerin, soll hier die Art und Weise der Bewegungssetzung und damit die Art und Weise des Erscheinens fokussiert werden, die freilich nur in Verbindung mit ihren Bedeutung tragenden Funktionen und ihrer Beschreibung gesehen werden kann. Damit können Verbindungen sowohl zu Pavis' Hinweise auf die Bewegungsbeschreibung als auch zu Eugenio Barbas Theorie des prä-expressiven Körpergebrauchs geschaffen werden, haben diese doch auch die Beschäftigung mit den Faktoren Raum und Zeit zum Ziel. Eine Umarmung zwischen zwei oder mehreren Schauspieler/innen kann auf viele verschiedene Arten ausgeführt sein, die jeweils verschiedene Bedeutungen hervorbringen und jeweils Unterschiedliches „erzählen“. Die Betrachtung der Details, wie einzelne involvierte Körperteile, der Rhythmus und andere Qualitäten der Hervorhebung können zugleich einen intensivierten Sinn für die „Raum-Zeit“ ermöglichen, die Materialität der Bewegungen und damit den Körper an sich in den

²⁴⁶ Fischer-Lichte, Erika: Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung. In: Fischer-Lichte, Erika; Gronau, Barbara; Schouten, Sabine; Weiler, Christel (Hrsg.): Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. (Recherchen 33) Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 131.

²⁴⁷ Ziemer, Gesa: „Theater als Ort des Anderen. Gesa Ziemer im Gespräch mit Jean-Luc Nancy“, in: Theater der Zeit, 12/2004, S. 26-28, hier S. 26. Zitiert nach: Metzger, Stephanie: Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2010. S. 300.

²⁴⁸ Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink 2002. S. 57.
Vgl. auch Jane R. Goodalls Ausführungen zur Veränderung des Begriffs *presence*: vor der Industrialisierung wurde Präsenz auf etwas Göttliches und Allgemeines bezogen, ab der Moderne auf das Individuum, auf die Individualität. Siehe: Goodall, Jane R.: Stage Presence. London, New York: Routledge, 2008. S. 11 u. 12.

Fokus der Aufmerksamkeit rücken.

Die Unterscheidung zwischen *Was* und *Wie* ergibt sich allein aus der eigenen Wahrnehmung. Für Fischer-Lichte ist das Ausschlaggebende ästhetischer Wahrnehmung in Aufführungen das Oszillieren²⁴⁹ zwischen phänomenalem Leib und Zeichenkörper.²⁵⁰

Für die Beantwortung der Frage, wie Bedeutung im Theater entsteht, gilt es also, das Verhältnis zwischen dem *Wie* und dem *Was* zu denken. Im Austarieren zwischen der Beschreibung von Körperlichkeit, körperlicher Wirkung, Sinnmöglichkeiten in Bezug auf körperliche Eigenwirkung und Textinhalt und der Relation zum Spiel der anderen Schauspieler/innen können Rückschlüsse auf die Art und Weise des Entstehens von Figuren gezogen werden. Oder man kann, anders formuliert, Antworten auf die Frage, wie die Figuren im Spiel der Schauspieler/innen ihre spezielle Form erlangen, näher kommen. Die Analyse der Inszenierung soll sich von den bisherigen Ausführungen und Ideen zum Begriff der Präsenz leiten lassen, und den schauspielerischen Körpergebrauch vor allem im Sinne seiner „präsentischen Eigenschaften“ beschreiben lernen.

²⁴⁹ Oszillieren: schwingen, pendeln, schwanken.

²⁵⁰ Fischer-Lichte in: dies., Gronau, Schouten, Weiler (Hrsg.), 2006. S. 138.

4. *Hiob* zwischen Präsenz und Repräsentation

4.1. Überblick

„Es erscheint wie eine sinnlose Abstraktion, den Aromen, den Erfahrungen des Schauspielers, selbst den subtilsten Wahrnehmungen des Zuschauers Namen zu geben. Aber es ist die Voraussetzung dafür, dass wir aus einer Situation, in die wir verstrickt sind und von der wir dominiert werden, hinausspringen in eine wirkliche Erfahrung, also zu etwas, das wir analysieren, bewusst entwickeln und vermitteln können. Es ist der Sprung vom Erfahrungen machen zum Erfahrensein.“²⁵¹

Vor dem Hintergrund des Inszenierungskontextes und einem schauspieltheoretischen Fundament unternimmt das folgende, vierte Kapitel den Versuch, exemplarisch einzelne Momente der Inszenierung zu beschreiben und das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Wort und Bedeutung zu befragen. Wichtig ist die detaillierte Beobachtung und Beschreibung der Vorgänge auf der Bühne, denn ihre Mittelbarkeit oder Unmittelbarkeit ist Basis für das Erleben und Denken des/der Zuschauers/in.

Die Analyse²⁵² umfasst somit deskriptive und reflexive Teile. Im beschreibenden Teil werden exemplarische Ausschnitte des Bühnengeschehens möglichst konkret veranschaulicht. Auch wenn eine Beschreibung einer erlebten Aufführung nie gerecht werden kann, ist die Fokussierung auf beispielhafte Phänomene von Bedeutung. Im reflektierenden Teil wird das Beschriebene in den Kontext zu anderen Inszenierungsmomenten, den Bedeutungen, die der Text vermittelt und, exemplarisch, zum Roman gesetzt, um auf die Bedeutung und das Wirkungspotential schauspielerischer Qualitäten schließen zu können.

Analysestruktur mit Themen- und Interessenschwerpunkten

Mendel Singer

Wie unter Punkt 4.2. gezeigt wird, ist es ein grundsätzliches Merkmal der Kostüme der Inszenierung, dass sie auf Menschenbilder gegenwärtiger und vergangener Lebensrealitäten verweisen, wie auch archetypische Eigenschaften der Figuren betonen. Die Entstehung und Veränderung eines solchen Menschenbildes über schauspielerische Verfahren wird hier an der Figur Mendel Singers, am Spiel André Jungs, anhand mehrerer Inszenierungsmomente untersucht.

Die Kommunikation von menschlichem Leid ist sowohl zentrales Thema des *Hiob*-Dialogs der Bibel (der auch als „Ur-Drama“ verstanden wird) und des Romans von Joseph Roth, als auch zentrales Thema des Theaters seit jeher. Im Zusammenhang von menschlichen

²⁵¹ Barba, 1998, S. 88.

²⁵² Die Analyse bezieht sich auf die hausinterne DVD-Aufnahme der Münchner Kammerspiele.

Kunst- und Kommunikationsformen ist sie außerdem eine Existenzialie der Menschheit. Jung verkörpert einen einfachen und frommen Mann und agiert zugleich mit sehr unterschiedlichen Haltungen und Kommunikationsweisen, sowohl zum Publikum, als auch zu den anderen Schauspieler/innen und ebenso – vor allem in der zweiten Hälfte der Inszenierung – zu „unsichtbaren Instanzen“ („Gott“, abwesender Menuchim, tote Deborah). In welchen Dimensionen kann die Leidensfigur Mendel Singer für das Publikum erfahrbar werden?

Menuchim

Die Figur Menuchim, gespielt von der Schauspielerin Sylvana Krappatsch, erlangt im Zusammenspiel mit dem zeitlosen Kostüm und der sinnlichen und gleichzeitig abstrahierten Körperlichkeit eine „symbolische Sonderstellung“ in der Inszenierung. Bei der Analyse interessiert vor allem das Schweben zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit der Figur, zwischen beherrschtem und scheinbar unbeherrschtem Körper.

Ensemblespiel

Jene Schauspieler/innen, die nicht Teil der Aktion im Bühnenvordergrund sind, treten während der Inszenierung immer wieder im Hintergrund auf: stumm schauen sie einander an oder beobachten das Bühnengeschehen im Vordergrund. In den reduzierten Körperbewegungen wird die „Darstellung“ nebensächlich, ohne dass der Bezug zu den Figuren verloren geht. Im Mittelpunkt steht die Reduktion der Zeichenhaftigkeit des Körpers und der „Verweis“ auf die bloße Anwesenheit der Figuren bzw. Spielenden.

Im Weiteren soll gezeigt werden, wie die oft gesehene Handlung einer Umarmung durch den allmählichen Vollzug von Bewegungssetzung hervorgehoben wird.

„Indirekte“ Handlung, aktive Zurückhaltung von Bewegung und die Brüche zwischen ruhiger Reflexion der Figuren und körperlicher Bezugnahme zu Menuchim durch Positionierungs- und Haltungsänderungen, wie auch den direkten Körperkontakt mit dem Bruder, erzeugen in der Szene der Geschwister mit dem Bruder Spannung auf den Fortgang der Handlung und lassen die allmähliche Entstehung dessen was geschieht, als unerwartet und spontan wahrnehmen.

Mirjam und der Kosake / Deborahs Tod

Die Schauspielerin und der Schauspieler akzentuieren vor allem die Kommunikation mit dem Publikum. Es soll gezeigt werden, wie die spezifische Nutzung der Raum-Zeit und die Körperperformungen das Treffen zwischen Mirjam und dem Kosaken als sinnlich-

stimmungsvoll in der Betonung der *Präsentation* von Körperbewegung, -haltung und Stimme wahrnehmen lassen.

Schweigen und Stille, fast reglose Körper lassen beim Tod Deborahs vor allem die Worte erzählen. Mirjam steht Deborah, die am Stuhl sitzt, gegenüber und starrt sie an, deutlich angespannt. Emotion drückt sich vor allem über ihre Mimik und ihre raue und zitterige Stimme aus.

Die gesamte Inszenierung ist von einer Reduktion im Körpergebrauch der Schauspieler/innen und der Statik, die sich über diese Reduktion vermittelt, gekennzeichnet. Die Nutzung des Bühnenraums – Bühnenboden im Vorder- und Hintergrund, Karussellstufe und Karussell(boden) mit Plastikstühlen – beschränkt sich darauf, dass die Schauspieler/innen hinter und vor das Karussell gehen, auf dem Karussell stehen oder sitzen.

Häufig stehen die Schauspieler/innen frontal oder im Halbprofil zum Publikum, und sie nutzen diese Stellung zum Teil für direkte Blicke ins Publikum. Hildegard Schmahl (Deborah), Steven Scharf (Jonas/Kosake/Mac/Skowronnek), Edmund Telgenkämper (Schemarjah/Menkes) und Wiebke Puls (Mirjam) betonen diese Richtung zum Publikum auch beispielsweise mit der Stimme, indem sie betont laut und breit sprechen.

André Jung (Mendel) akzentuiert die Kommunikationsrichtung zum Publikum hin sowohl über Stimme als auch über Blicke deutlich weniger.

4.2. Menschenbilder der Vergangenheit und Gegenwart

Die Art des Kostüms begründet das Bild der Figuren und deren Identitäten in der Wahrnehmung des Publikums noch vor dem ersten gesprochenen Wort und wirkt auch in ästhetischem Sinne in Verbindung mit dem Bühnenbild. Es hat außerdem wesentlichen Einfluss auf den Körpergebrauch und das Spiel der Schauspieler/innen.

Es folgt eine Skizze der äußeren Erscheinung und des Kostüms der Schauspieler/innen, denn „es [ist] zunächst die Gestalt eines Menschen, die mit dem Auftritt des Schauspielers ins Auge fällt.“²⁵³ Unsere gewohnte Wahrnehmungsweise spielt im Anblick von Schauspieler/innen immer mit und besetzt diesen mit Sympathien, Assoziationen, Vergleichen etc. Pavis schreibt: „One of the hallmarks of theater actors is that they are

²⁵³ Roselt, 2008, S. 229.

perceived „first“ as material presence, as real „objects“ belonging to the outside world.“²⁵⁴

In der ersten Hälfte der Inszenierung dominieren Strickpullover in erdigen Braun-, Olivgrün- und Ockertönen das Kostüm. Alle Schauspieler/innen – außer Sylvana Krappatsch (Menuchim) und Walter Hess (Doktor/Rabbi/Kapturak/Psychiater/ Menkes (Bibelschreiber)) – tragen keine Schuhe, nur Socken.

Steven Scharf und Edmund Telgenkämper spielen die Söhne **Jonas und Schemarjah**. Ihre sportlichen Körper sind in Stoffhosen und Pullover gehüllt. Schemarjahs Pullover trägt ein abstraktes Muster, Jonas' Pullover das Motiv eines Hirsches. Für die Rolle des Amerikaners **Mac** zieht Scharf über den Pullover ein Hemd mit buntem, durchgehendem Landschaftsmuster – eine Art Hawaiihemd, dessen Farben aber nicht leuchtend bunt, sondern eher matt sind – und Schuhe an. Telgenkämper (Schemarjah) wechselt für die zweite Hälfte – „Amerika“ – das Kostüm und trägt einen sehr weit geschnittenen grauen Anzug, darunter einen Garnpullover in einem grellen Orange. Zum Anzug trägt er Schuhe und eine große Brille.

Wiebke Puls, sie spielt **Mirjam**, ist schlank und für eine Frau auf der Bühne auffallend groß. Die blonden langen Haare²⁵⁵ trägt sie meistens offen, manchmal auch zusammengebunden. Ihr Pullover ist gold-schwarz mit einem einer Bergziege ähnlichen Tiermotiv. Sie trägt einen engen schwarzen Rock, der bis über die Knie reicht, und Strumpfhosen in Hautfarbe. Der Rock besteht aus einem dehnbaren Stoff, und Puls zieht ihn während der Aufführung – meistens für das Publikum nicht unmittelbar sichtbar – einige Male ein Stück weit nach oben. Für „Amerika“ trägt sie zum schwarzen Rock abwechselnd verschiedene Oberteile in bunten, grellen Farben. Beispielsweise trägt sie einmal ein an die 1980er Jahre erinnerndes Oberteil aus einem pinken, glänzenden und gerafften Stoff und Schulterpolstern.

Hildegard Schmahl spielt die Mutter, **Deborah**. Ihr schulterlanges, weißes Haar ist zu einem kleinen Dutt am Hinterkopf zusammengebunden. Sie trägt Strumpfhosen, darüber schwarze Socken, einen langen schwarzen Rock, auf dem blaue, rote und braune horizontale Farbflächen ineinander verschwimmen, einen ausgebleichten, grünlich-türkisen Strickpullover mit lila-weißem Muster und großem Rüschenkragen, und darüber eine schwarze, vorne offene Schürze, die bis zu den Oberschenkeln reicht. Sie wechselt das Kostüm für „Amerika“ in ein langes, luftiges, weißes Kleid mit einem Blütendruck, das in

²⁵⁴ Pavis, 2003, S. 59.

²⁵⁵ In den Aufführungen im Oktober 2009 sind ihre Haare dunkelblond bis braun im Gegensatz zur DVD-Aufnahme und den Aufführungen eineinhalb Jahre davor, da die Haare ein helles Blond hatten.

starkem Kontrast zu den fahlen Farben und bunt gemischten Mustern der „Russland“-Kleidung steht.

Der Strickpullover André Jungs (**Mendel**) ist schwarz mit weißem, eckig-ornamentalem Muster. Darüber trägt Jung ein offenes Sakko und eine Hose in einem gräulichen, verblichenen Schwarz. Sakko und Hose sehen abgetragen und alt aus. Die Füße sind von schwarzen Socken mit weißen, rutschfesten Noppen an der Sohle bedeckt. Auf der Nase des runden Gesichts mit heller Haut und eher schmalen Lippen sitzt eine hellbraune Hornbrille und eine Fellmütze aus schwarzen, lockigen Schlingen²⁵⁶ reicht bis in die Stirn. Der eher kleine und ein wenig untersetzte Körper André Jungs wirkt in den schalen Farben und der weiten Hose schlicht, einfach und „alltäglich“. Das Gesicht und die Augen werden von der großen Brille und der Mütze dominiert. Gerade bei André Jung (Mendel), der nahezu durchgehend auf der Bühne ist und dabei immer die selbe Kleidung trägt, entsteht der Eindruck einer engen Verbindung des „phänomenalen Körpers“ mit der Kleidung, was wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Figur nimmt.

In „Amerika“ wechseln alle Schauspieler/innen zumindest Teile des Kostüms, nur André Jung (Mendel) und Sylvana Krappatsch (Menuchim) tragen immer die selbe Kleidung.

Sylvana Krappatsch (**Menuchim**) hat einen eher kleinen und schmalen Körperbau. Sie trägt ein gut sitzendes, gerade geschnittenes Samtsakko, eine ebenso gut sitzende, gerade geschnittene Hose mit einem dünnen, senkrechten Strich an jedem Außenbund und zierlichen Lederschuhen – alles ganz in Schwarz –, und einem weißen Hemd unter dem Sakko. Ihr kurzes, dunkles und leicht gewelltes Haar und die dunkle Betonung der Augenbrauen lassen sie – zusammen mit „männlich“ konnotierten Details wie der gerade Schnitt der Kleidung – androgyn erscheinen.

Das Fehlen von Mustern und Farben, die edleren Stoffe und das satte Schwarz grenzen Menuchim schon durch das Kostüm von den anderen Figuren ab. Die Kleidung wirkt zeitloser und abstrakter.

In der Grunderscheinung – Stoffhose, Sakko, Farbe Schwarz – gibt es eine deutliche Parallele zwischen Mendels und Menuchims Kostüm. Der Unterschied wird erst bei genauerer Betrachtung auffällig: im Gegensatz zu Mendels verblichener Kleidung wirkt Menuchims Kleidung in satten Farben neuer und eleganter. In der Ähnlichkeit und der

²⁵⁶ Das Fell sieht aus wie das als „Persianer“ bekannte Fell des frisch geborenen Lamms des Karakulschafs (früher auch unter „Astrachan“-Schaf bekannt), das ein beliebtes Handelsgut in Russland und Afghanistan war und ist.

Tatsache, dass beide die Kleidung nie wechseln, wird sowohl die besondere Beziehung von Mendel und Menuchim hervorgehoben, als auch auf die Distanz zu den anderen Figuren verwiesen.

Konventionelle Elemente wie Hose, Sakko, Pullover, Schürze, usw. und auch die Passform der Kleidung in Bezug zum Körper verweisen in ihrer Zeitlosigkeit auf keine bestimmte Epoche.

Der sehr weite Anzug Schemarjahs in „Amerika“, die Schulterpolster Mirjam und das Hawaiihemd des Amerikaners Mac erinnern an europäische und amerikanische Mode der 1980er Jahre. Auch die „Hornbrille“ beispielsweise – die sichtbar nicht aus echtem (Büffel-, Hirsch-,...) Horn, sondern Kunststoff besteht – mit dem Steg über der Nase ist ein Modell aus den 1980er Jahren.

Die Kostüme der Schauspieler/innen sind von einem Dokumentarfilm inspiriert, den das Inszenierungsteam im Zuge der Proben gesehen hat:²⁵⁷ *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* von Volker Koepp aus dem Jahr 1999 dokumentiert den Cernowitzer (westliche Ukraine, ehemals Ostgalizien) Lebensalltag von der über 90jährigen Frau Zuckermann und dem 70jährigen Herrn Zwilling, die, beide jüdisch, zu den wenigen Überlebenden der Verfolgung der Nationalsozialisten gehören. Die beiden, aber auch andere Menschen aus Cernowitz erzählen von ihren Berufen, ihrer Vergangenheit, den Menschen, die sie verloren haben. Der Film zeigt sie beim Gebet, im Bethaus, beim Feiern eines jüdischen Festes, auf der Straße, am Friedhof, u.a. Tatsächlich fällt die Ähnlichkeit der Kleidung der Porträtierten im Film zu den Kostümen auf – Strickpullover, verblichene Farben, unpassende Musterkombinationen, alte Stoffe.

Insofern vermögen die Kostüme der Inszenierung auch an eine Welt kleinstädtischen Osteuropas zu erinnern, zum Teil noch von jüdischen Ritualen geprägt, und sie stellen damit einen Bezug zu Joseph Roths Sicht auf die „alte“ Welt des Ostens zu seiner Zeit her.

²⁵⁷ Die Information stammt aus dem Gespräch mit den Schauspieler/innen nach der Aufführung am 13. Oktober 2009. Auch die Schauspieler/innen und der Regisseur haben sich wohl an diesem Film (auch an einem anderen Dokumentarfilm, dessen Titel mir unbekannt ist) inspiriert, an der Mentalität dieser Menschen, ihrem eintönigen Lebensalltag, der Langsamkeit und Ruhe, die von ihnen ausstrahlt. Inwiefern die Schauspieler/innen sich an den „Körpertechniken“ der Menschen im Film orientiert haben, würde dem Untersuchungsgebiet der Diplomarbeit in einem weiteren Sinne entsprechen, aber den Rahmen der Fragestellung sprengen und muss deswegen hier unbeantwortet bleiben.

4.3. Mendel Singer

4.3.1. Ein distanzierter Mendel

Beschreibung. Erster Teil, das Ende der ersten Szene „Menuchim“.²⁵⁸

Deborah sitzt auf der Stufe des Karussells. Sie hat gerade vom Doktor erfahren, dass Menuchim ein Epileptiker ist und in einem Krankenhaus geheilt werden könnte. Der Doktor geht links ab und rechts kommt Mendel, geht bedacht in die Mitte des Karussells und bleibt neben Deborah stehen. Die Hände hat er hinter dem Rücken verschränkt. Deborah sieht ihn mit leicht geöffneten Lippen erwartungsvoll an. Ihre Hände ruhen in ihrem Schoß, nur die Finger bewegen sich unruhig.

Mendel steht seitlich zum Publikum, sieht sie an. *Kein Doktor kann ihn gesund machen, wenn Gott es nicht will.* Seine Stimme klingt belegt, der Stimmton trocken.

Deborah spricht mit voller und runder Stimme und betont die Vokale: *Es kostet uns nichts.* Sie sieht auf Menuchim, der vor ihr am Boden liegt. *Man wird ihn umsonst gesund machen.* Mendel: *Soll ich seine Seele verkaufen, nur weil seine Heilung umsonst sein kann?* Er holt die Arme hinter dem Rücken hervor, die Hände sind zu lockeren Fäusten geschlossen. *Soll er unter nicht-jüdischen Kindern aufwachsen? Kein heiliges Wort hören? Milch und Fleisch essen und in Butter gebratene Hühner?* Hände und Arme bewegt er nah am Körper, hebt und senkt die Unterarme im Rhythmus seiner Worte. An manchen Stellen sind es fragende oder zeigende Gesten. Er ist Deborah zugewandt, sieht sie an und während des Redens fallen einzelne Blicke auf den Boden. Er spricht sachte und fließend, ohne hervorgehobene Intonationen, ohne besonderen Sprecheffort, in gemäßigter Lautstärke – gleichförmig und monoton. Deborah spricht dagegen breit und laut, zieht einzelne Vokale in die Länge. *Man wird ihn gesund machen!* Mendel: *Man wird nicht gesund gemacht in fremden Spitälern.* Deborah: *Wo denn sonst?* Mendel: *Der Allmächtige wird entscheiden, ob Menuchim wieder gesund und kein Epileptiker wird. Gepriesen sei Gott, dass unsere anderen Kinder gesund sind.* Deborah: *Schweig über die Kinder. Sie sind gesund, weil er krank ist.*²⁵⁹ *Ich hasse ihr Geschrei, ihre roten Wangen, ihre geraden Gliedmaßen. Ihre Gesundheit ist der Feind seiner Krankheit. Wir müssen etwas tun. Warum tust du nichts?* Ihre Blicke wandern während des Sprechens von Mendel zu Menuchim, auf den Boden und zum Publikum. Beim letzten Satz sieht sie Mendel

²⁵⁸ Die Nummern und Titel der Szenen beziehen sich auf die Textfassung. Sie sind für die Zuschauenden, in Unkenntnis der Textfassung, in der Inszenierung nicht zu unterscheiden. Um die Nachvollziehbarkeit der beschriebenen Ausschnitte zu gewährleisten, gebe ich die Laufzeit der Minuten (Anfang und Ende der zitierten Szene) der verwendeten, hauseigenen DVD der Münchner Kammerspiele an.

²⁵⁹ Ab diesem Satz wird einige Male von innen an den Vorhängen gezupft.

auffordernd an. Sie spricht zwar lauter und betonter und zieht einzelne Wortteile in die Länge, doch auch ihr Sprechen ist einfach und einförmig: kurze Pausen nur nach Beistrichen und Punkten, Reduktion stimmlicher Variationen wie Heben oder Senken der Stimme, keine hervorgehobenen Rhythmusveränderungen. Die Reduziertheit von betonter Phrasierung kreiert eine eher monotone Sprachführung, die sich in der volleren Lautstärke von der Mendels unterscheidet.

Mendel dreht ihr den Rücken zu, steht somit im Profil zum Publikum, seine Hand verschwindet in der Sakkotasche. Gleich darauf holt er sie wieder heraus und nestelt am Stoff der Jacke. Vorsichtig und mit dünner Stimme sagt er *Ich bin kein Doktor. Und arm.* Ganz allmählich dreht er dem Publikum den Rücken zu, beugt den Oberkörper über die Stufe des Karussells und stützt sich mit den Händen darauf ab. *Ich bin ein ganz gewöhnlicher, alltäglicher Jude.* Er nähert seinen Kopf und Oberkörper langsam dem Boden des Karussells, so als wollte er den Boden küssen, und verharrt einen Moment in dieser Haltung: leicht gebeugte Beine, die Hände am Karussell, mit dem Rücken zum Publikum. Deborah sieht ihn von der Seite an, und sagt nichts. Kurz scheint hier die Zeit stehen zu bleiben, doch dann ertönt Deborahs *Du bist ein Schwächling*²⁶⁰ und die Stille ist gebrochen. *Ich weiß, was ich zu tun habe. Ich fahre zum Rabbi nach Kluczyśk.* Zügig steht sie auf und geht rechts ab. Mendel dreht sich langsam um, und sieht auf den Boden. Mit trockener Stimme sagt er: *Und was erwartest du dir davon?* Deborah ruft fast, als sie abgeht: *Heilung, für Menuchim.* Mendel lässt sich langsam auf der oberen der beiden Karussellstufen nieder. Sachte nimmt er die Sakkoränder in die Hände, um sie, während er sich hinsetzt, neben den Oberschenkeln zu platzieren.

Er sitzt nun frontal zum Publikum auf der Karussellrampe. Die Füße stehen auf der Rampe darunter, und die beiden Rampen sind so wenig weit voneinander entfernt, dass Mendels Knie höher als seine Hüfte ragen und er seine Handgelenke leicht darauf ablegen kann.

Er blickt nach – aus der Sicht des Publikums – rechts, in die Richtung, in die Deborah abgeht und sagt mit erhobener Stimme: *Weißt du, was dich in Kluczyśk erwartet?* Allmählich dreht er sein Gesicht in die entgegengesetzte Richtung, die Handgelenke nähern sich den Knien, bleiben dort liegen. Er blickt auf den Boden.

Im Folgenden betont er die *Wortanfänge* und macht nach jedem Wort eine kurze Pause. *Krumme, Kranke und Krüppel.* Er rückt seinen Oberkörper zurecht. Ein kurzer Blick in die Richtung Deborahs, die mittlerweile nicht mehr zu sehen ist. *Lahme.* Er blickt kurz ins Publikum. *Idioten. Und Wahnsinnige.* Er rückt seinen Oberkörper zurecht, wieder ein

²⁶⁰ Bei diesem Satz lachen einige Zuschauer/innen in der Aufführung am 9. Oktober 2009.

schneller Blick Richtung Deborah. *Lungenkranke. Zuckerkranke.*

Seine Stimme wird höher und lauter und er spricht noch abgehackter als bisher. Da er den Blick noch mehr nach hinten, auf Deborah fixiert, ist sein Gesicht fast nicht mehr zu sehen. *Leute, die den Krebs in sich tragen.* Er hält kurz inne und ruft dann weiter in die selbe Richtung. *Frauen, deren Schoß nicht mehr gebären kann. Mütter mit missgebildeten Kindern.* Die Augen zu Schlitzen verengt und mit einer Falte auf der Stirn, wendet er sich dem Publikum zu, um gleich darauf wieder nach hinten Richtung Deborah zu rufen. *Männer, die sich vor dem Militärdienst retten wollen. Deserteure* – er hebt die Hand von seinem Knie – *die um eine glückliche Flucht bitten.* Er senkt die Hand wieder. Er blickt weiter nach hinten, die Stimme erhoben. *Menschen, die von den Ärzten aufgegeben sind. Von der Menschheit verachtet.* Er blickt auf den Boden, dann wieder nach hinten. *Von der irdischen Gerechtigkeit* – er blickt auf die andere Seite – *verhöhnt.* Mit dem Gesichtsprofil zum Publikum sagt er abgehackt: *Alle, alle, alle hoffen sie. Alle warten sie vor dem Haus des Rabbi.* Sein Kopf zuckt kurz in die andere Richtung. Dann sieht er kurz ins Publikum. *Alle.* Er erhebt sich. Betont und bestimmt sagt er: *Sie hoffen auf ein Wunder.* Er verschränkt die Hände hinter dem Rücken und geht rechts hinter das Karussell. Deborah kommt links hinter dem Karussell hervor: *Dann bin ich am richtigen Ort.*

Ein distanzierter Mendel

Die zumeist auf den Oberkörper beschränkten Bewegungen dieses Mannes mit großer Brille, dicker Mütze, Wollpullover, abgetragenen Anzug, Socken, ernstem Gesicht mit oft gesenkten Mundwinkeln, beinahe versteckt hinter Brille und Mütze, reihen sich fließend aneinander. Seine aufrechte Körperhaltung wird nur minimal durch die reduzierten Hand-, Arm-, Rumpf- und Kopfbewegungen verändert. Diese überschreiten den nächsten Körperumraum nicht, streuen nicht nach außen.

Vor allem die Handbewegungen ordnen sich dem Rhythmus und der Phrasierung des Sprechens unter. Wird die Stimme lauter und schneller, geht dies zumeist mit einer minimalen Haltungsänderung oder einer betonenden Handbewegung einher, wie etwa das kurze Heben des Armes oder das Öffnen der Handfläche(n). Diese kleinen Bewegungen unterstreichen entweder das Gesagte, oder sind oft nicht mehr als die vage Andeutung des Zurechtrückens des Sakkos oder einer kommunikationsregulierenden Geste, wie das fragende Öffnen der Hände, das sogleich wieder zurückgezogen wird. Große Gesten oder

Bewegungen mit kontrastierenden Haltungsänderungen gibt es nicht. Am ehesten ist der kurze Moment des Innehaltens in der gebeugten Haltung Richtung Karussellboden bei Mendel als vom übrigen Bewegungsfluss hervorgehoben zu bezeichnen.

Die kleinen Handbewegungen sind in ihren immer leicht geänderten Formen flexibel und variierend, und sind mit den unbewussten Handbewegungen während eines Gesprächs zu vergleichen. Sprache und Körperbewegung verbinden einander fließend, sodass keine der beiden hervorgehoben wird. Die Bewegungen haben insofern eine deutlich paralinguistische Funktion, sie begleiten die Rede, ohne besondere Aufmerksamkeit zu verlangen. Die paralinguistischen Qualitäten der Stimme sowohl des Schauspielers als auch der Schauspielerin, die tendenzielle Gleichförmigkeit und Monotonie ihres Sprechens unterstreicht die Einfachheit der Worte und Inhalte, und schafft gleichzeitig eine Stimmung, die dem Publikum ermöglicht, das Geschehen aus einer gewissen Distanz zu betrachten.

Weder das Sprechen noch die Körperbewegung an sich werden hier „ausgestellt“. Mimik, Haltung und Bewegungen des Schauspielers begleiten kontinuierlich die Rede und erzeugen den Eindruck eines unbewussten Körpergebrauchs. Sie sind aber, ebenso wie die Stimme, betont über die „Zurückhaltung“ und Bedächtigkeit geführt. Mit der bewussten, überlegten Setzung vermittelt der Schauspieler von Beginn an den Eindruck von Gewohnheit und Alltäglichkeit in Mendels Gespräch mit Deborah. Obwohl Mendel mit einem ersten Schicksalsschlag, der schweren Krankheit Menuchims konfrontiert wird, sagt er im emotionslos-gleichförmigen Ton, Menuchim solle nicht in einem Krankenhaus, sondern von Gott geheilt werden. Die Inhalte seiner gottgläubigen Worte, der gleichförmige Ton der Stimme und die illustrierenden, kleinen Handbewegungen konfrontieren das Publikum hier mit einer Figur, die unnahbar scheint und in ihrer Bedächtigkeit und Zurückhaltung von Ausdruck und Emotion erstmals eine Distanz aufbaut. Diese Distanz kann sowohl im Verhältnis zu Deborah gesehen werden, als auch, vor allem, zum Publikum.

Wenn Mendel an der Karussellrampe sitzt, und über die Leiden in Kluczyśk spricht, ist er frontal zum Publikum ausgerichtet. Diese Frontalität wird „durchkreuzt“, indem er sich fortwährend abwendet. Er sieht auf den Boden und blickt seitlich, dreht sich außerdem ständig weg und um und spricht nach hinten. Gerade in dieser subtilen Gegensätzlichkeit zwischen frontaler Körperzuwendung und ständiger Blickabwendung wird eine Diskrepanz

erfahrbar. Die Figur, die so „bei sich“ und in ihrer Welt gefangen scheint, sitzt wie auf einer Ausstellungsfläche am Karussell, das außer ein paar Plastikstühlen leer ist, einem Publikum gegenüber.

Der Schauspieler nimmt nicht direkt auf die körperliche Anwesenheit des Publikums Bezug, etwa indem er es länger anblickt oder anspricht. Er wirft nur kurze Blicke ins Publikum und diese deuten ein Bewusstsein für dessen zuschauende Anwesenheit an. Er führt das aber nicht weiter aus, sondern sieht unablässig vor allem nach hinten, auf die Seite und auf den Boden und gewährt dadurch eine Distanz.

Mag in dieser Szene eine gewisse Befremdlichkeit gegenüber der Figur entstehen, die in einer langen Reihe die Leidenden aufzählt, die auf Hilfe vom Rabbi warten, so ist dies auch auf die Spannung zurückzuführen, die allein über die Körpersprache gefunden wurde. Zwischen frontaler Körperausrichtung zum Publikum und ständiger Wendung des Oberkörpers und Gesichts nach hinten entsteht ein Gegensatz und eine andauernd erneuerte Unstimmigkeit. Die Intention Mendels, seiner Frau die Sinnlosigkeit ihres Vorhabens vorzuhalten, erhält eine konkrete Körperlichkeit, deren Widersprüchlichkeit in Verbindung mit der immer lauter und abgehackter werdenden Stimme eine ambivalente Haltung beim Publikum hervorzurufen vermag.

4.3.2. Mendel und Menuchim

Beschreibung. Erster Teil, zehnte Szene „Mendel singt für Menuchim“.

Mendel geht hinter den Vorhang und ruft *Menuchim, komm, essen!* Dann läuft er hervor und sieht zu Menuchim herab. *Ich habe Graupensuppe gekocht für dich.* Menuchim, der am Boden liegt, reagiert mit einem leisen *Ull*. Mendel setzt sich kurz auf die Stufe, berührt mit einem Finger Menuchims Gesicht. *Ich bin gern mit dir allein. Komm.* An einer Hand zieht er Menuchim nach vorne an die Bühnenrampe. *Setz' dich vor mich.* Er richtet Menuchims Oberkörper aufrecht, indem er an dessen Armen zieht, bringt ihn zum Sitzen. Menuchim lässt den Kopf hängen. Mendel setzt sich vor ihm auf den Boden, seine Beine über Menuchims Beinen und richtet kurz seine Mütze. Dann nimmt er Menuchims Kopf in die Hände und sieht ihm ins Gesicht. *Aah, wie blass du bist. Deine Haut ist fast gelb. Was für Gedanken verbergen sich hinter diesen Falten.* Menuchims Augen fixieren Mendel mit leicht gesenkten Lidern. *Warum reagierst du nicht? Gib mir irgendein Zeichen.* *Menuchim.* Menuchim gibt kurz *Deeeh* von sich, der Kopf fällt wieder zur Brust. Mendel: *Jaa.* Mendel hebt den Kopf wieder auf, um Menuchim ins Gesicht zu schauen. *Wenn du*

*mich nicht hören kannst, dann schau auf meine Lippen.*²⁶¹ *Menuchim, Menuchim, Menuchim, Menuchim. Menuchim, Menuchim, Menuchim, Menuchim.* Menuchim sagt: *Mama.* [Einzelne Töne einer Musik erklingen.] Mendel lässt den Kopf hängen, und sieht auf die Seite. Dann erhebt er sich ganz plötzlich und läuft auf das Karussell, hinter den Vorhang. *Warte Menuchim, nicht weglaufen!*

Er kommt wieder und schlägt an das Teeglas, das er mitbringt, dann singt er Menuchims Namen. Dieser schlägt sich ans Ohr und sagt dann mit heller Stimme: *Mama!* Mendel bringt das Teeglas hinter den Vorhang, läuft hastig wieder hervor und setzt sich abermals vor Menuchim auf den Boden, mit seinen Beinen über Menuchims. *Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Sprich' mir nach.* Er nimmt abermals Menuchims Kopf in die Hände, senkt sein Gesicht, um Menuchim in die Augen zu sehen. *Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.* Dann lässt er Menuchims Kopf sinken. *Hör' zu, Menuchim.* Er streichelt seine Haare. *Du bist mein jüngster Sohn, meine letzte Hoffnung habe ich in dich gepflanzt.* Er zupft an Menuchims Haaren, dieser bewegt den Kopf hin und her. *Deine Brüder sind jetzt groß und mir fremd geworden.* Mendel greift sich an die Stirn und kratzt sich. *Deine Mutter.* Er legt seine Hand an Menuchims Wange und sagt plötzlich *Aua*, lacht, und hebt die Hand, sodass wir Menuchims Gesicht sehen: der lutscht an Mendels Finger. *Was soll ich von ihr sagen. Wir kennen uns schon so lange. Jahrelang, da sah sie so aus wie am Tage unserer Hochzeit.* Mendel sieht an Menuchim vorbei, Richtung Boden. Seine Stimme ist nun weniger an Menuchim gerichtet, sondern distanzierter, erzählender. Er pausiert nach jedem Satz kurz, in gleichmäßigem Rhythmus, leisem und trockenem Ton spricht er über seine Frau. [...] *Sie ist gleichsam aus einer Frau eine Krankheit geworden, eine Krankheit, mit der man Tag und Nacht verbunden ist, und die man mit niemanden auf der Welt teilen kann. Und deren treue Feindschaft mich vernichtet.*

Er sieht auf Menuchims Kopf. *Ja, hör mir zu, Menuchim. Du bist mein richtiger Sohn.* Er hebt Menuchims Kopf und sieht ihm in die Augen. *Mit dir könnte ich ganz alleine leben, ohne deine Geschwister, ohne deine Mutter. Ja. Komm, sprich' mir nach, am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.* Menuchim: *Mama.* Mendel sagt ein leises, trockenes *Ja*. Er seufzt leise und streicht Menuchim über den Kopf. *Warum bin ich so gestraft.* Er steht auf. *Ich suche nach der Sünde, aber ich kann keine große finden.* Er schleift Menuchim am Arm über den Boden und legt ihn wieder zum Karussell.

²⁶¹ Ungefähr an dieser Stelle sieht man Mirjam auf dem Karussell, die Mendel und Menuchim zusieht. Das ist in der DVD-Fassung nicht sichtbar. (Notiz einer Aufführung)

Mendel und Menuchim

Ein nahes Körperverhältnis unter den Schauspieler/innen und Taktilität im Sinne gegenseitiger Berührung kann man weder bei Jung (Mendel) und Schmahl (Deborah) miteinander noch mit den übrigen Spielenden beobachten. In der zehnten Szene des ersten Teils, als Mendel mit Menuchim allein ist, wird die gegenseitige körperliche Berührung für die Vermittlung der Handlung allerdings von zentraler Bedeutung, und verändert die Sichtweise auf den bisher distanzierten Mendel.

Menuchim kann nicht sprechen, nicht laufen und in seinen spärlich von sich gegebenen Lauten scheint Mendel keinen Sinn zu finden. Für Mendel kann Menuchim nicht, wie die anderen Söhne und die Tochter, in fremde Welten streben, kann sich nicht, wie Deborah, von Mendel entfremden. Selbst sein Äußeres scheint immer gleich zu bleiben. Mendel findet sich selbst in dieser Kontinuität und in der Außenseiter-Rolle Menuchims wieder. Die Identifizierung Mendels mit dem kranken und stummen Sohn wird in der Inszenierung vor allem über die körperliche Nähe, Zuwendung und Berührung, über die Mendel mit Menuchim kommuniziert, erfahrbar. Da sie in einem deutlichen Kontrast zu der bisherigen Proxemik der beiden Figuren steht, vermittelt der Körpergebrauch die *Besonderheit* der Beziehung zwischen Mendel und Menuchim.

Mendels Bewegungen sind bis dahin zögerlich und bedacht gesetzt, eher klein und minimal den Raum nutzend; die Stimme und das Sprechen tendenziell eintönig und monoton. Die Kommunikation mit den anderen Figuren ist, abgesehen von den Worten, die er spricht, reduziert auf Blicke und eine ihnen zugewandte Körperhaltung.

In der Interaktion mit Menuchim ändert sich der Grundtonus des Körpergebrauchs nicht wesentlich. Vor allem in der Reflexion über die Frau und Ehe steht die Zurückhaltung und Reduktion einzelner Handbewegungen wieder im Vordergrund. Die Rede begleitende Gestik und Mimik, vor allem Selbstberührungen im Gesicht wie ein Kratzen an Stirn, ein Zurechtrücken der Brille, ein kurzes Berühren der Nase, das Zusammenpressen der Lippen – kommentieren die Rede und in Bezug auf die Figur scheinen sie unbewusst und spontan. Sie verstärken den privaten Charakter dieser Gedankenversunkenheit Mendels. Gleichzeitig ist das Sprachverhalten der Figur durch die Gleichmäßigkeit und Monotonie entpersönlicht und distanziert von nuanciertem Gefühlsausdruck und Selbstbezug.

Abgesehen von diesem Einschub der reflektierenden Haltung und der Erzählung der lieblos gewordenen Ehe – die freilich in ihrer Ausführlichkeit ebenso das gesuchte

Vertrauen Mendels bei Menuchim unterstreichen – sucht Mendel aktiv nach Kommunikation und Interaktion zum kranken Sohn. Dieses eingehende Bemühen ist bereits im Text angelegt. Der Schauspieler (Jung) realisiert es über eine differenzierte körperliche Zuwendung – zu einer Figur, die bis zu diesem Zeitpunkt der Aufführung die meiste Zeit über am Boden unter der Karussellrampe gelegen ist, von Krampfanfällen geschüttelt wurde, oder deren ansonsten regloser Körper von den Geschwistern gehoben und bewegt wurde und schließlich getötet werden sollte.²⁶²

Nicht nur die Nähe zum anderen Körper fällt hier auf, sondern auch die körperliche und stimmliche Beteiligung. Auf einmal läuft und hastet Mendel hinter und vor den Vorhang des Karussells, bewegt sich mit erhöhtem Effort, steht auf, setzt sich hin, und schleift Menuchims Körper über den Boden.

Wenn Mendel für Menuchim singt und mit dem Löffel an das Teeglas schlägt, steht er in einer angedeuteten Pose auf dem Karussell: das Gewicht nur auf einem Bein und das andere Bein seitlich/diagonal daneben am Boden. Dann verlagert er das Gewicht auf die andere Seite. Das Teeglas hält er demonstrativ einmal links und einmal rechts neben dem Oberkörper.

Angesichts der bisherigen Fokussierung der Bewegung auf den Oberkörper, der gleichmäßigen Gewichtsverteilung am Boden, dem festen Stand, und der grundsätzlichen Beschränktheit von Bewegung fällt in dieser Szene eine Aktivierung auf, auch wenn die Art und Weise der Setzung der Bewegung – das Bedachte, eher Zögerliche, Bewusste – noch vorhanden ist. Auch das Sprechen steht im Bedächtigen, Gleichförmigen und in der Lautstärke in deutlicher Weiterführung zum Vorigen, und doch klingt die Stimme an einigen Stellen beschwingter, melodioser, flexibler als zuvor. Die teilweise gepresste Stimme und Atem vermitteln die Angestrengtheit der Figur, beispielsweise wenn Mendel sich wiederholt auf den Boden setzt. Das variierte Sprechen – einmal höher und gehetzter, dann wieder leiser und weicher – vermittelt die Involviertheit Mendels, die aktiven Suche nach Kommunikation.

Das Bemühen im Umgang mit dem stummen Kind ist im Text bereits angelegt. Der Prozess der Annäherung findet vor allem über den Körper Ausdruck, nicht nur über die körperliche Nähe, sondern auch über das vermehrte und variierte proxemische Verhalten Mendels, das im diachronen Vergleich mit anderen Inszenierungsmomenten auffällt.

²⁶² Sowohl die epileptischen Anfälle als auch die Szene mit den Geschwistern werden weiter unten beschrieben.

Mendel setzt sich direkt vor Menuchim, schlägt seine Beine über dessen und schenkt ihm viel Zuwendung: behutsame Berührungen am Kopf und im Gesicht, ein kurzes Streicheln der Haare. Immer wieder hebt er den Kopf des Sohnes und sucht den Blickkontakt. Der Versuch, mit dem stummen Sohn zu kommunizieren, äußert sich über die Betonung von Bewegungseffort, dem Naheverhältnis und den taktilen Gesten. Die Besonderheit der Beziehung zwischen Mendel und Menuchim kann über den Körper als Medium zwischenmenschlicher Kommunikation erfahren werden. André Jung hat hier sehr differenzierte zwischenmenschliche Töne gefunden, die spontan wirken und das Intime in dieser Szene herausstellen. Jung betont bis zu dieser Szene das weltfremde, monotone, zurückhaltende und distanzierte Sprechen Mendels über seine Gottgläubigkeit und die Wichtigkeit, sein Schicksal so zu nehmen, wie es ist. Hier aber zeigt der Schauspieler ganz andere Facetten, die die Einfachheit und stoische Haltung – primär auf binnenfiktionaler Ebene der Handlung – erweitern. Der Anwesenheit des Publikums schenkt Jung auch hier keine betonte Aufmerksamkeit. Da die beiden Spielenden weit vorn, nahe der Bühnenrampe sitzen ist das private Geschehen in relativ großer Nähe verfolgbar.

4.3.3. Mendels Schrecken

Einleitung zur Beschreibung. Erster Teil, 18. Szene „Schreckliche Worte“.

Jonas ist zu einem Bauern gegangen, um dort zu leben und zu arbeiten und später als Soldat in das Heer des Zaren einzurücken. Schemarjah ist bereits nach Amerika desertiert und Mirjam ist auch nur mehr selten zu Hause, sie geht „spazieren“. Mendel selbst wird Zeuge eines solchen „Spaziergangs“, der vielmehr ein Treffen mit Kosaken im Kornfeld ist. Die Hiobsbotschaft überwältigt Mendel derart, dass er gleich darauf beschließen wird, mit der Familie Schemarjah nach Amerika zu folgen, obwohl er bis dahin strikt gegen eine Auswanderung gewesen war. Von dieser leidvollen Erfahrung handelt die folgende Szene. Der Textausschnitt ist eine Art der *Mauerschau* (Teichoskopie), die aus der Sicht einer Figur ein Geschehen vermittelt, welches sich zum Zeitpunkt des Sprechens ereignet. Nachvollziehbar wird sowohl das Geschehen als auch die Reaktion, Gedanken und Gefühle der Figur im Moment des Beobachtens. Dieses dramaturgische Hilfsmittel vermag „durch die Gleichzeitigkeit vom Geschehen und dessen Bericht diesem eine gesteigerte dramatische Spannung und Lebendigkeit [zu] verleih[en].“²⁶³

²⁶³ Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Aufl. Hamburg: Rowohlt 2007. S. 1023.

Hier scheint bereits über die Wortsprache die Möglichkeit geboten, dass „Publikum und Schauspieler [...] sich in ihrem Denken parallel bewegen“²⁶⁴, wie Johan Simons es in seinen Inszenierungen beabsichtigt. Über welchen Körpergebrauch André Jung eine Nähe zum Publikum und gleichzeitig eine Spaltung zu den verbal vermittelten Inhalten aufbaut, dem soll im Folgenden nachgegangen werden.

Beschreibung. Erster Teil, 18. Szene „Schreckliche Worte“.

Mendel steht an der Rampe – das erste Mal so nahe an den Zuschauenden – in einer leicht schrägen Stellung, nicht ganz frontal zum Publikum. Zu Beginn ist seine Stimme ruhig, ihre Gleichmäßigkeit wird nur von einzelnen gehaltenen Atemzügen unterbrochen. Im Blick auf den gesamten, sehr reduzierten, Körpergebrauch dominiert die Haltung des Oberkörpers, dessen eine Schulter ein wenig mehr Richtung Boden gezogen ist, als die andere, und, im Gesicht, das mehrmalige Schließen und Geschlossenhalten der Augen.

Die Bewegung beschränkt sich vor allem auf das Heben und Senken der Brust, das Zurückziehen der Mundwinkel, das Bilden einer Falte auf der Stirn, das Augenöffnen und die Blicke auf den Boden oder nach oben, kleine Handbewegungen.

Das „Festhalten“ von Händen, Kopf und Rumpf in tendenzieller Reglosigkeit, aber auch der gehaltene Atem und vorsichtige Blicke nach unten (Boden) und nach oben („Gott“) – über dieses Verharren, diese Starre, entsteht der Eindruck innerer Anspannung.²⁶⁵

Hier is' es ruhig. Ich möchte mich so gern auf den Boden legen, aber – tu' das nicht Mendel, du bist ein Jude, du darfst dich nicht auf den Boden legen, wo das Ungeziefer herumkriecht. Er schweigt kurz und wendet das Gesicht frontal zum Publikum. *Das Korn rauscht. Merkwürdig. Es weht doch kein Wind.* Er schweigt wieder kurz. *Da schleicht [kurze Pause und Atem] bestimmt [kurze Pause und Atem] ein Mensch.* Kurze Stille.²⁶⁶ *Oder vielleicht ein sehr großes Tier. Möglicherweise ein Ungetüm.* Er schließt den Mund und atmet dann aus, sodass ein leiser Ton zu vernehmen ist – *Mh. Bald wird das Korn sich öffnen und heraus tritt ein Soldat, oder ein Bauer, die mich – er atmet hörbar ein – des Diebstahls bezichtigen werden.* Er schließt die Augen. *Und mich auf der Stelle erschlagen.*

²⁶⁴ Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 7.

²⁶⁵ Das Zusammenspiel aus der Körperanspannung, der gebrochenen Stimme und den gehäuften Befürchtungen Mendels – vor dem Gewürm, vor Hunden, vor Mördern – hat auch eine ironische und befremdliche Wirkung, die über Mendels Ergebenheit vor diesen „Schrecken“ schmunzeln oder wundern lässt.

²⁶⁶ Hier wechselt die Kameraeinstellung der DVD der Münchner Kammerspiele von der Totalen auf die Nahaufnahme, die den Schauspieler vom Brustbereich aufwärts zeigt.

Die Augen noch fester geschlossen, zieht er die Mundwinkel zurück, kurz sind die Zähne sichtbar – *vielleicht mit einem Stein*. Er schließt den Mund und es folgt eine kurze Stille. *Ich höre Stimmen, zwei Stimmen*. Der schnelle und tiefe Atem zeichnet sich deutlich auf der Brustbewegung ab. Mendel öffnet die Augen wieder, aber nur wenig weit. Die Stirn liegt in Falten, der Mund ist leicht geöffnet, die Mundwinkel gesenkt. *Vielleicht sind es Mörder*. Seine Augen blicken umher. Dann senkt er kurz den Kopf, schließt die Augen und hebt den Kopf wieder. *Nein, nein. Das sind keine Mörder*. Die Lippen sind leicht geöffnet. Es folgt eine kurze Stille. *Es ist ein Liebespaar. Das Mädchen spricht, der Mann lacht. Auch Liebespaare können gefährlich sein, vielleicht wird der Mann rasend* – er öffnet die Augenlider einen Spalt weit – *weil ich Zeuge seiner Liebe geworden bin. Ich muss mich verstecken!* Sein Atem ist hörbar. Er schließt die Augen wieder. *Ich überwinde meinen Ekel vor dem Gewürm der Erde und lege mich hin*. Er senkt den Oberkörper minimal, dann hebt er ihn, öffnet kurz die Augen und blickt nach oben. Dann senkt er den Oberkörper wieder, die Haltung desselben stets ein wenig schräg, die Augen zu. *Die Ähren teilen sich, erst tritt der Mann hervor, ein Mann in Uniform, ein Soldat, gestiefelt und gespornt. Hinter ihm leuchtet ein gelber Schal auf*. Er senkt den Kopf nach unten zur Brust: *ein gelber Schal, ein gelber Schal*. Er hebt den Kopf, blickt nach oben. Mit dünner und hoher Stimme wiederholt er weiter: *Ein gelber Schal! Ein gelber Schal!* Dann das Blickfeld wieder senkrecht, die Augen wieder zu. Die dünne Stimme ist tiefer, fast heiser, wenn er weiter spricht.

Das Mädchen spricht, der Soldat dreht sich um, legt den Arm um ihre Schulter, der Schal öffnet sich, der Soldat geht hinter dem Mädchen, die Hände hält er an ihrer Brust, eingebettet in den Soldaten geht das Mädchen.

Ich schließe die Augen, aber spitze die Ohren. Schreckliche Worte. Das Klirren der Sporen. Ein leises Kichern, ein tiefes Lachen des Mannes. Wenn nur die Hunde kläffen würden, sehr laut heulen sollten sie. Die Mörder müssten aus dem Getreide treten, um mich zu erschlagen. Plötzlich ist es still. Alles ist fort. Nichts war gewesen. Deborah! Ich habe Mirjam im Kornfeld gesehen. Sie geht mit einem Kosaken. Ich sage dir eins: wir fahren nach Amerika. [...]

Mendels Schrecken

Kleinste Bewegungen des Körpers verbinden sich fließend mit den gesprochenen Worten. Die Reaktionen der Figuren auf die schrecklichen Bilder, die sich vor ihren Augen abspielen sind durch das Spiel des Schauspielers verkörpert, in knappen Details konkretisiert: das kurze Anhalten eines Atemzugs, die gepresste Stimme, der schnelle Atem, kleine Fingerbewegungen, das Innehalten nach einer Haltungsänderung. Fast reglos steht der Schauspieler nahe an der Rampe, hält die Augen geschlossen und spricht. In

dieser Reduktion seines Körpergebrauchs wird die Aufmerksamkeit auf die kleinen Veränderungen des Körpers gelenkt. Der Körper vermittelt eine Art der Angststarre, die jeglichen Ausbruch von Gefühl oder Bewegung zurückhält. Über den angespannten Körper, die subtilen Verkörperungen des Affekts und die Positionierung des Schauspielers an der Bühnenrampe entsteht eine Nähe zur Figur, die hier „durchlässig“ und verletzbar wirkt. Die Pausen, die der Schauspieler beim Reden lässt, und das Füllen dieser ruhigen Stellen mit dem hörbaren Atem, die extrem hohe Aufmerksamkeit der Figur, die sich beispielsweise über den angehaltenen Atem vermittelt, geben dem Publikum Zeit, sich auf diesen körperlichen Zustand, und damit auf die Haltung der Figur zum beobachteten Geschehen, einzulassen.

Zugleich wird diese mit der Figur erlebte Situation dadurch überlagert, dass der Schauspieler häufig die Augen geschlossen hält. Der Schauspieler legt sich außerdem nicht auf den Boden, wie der Text vermittelt. Nachdem er sagt: *...ich lege mich hin* wird er still, und senkt und hebt den Rumpf sachte. Es sind subtile Bewegungen des Rumpfes, die weniger an ein Hinlegen erinnern als an die Überwindung eines beklemmenden Gefühls. Durchgehend bleibt der Eindruck der inneren Anspannung erhalten. Das Erleben der Figur, der Schrecken, die Angst materialisieren sich an diesem Körper. Die reduzierte differenzierte Körperlichkeit situiert die Worte konkret körperlich und wirkt vor allem suggestiv²⁶⁷, lässt das Gesagte, gerade wegen der Reduktion von Illustration und „Darstellung“, auch im Sinne eines „sich vorstellenden“ Mendels denken. Der Schauspieler setzt keine großen Gesten und ausladenden Bewegungen. Der Körpergebrauch verweist nicht markant auf sich selbst oder andere Bedeutungsebenen. Die reduzierte Bildlichkeit des Körpers, die Konzentration auf Haltung, Spannung und Ausdruck unterstützen den Text in seiner eigenen suggestiven Wirkung. Es baut sich eine Nähe zu Mendel auf und lässt seine – für uns gedanklich nur schwer nachvollziehbaren – Ängste miterleben. Der „Bildmangel“ bewirkt ein Entstehen von Bildern im Kopf. Und die Tätigkeit eigener, innerer Vorstellung findet in der Reduktion des Körpergebrauchs des Schauspielers einen konkretes Körperbild (geschlossene Augen). Die Reduktion der Bewegung und die geschlossenen Augen verweisen auf die Ebene des Spiels, des Schauspielens. Das Körperbild entsteht im Widerspruch zum Wortsinn. Es lässt gleichzeitig die Sprache in den Vordergrund treten und damit die Imagination des

²⁶⁷ Vgl. auch Jacques Lecoq, der über die „mimische Sprache der Suggestion“ in einem Beispiel schreibt: „Ich schaue vom Montmartre herab auf Paris und skizziere alles, was ich sehe: einen leichten Wind, die Dächer der Hochhäuser, den Eiffelturm. Außerhalb meiner selbst lasse ich die Bilder in impressionistischer Weise entstehen.“ Siehe: Lecoq, Jacques: *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Übs. Katja Douvier. Berlin: Alexander Verlag 2003. S. 145.

sprachlich Vermittelten. In der Diskrepanz von Text und Körperbewegung baut sich eine Spannung auf, die die Imagination sowohl der gesprochenen Worte als auch des Gefühls der Furcht noch zu verstärken vermag. Das Erlebnis wird als ein in erster Linie Imaginiertes – sowohl von dem, der spricht, als auch von denen, die zuschauen – vertieft. Der Körpergebrauch des Schauspielers in dieser Szene setzt sich den über die Wortsprache vermittelten Inhalten immer wieder entgegen, ohne jedoch dem Grundgestus der Szene, dem Affekt des Erschreckens, zu widersprechen. Durch die Reduktion von weit in den Raum streuender Bewegung und im Gegensatz dazu die stete, minimale Körperbewegung entsteht eine Unmittelbarkeit, die nicht nur eine Parallelität im Denken zwischen Schauspieler und Publikum, sondern ebenso zwischen Figur und Publikum erzeugt.

4.3.4. Die Kommunikation des Leidens

Zweiter Teil: Amerika. Überblick einzelner ausgewählter Momente.

Die Nachricht aus Russland, dass Menuchim sprechen und laufen kann, löst lauten Jubel aus. Mendel lehnt sich am Plastikstuhl, auf dem er sitzt, so weit und fest zurück, dass die Stuhlbeine zerbrechen,²⁶⁸ steht sofort auf, nimmt ein abgebrochenes Stuhlbein, hält es hoch und läuft mit springenden Schritten umher, er juchzt und lacht. Auch Mirjam und Deborah freuen sich hörbar. Noch währenddessen ruft Schemarjah ins Gemenge, dass in Europa der Krieg ausgebrochen sei. Er selbst, Schemarjah, wird für Amerika in den Krieg ziehen. Mendel will ihn überreden, dass er bleibt. Als Schemarjah auf der Pflicht, für das neue „Vaterland“ Amerika zu kämpfen beharrt, brüllt Mendel ihn an: *Geh mir aus den Augen!* Es ist nicht das erste Mal, dass er laut wird, aber nie wirkt Mendel *so* laut und impulsiv. Mirjam, Schemarjah, Mac und Deborah gehen ab. Mendel bleibt allein und brüllt weiter. Mit schriller Stimme richtet er sich an den, durch den Kriegsausbruch tot geglaubten Menuchim: *Hörst du das?!²⁶⁹ Hörst du mich? Menuchim! Hörst du es? In meiner Stimme! Hörst du, was es ist – das ist die Angst! Das ist die Angst! Ich habe nichts getan! Nichts! Nichts. Nichts getan, außer beten und Psalmen singen, das ist nicht genug! Die Kanonen donnern, Flammen wüten, meine Kinder – er wirft die Arme auf die Seiten – verbrennen! Es ist meine Schuld, meine Schuld! Das ist nicht genug, nicht genug, nicht genug. [...]*

²⁶⁸ Das Zerbrechen der Stuhlbeine ist geprobt, funktioniert aber nicht in jeder Aufführung. So etwa am Dienstag, 13. Oktober 2009. Jung stand in dieser Aufführung schließlich auf, nahm den Stuhl in die Hand und schlug ihn auf den Boden, sodass kleine Teile der Stuhlbeine abbrachen. Daraufhin wandten sich einzelne Zuschauer/innen der ersten Reihen unmutig ab, um nicht getroffen zu werden.

²⁶⁹ Hier beginnt die 9. Szene zweiter Teil: „Psalmen singen gegen den Krieg“.

Auf die Nachricht, dass Schemarjah im Krieg gefallen ist, reagiert Mendel sehr ruhig. Er bleibt fast bewegungslos auf der Karussellrampe sitzen, mit zusammengepressten Lippen, nur die tiefen Atembewegungen des Brustkorbs sind sichtbar. Die Augen zu Schlitzeln verengt wandert sein Blick unbestimmt ins Publikum.

Ähnlich reagiert Mendel, wenn Mirjam vor ihm steht und über das Sterben Deborahs, die am Stuhl sitzt, spricht. Mendel sitzt wieder ruhig und bewegungslos, mit versteinerten Miene, frontal zum Publikum und zeigt keine Intention zu reagieren.

Die Sätze an die tote Deborah spricht er sehr bedacht und ruhig. Vor ihm sitzt Deborah am Stuhl, er steht frontal zum Publikum.

Du hast es gut, Deborah Kossak. Ohne Sinn war dein Leben. In jungen Jahren habe ich dein Fleisch genossen, in späteren Jahren habe ich es verschmäht. Ich habe Kinder gezeugt, dein Schoß hat sie geboren, der Tod hat sie genommen. Die Wärme der Liebe war nicht in uns, sondern der Frost der Gewohnheit. Vielleicht war das unsere Sünde. Vielleicht starb darum alles rings um uns. Ich werde auch bald sterben. Und niemand wird uns beweinen. [...] Ich bin nicht mehr Mendel Singer. Ich bin der Rest von Mendel Singer. Mein Körper lebt noch, aber ich selbst bin schon lange tot. Amerika hat mich getötet. Amerika ist ein Vaterland, aber ein tödliches Vaterland. [...] Bete für mich, dass man mich schnell auslöscht aus dem Buch der Lebenden.

Doch Mendels Geschichte im „Buch der Lebenden“ geht weiter. Nach Deborahs Tod wird er mit der nächsten Hiobsbotschaft konfrontiert: Mirjam ist wahnsinnig. Die Erklärung des Psychiaters (Walter Hess), dass die Krankheit Mirjams mit dem Krieg und dem Unglück in der Welt zu tun habe, will Mendel nicht akzeptieren. Schuld sei vielmehr die fehlende menschliche Liebe. Der Psychiater will Mendel beruhigen, er möge auf Gottes Hilfe vertrauen. Mendel wird laut: *Der liebe Gott kann helfen. Hast du je gehört, dass Gott einem Mendel Singer geholfen hätte?*²⁷⁰ Er brüllt: *Deborah, frag ihn mal da oben, den lieben Gott, ob er einem Mendel Singer helfen wird! So!* Er geht auf die andere Seite und dann wieder zurück in die Bühnenmitte. Seine Stimme wird ruhig, er spricht wieder bedachter und leiser: *Jetzt fühle ich mich leichter. So leicht wie noch nie, Deborah. Ich habe jetzt – er nimmt die Brille vom Gesicht – alle Beziehungen gelöst. Weißt du, als ihr noch da wart, da wart ihr wie unnütze – er steigt flink auf das Karussell und dreht sich zum Publikum; ein Bein ist gebeugt, die Körperhaltung ein wenig schräg – Pflaster auf meinen Wunden. Ich konnte meine Wunden nicht selbst tragen. Meinen Schmerz nicht packen. Aber jetzt wo ihr weg seid, du und die Kinder, jetzt erst kann ich meinen Schmerz ganz und voll tragen. Aber ich muss jetzt an die Arbeit. Ich habe noch eine Beziehung zu lösen. Einen Vorhang hat er bereits zugezogen und er zieht nun auch am anderen. Ich muss noch ein Feuer machen. Ich werde meine Gebetsriemen, meinen Gebetsmantel – er zieht*

²⁷⁰ Die Szene trägt den Titel „Gott“ und ist die 15. Szene des zweiten Teils.

beide Vorhänge zu und ist damit nicht mehr sichtbar – *und meine Gebetsbücher in das Feuer werfen. [...] Er öffnet die Vorhänge wieder so weit, dass er ganz zu sehen ist. Frontal zum Publikum sieht er seitlich nach oben. Es ist aus, aus, aus ist es mit Mendel Singer. Er zieht die Vorhänge zu. Er lacht kurz auf, spricht leicht und ein wenig beschwingt. Der Grund-Duktus des bedacht gesetzten, fließenden Charakters klingt hier melodiöser, singender. Mendel hat den Tod. Mendel hat den Wahnsinn. [...] Wieder öffnet er in der Mitte die Vorhänge, wendet Oberkörper und Blick nach links und dann nach rechts. Deborah, du glaubst ich bin wahnsinnig geworden. Nein, nein, nein. Ich bin nicht wahnsinnig. Sechzig Jahre lang war ich wahnsinnig. Jetzt bin ich es nicht. Er schließt die Vorhänge. Jetzt werde ich alles verbrennen.*

Die Kommunikation des Leidens

In der eben (verkürzt) beschriebenen Szene ist die Sprache im Gegensatz zu den bisherigen Repliken Mendels überhöht, stilisiert und metaphorisch und gleichzeitig konkret in ihrer Bildlichkeit. Die Sätze lesen sich wie ein Klagelied – *es ist aus, aus, aus ist es mit Mendel Singer* – oder ein märchenhafter Zauberspruch, dessen beschwörende Worte allein in ihrem Gesprochenwerden Veränderung bewirken sollen.

Mendel will sich selbst aus dem „Buch der Lebenden“ auslöschen, indem er die Beziehung zu Gott löst. Gleichzeitig sucht er angesichts des Verlustes sämtlicher Familienmitglieder nach einem Gegenüber, dessen Aufmerksamkeit er sich sicher sein kann. Er findet es in der toten Deborah, an die er appelliert. Im Gespräch mit ihr, die im Himmel ruht, findet er über einen Umweg vielleicht auch zu Gott.

Die Stimme betont den überhöhten Stil der Sprache, sie klingt teilweise beschwingt und melodiös, und erzeugt auch eine selbstdistanzierte, ironische Wirkung in Bezug auf das Gesprochene.

Die körperlichen Handlungen sind auf einzelne Haltungen und Positionen reduziert: Mendel der, am Karussell stehend, die Vorhänge auf- und zuzieht und damit teilweise nicht mehr zu sehen ist. Während seiner Klage verschwindet Mendel immer wieder hinter den Vorhängen, entzieht sich dem Publikum. Zwischendurch schaut er zwischen den Stoffen hervor und das ist immer davon begleitet, dass er sich im Text an Deborah wendet. In den Momenten, da er hinter den Stoffen verborgen ist, entsteht eine Distanz zwischen Sprechendem und Gesprochenem. Worte und Sätze wirken losgelöst von einem Subjekt, bilden einen eigenen Darstellungsraum und dominieren die Szene.

Die Situation der Figur bleibt dabei konkret. Mendel schließt sich ein und klagt. Dialektisch wird auf das Leiden und den Selbstverlust Bezug genommen: Mendel kann sich selbst nicht mehr erkennen; gleichzeitig können wir ihn einmal sehen und gleich darauf wieder nicht mehr sehen. Der Effort seiner Bewegungen beim Vor- und Zurücklaufen auf dem Karussell und beim Öffnen und Schließen der Vorhänge stehen im Kontrast zu den vorherigen, ruhigeren Sequenzen.

Mendel ruft eine Tote an, ein transzendentes Bewusstsein, und uns wird die Möglichkeit gegeben, in Mendels Anrufung eine Verzweiflung und Sinnlosigkeit zu erfahren, die mit dem Leid einhergehen. Der verzweifelte Appell, Gehör und Aufmerksamkeit zu finden, wird für das Publikum gerade deswegen so unmittelbar erfahrbar, da es selbst die anwesende, körperliche Instanz im Raum ist, und insofern den Platz der abwesenden Deborah einnimmt, die Mendel zu erreichen versucht.

In Anbetracht des Mangels an Sichtbarem, nämlich des sichtbaren Körpers, könnte man von einer Erweiterung des Bewusstseins für die Figur Mendel sprechen. Stets kurz nur zeigt er sich, ist sonst nur hörbar und über die Stimme präsent. Ins Interesse gerät das *Anliegen*, das Leid zu kommunizieren und an ein transzendentes Bewusstsein – einerseits Deborah, andererseits ein unerreichbarer „Gott“ – zu richten. Die Vermittlung des Leidens erhält damit eine Universalität. Diese Universalität wird in der Dimension des Nicht-Sichtbaren und damit auch des Dimensionslosen und der „Allgegenwart“ erfahrbar. Die Universalität und Dimensionslosigkeit des Leids realisiert sich über die im Gegensatz zum Körper immer anwesende Stimme, die in dritter Person das Ende der Figur „besingt“, aber auch in der gedachten Gegenwärtigkeit der toten Deborah.

4.3.4.1. Der Disput

In der nächsten Szene²⁷¹ findet Mendels Klage ein Gegenüber in den drei Freunden, mit denen er den Disput um die Gerechtigkeit Gottes ausficht. Auch in dieser Szene ist das Spiel von einem Nicht-Zeigen geprägt, und zwar von Mendels Gesicht und Körperfront. Die Freunde Skowronnek, Menkes und Groschel wollen ihn besänftigen. Er sagt mit lauter, auffordernder Stimme: *Weißt du was!* Er steigt vom Karussell und geht, mit einem Bein leicht hinkend, aber mit zielgerichteten und bestimmten Schritten, vor zum Stuhl und schaut auf seinen Finger. Bestimmt und laut fährt er fort: *Gott, der kann mit dem Nagel seines kleinsten Fingers die Mächtigen zerreißen. Aber er tut es nicht. Weißt du, was er*

²⁷¹ Es handelt sich nach der Textfassung um die 16. Szene des zweiten Teils mit dem Titel „Hiob“.

macht! Er zerreißt die Armen, die Kleinen, die zerreißt er. Die Armut! Die Schwäche! Die reizt seine Stärke! Er setzt sich auf den Stuhl, sitzt mit dem Rücken zum Publikum. Die Freunde stehen vor ihm, stehen also frontal zum Publikum. Menkes (Hess), der kleinste der drei Freunde, beugt sich zu Mendel, und erzählt Hiobs Geschichte. *Erinnere dich, Mendel, erinnere dich an Hiob. [...]* Menkes unterstreicht die Worte mit zahlreichen illustrierenden Gesten und Taktstockgesten (bspw. zeigt er nach oben (für *Asche am Haupt* oder *Gott*) oder öffnet die Handflächen, um Zustimmung für das Gesagte zu erbeten). Während Menkes spricht, wendet Mendel sich ständig ab, greift sich an den Kopf, blickt zum Boden, dreht ihm den Rücken zu, indem er sich kurz zum Publikum umdreht. Menkes spricht hastig, und er appelliert so sehr an Mendel, dass sein Gesicht rot anläuft: *[...] Vielleicht ist der Teufel vor Gott erschienen und sagte wie damals: Wetten wir, dass ich einen Gerechten verführen kann, um dich zu lstern? Und vielleicht antwortete der Herr: Versuch es mal mit Mendel, meinem Knecht.* Mendel packt ihn plötzlich am Kragen des Sakkos: *Warum erzählst du mir von Hiob?* [...] Menkes spricht weiter auf ihn ein: *Hiob war kein Schwächling, als Gott ihn zu prüfen begann. Und du warst auch kein Schwächling.* Mendel lässt den Kragen los und spricht mit gedämpfter Stimme: *Oh, nein, nein, nein. Verschone mich.* Menkes wird lauter: *Auch deine Frau war gesund!* [...] Mendel dreht sich nach rechts, dann nach links, auch seine Stimme wird lauter und höher: *Verschone mich!* Menkes: *Und deine Tochter war schön!* Mendel kreischt, seine Stimme klingt hoch und schrill, beinahe weinerlich: *Warum zhlst du mir meine Segnungen auf, nun, da nichts mehr ist? Meine Wunden sind noch nicht verheilt, und schon reißt du sie wieder auf!* Groschel beugt sich zu ihm: *[...] Vielleicht hast du Gottes Pläne gestört, weil du Menuchim zurückgelassen hast. [...]* Mendel: *Nein! Das ist nicht richtig!* Er schreit mit hoher Stimme und betont jedes Wort einzeln, indem er kurz eine Pause danach setzt: *Das ist nicht richtig! [...]* Wegen Mirjam! [...] Weinerlich: *Ooooh!* Kurz stützt er den Arm auf der Stuhllehne ab, greift sich an die Stirn und klagt weinerlich mit einigen wenigen Silben, die an Lachen und Weinen zugleich erinnern. Gleich setzt er sich wieder gerade hin und schreit Groschel an, betont die Worte mit Taktstockgesten: *Warum ist Menuchim denn überhaupt krank gewesen! Das war doch schon ein Zeichen, dass Gott mich verflucht!* Er lehnt sich zurück in die Stuhllehne und seine Stimme klingt weinerlicher, gleichzeitig betont er die Rede wieder mit einer kurzen Pause zwischen jedem Wort. *Oooooohhh, ich habe diese Schläge nicht verdient!*

Skowronnek: *Vielleicht vollbringt Gott noch ein Wunder!* Mendel beugt sich zu ihm vor: *Aber welche Wunder soll er denn vollbringen?!* [...] Skowronnek: *Gott vollbringt keine*

großen Wunder mehr, weil die Welt ihrer nicht mehr wert ist. [...] Denk an deinen Enkel.

Da steht Mendel plötzlich auf, stellt sich auf den Stuhl, nimmt ihn an der Schulter und deutet ihm mit dem Zeigefinger. Seine Stimme ist hoch, aber leiser und ruhiger. *Mein Enkel wird nie von meiner Liebe erfahren. Und das ist gut so.* Er greift über Skowronneks Schulter auf Groschels Schulter und spricht zu diesem. *Meine Liebe zieht den Fluch an, wie ein einsamer Baum den Blitz. Nein, nein, nein, nein, nein.* Er lacht kurz. *Gott ist grausam. Er hat mir alles genommen, aber jetzt kann er mir nichts mehr nehmen. Er kann mich höchstens noch töten. Aber das macht er nicht.* Seine Stimme wird noch leiser und dünner. *Ich muss noch leben, leben, leben. [...]*

Der Disput

Mendel schreit und brüllt, wird dann wieder leiser und bedachter, weint fast und versucht mit allen rhetorischen Mitteln zu kontern. Die Konfrontation zwischen ihm und seinen Freunden findet unter großer körperlicher Nähe statt. Mendel sitzt am Stuhl und die Freunde stehen direkt vor ihm, beugen sich zu ihm runter, hören ihm zu und bieten ihm eindringlich Paroli. Dieser klar gebauten Kommunikationssituation wird mit dem Verhalten Mendels ein Kontrapunkt gesetzt. Mendel dreht sich von den Freunden ständig weg, windet sich einmal auf die eine, dann auf die andere Seite. Er dreht sich einmal um, also zum Publikum, sieht auf den Boden und hält eine Hand auf den Kopf. Über die Körpersprache vermittelt sich eine deutliche Abwendung von dieser Konfrontation.

Das Gegenüber Mendels ist hier nicht wie beim Klagelied ein metaphysisch-transzendentes Bewusstsein (tote Deborah, Gott), sondern die körperlich anwesenden, unmittelbar vor ihm stehenden Freunde. Dieses Gegenüber muss er nicht suchen, vielmehr demonstriert er in seiner körperlichen Abwendung Unmut. Er verhält sich immer im Gegensatz zu dem jeweiligen Gegenüber: Die Nicht-Anwesende spricht er mit großer Direktheit an und sucht sie. Das Gespräch mit den Anwesenden verweigert er, und erachtet jeglichen Versuch einer Erklärung als sinnlos.

Darin wird für das Publikum das Dilemma seines Daseins spürbar. In der Widersprüchlichkeit zwischen seiner Unfähigkeit zur Kommunikation und gleichzeitig dem Verlangen nach Kontakt vermittelt sich der Selbstverlust. In der Einsamkeit sehnt er sich nach einem Gegenüber und doch scheinen die Worte dieses Gegenübers, so es tatsächlich vor ihm steht, wie Schmerzen auf seine Haut zu prasseln.

Seine Fassungslosigkeit und sein Unvermögen die Schicksalsschläge zu begreifen, vermitteln sich gerade in dieser emotionalen Beteiligung Mendels im Gespräch mit den

Freunden, im Weinen, Jammern, Schreien, dem Abwenden und der körperlichen Konfrontation (am Kragen packen, an der Schulter nehmen).

Die Involviertheit in der Interaktion mit den anderen und die gleichzeitige körperliche Abwendung vom Publikum – weder Gesicht noch Vorderkörper sind sichtbar – schafft erneut eine Spannung zwischen Befindlichkeit und Intention der Figur Mendel und dem Mangel an Illustration, der Reduktion von sichtbaren Details wie beispielsweise das Gesicht.

4.3.5. Die Wiedererkennung

Beschreibung. Zweiter Teil, 22. Szene „Das Wunder“.

Zu Ostern kommen wieder die drei Freunde. Sie stehen nebeneinander, links neben dem Karussell und sprechen die Gebete. Mendel läuft herum, am, hinter und vor dem Karussell und holt für die Zeremonie den Stuhl, „für den Propheten“. Mit leichter, beschwingter Stimme kommentiert er sich selbst: *Und Mendel Singer bringt den Stuhl für den Propheten Eliahu, und Mendel Singer läuft zur Tür und Skowronnek betet die Einladung für den Propheten.* Er läuft an den Freunden vorbei, hinter das Karussell. *Und Mendel macht die Tür auf. Und Mendel macht die Tür wieder zu und setzt sich wieder an den Tisch.* Skowronnek: *Hört! Es hat geklopft!* Menkes: *Das ist der Wind. Mendel! Du hast die Tür nicht richtig geschlossen.* Skowronnek: *Nein nein! Das ist nicht der Wind! Hört! Es hat noch einmal geklopft.* Mendel kommt rechts hinter dem Karussell hervor und läuft wieder an den Freunden vorbei, spöttelnd: *Mendel, du hast die Tür nicht richtig geschlossen, bäm ähm ähm.* Dann ruft er: *Oh, oh! Vielleicht kommt der Prophet doch! Und ich mach die Tür auf!*

[Einzelne Töne einer Musik erklingen.] Links kommt Menuchim, aufrecht, geht im Bogen bis in die Mitte der Bühne, bleibt mit dem Rücken zum Publikum stehen. Mit beiden Armen macht er eine Aufwärtsbewegung bis in Kopfhöhe: ein Aviso, die Auftaktbewegung eines Dirigenten. In dieser Haltung verharrt er. [Die Töne der Musik werden lauter; und wieder leiser.] Er senkt die Arme, bleibt mit dem Rücken zum Publikum. Er spricht abgehackt und mit heller, sonorer Stimme: *Guten Abend. Entschuldigen Sie bitte. Man hat mir gesagt, dass sich ein gewisser Mendel Singer aus Zuchnow bei Ihnen aufhält.*

Mendel stellt sich zwischen die Freunde. *Das bin ich.* Menuchim: *Mein Name ist Alexej Kossak. Ich bin in New York mit meinem Orchester.* Mendel schaut Skowronnek an: *Meine*

Frau heißt Kossak. Zu Menuchim: Dann müssen Sie mit ihr verwandt sein. Menuchim: Lassen Sie sich nicht aufhalten, beten Sie weiter. Die Freunde falten die Hände und beugen sich zueinander. Mendel schaut Menuchim an und geht auf ihn zu: *Während die anderen die Psalmen singen, betrachte ich das Gesicht des Fremden. Da ist mir alles fremd. Außer die Augen.* Er geht direkt vor Menuchim, stellt sich auf die Zehenspitzen und sieht Menuchim ins Gesicht. [...] Die Freunde sprechen den Abschluss des Gebets. Skowronnek dann: *Mendel, jetzt darfst du dem Besucher eine Frage stellen.* Menuchim geht zum Stuhl rechts und setzt sich. Daraufhin stutzt Mendel kurz und dreht sich dann zu ihm. *Was wollen Sie mir sagen.*

Menkes und Groschel nähern sich Menuchim und stellen ihm weitere Fragen. Mendel betrachtet den „Fremden“, greift sich unsicher ans Sakko, richtet seine Brille, greift sich an den Hals. Groschel fragt nach Jonas, Mendel winkt ab. Menuchim wartet einen Moment, bis er antwortet, dann sagt er Jonas sei verschollen. Mendel sieht auf den Boden. *Sie dürfen die Hoffnung nicht aufgeben,* fügt Menuchim hinzu. Mendel hat auf diesen Satz nur einen kurzen, leisen Lacher über. Menuchim: *Herr Singer. Stille. Ihre Frau ist tot?* Mendel sieht kurz auf den Boden, murmelt ein fast unvernünftiges *Ja* und sieht dann auf Menuchim. Menuchim fragt nach der Tochter Mendels. Es folgt ein Schweigen, das Gespräch kommt zum Erliegen. Mendel sagt ruhig *Ja*. Er sieht auf den Boden, hat Tränen in den Augen. *Sie ist nach dem Tod ihrer Mutter und ihres Bruders verwirrt geworden.*

Skowronnek fragt nach dem armen kranken Sohn namens Menuchim. Mendel fällt ihm ins Wort: *Ja, ja, ja, ja. Der Fremde schweigt. Ich weiß doch was er sagen wird, Menuchim ist grauenhaft ums Leben gekommen. Menuchim ist tot.* Er sieht auf den Boden. Menuchims Stimme klingt hell: *Menuchim lebt.* Mendel hebt sogleich den Kopf: *Menuchim lebt.* Menuchim: *Menuchim lebt, er ist gesund, es geht ihm sogar sehr gut.* Die Freunde rufen nacheinander: *Menuchim lebt* und laufen hinter das Karussell. [Töne der Musik erklingen.] Mendel hebt die Arme. *Ich muss gerade werden, wachsen, größer werden, größer.* Die Stimme klingt heiser und dünn. Der Kopf liegt im Nacken, das Gesicht ist nach oben gerichtet. Er presst die Lippen zusammen und zieht die Mundwinkel nach hinten. Die Augen bilden dünne Schlitze. Die Arme sind weit geöffnet, auch sie hält er nach oben. *Größer als das Haus und mit meinen Händen den Himmel berühren.* Seine Stimme ist mittlerweile gebrochen vom Weinen, das einem leisen Kichern. Mit hoher und leiser Stimme fragt er, unter fast erstickendem Atem: *Wo ist Menuchim? Herr Kossak!*

Mendel lächelt, mit leicht geöffnetem Mund. Menuchim steht auf und geht zu ihm, bleibt vor ihm stehen. Mendel senkt die Arme und sieht ihn an. Menuchim: *Es war an einem*

Nachmittag, das Zimmer ist leer. Mendel: Du liegst in einer Ecke, neben dem Ofen wie gewöhnlich.

Sie erzählen einander die Begebenheit, als Mendel mit dem Teelöffel ans Glas schlug und für Menuchim sang. Menuchim erzählt dann in kurzen Umrissen seine Geschichte, wie sein musikalisches Talent während des Krieges entdeckt und er Komponist wurde. Mendel hört ihm zu, steht fast unbeweglich. Die Bewegung des Brustkorbes zeichnet seinen tiefen und aufgeregten Atem nach. Als Menuchim seine Hand um Mendels Nacken legt, lässt Mendel den Oberkörper ein wenig sinken. Menuchim spricht von Deborah. Einmal fällt sein Kopf mitten im Reden auf die Brust, bleibt einen Moment lang hängen und richtet sich wieder auf.

Menuchim sagt, er könne sich an die Geschwister nicht erinnern, hätte erst viel später von ihnen gehört. Mendel mit feuchten Augen und ernster Stimme: *Ja, ich war ein ganz schlechter Vater. Dich habe ich ganz schlecht behandelt. Mirjam auch. Mirjam ist jetzt verloren. Die Medizin wirkt nicht.* Menuchim, den Arm noch um Mendels Nacken, sieht ihn an. Mendel lässt den Kopf noch weiter sinken; er blickt zum Boden. [...]

Die Wiedererkennung

Für das Publikum ist Menuchim, sobald er auftritt, wiedererkennbar: dieselbe Schauspielerin, dasselbe Kostüm. Bei Kenntnis des Romans steht fest: endlich tritt der „geheilte“ Menuchim auf und wird den Vater „erlösen“. Er kann gehen, er kann sprechen, er ist sogar ein weltberühmter Komponist.

Die Wiedererkennbarkeit funktioniert nicht nur über das Äußere und die Tatsache, dass es sich um dieselbe Schauspielerin handelt, sondern auch anhand einzelner Details, die an die Körperlichkeit des Menuchim der ersten Hälfte erinnern. Die Körperhaltung ist steif, die Bewegungen reduziert. Haltungsänderungen und Handbewegungen sind betont gesetzt und voneinander getrennt, sodass die Körperbewegung tendenziell mechanisch wirkt. Auch das Fallenlassen des Kopfes erinnert an jene Momente der Inszenierung, da Menuchims Kopf, Glieder und Rumpf nur von den anderen Schauspielern bewegt wurden.

Es ist außerdem mit einer „Absence“, einer bestimmten Art epileptischen Anfalls, in Verbindung zu bringen. Die Absence ist ein kurzzeitiger Bewusstseinsverlust, der nur wenige Sekunden dauert. Dieser Abwesenheitszustand des/der Betroffenen äußert sich in einem leeren Blick, in Reaktionslosigkeit und im Fehlen von Äußerungen.

Auch das Sprechverhalten nimmt auf seine einstige Sprechunfähigkeit Bezug: ein ungewöhnlicher, abgehackter Duktus und unerwartete, unpassend wirkende Pausen. In dieser gebrochenen und unterbrochenen Rede wirkt Menuchim so, als müsse er nach Worten erst suchen.

Zwar scheinen Mendel Menuchims Augen vertraut und er vermutet hinter dessen Nachnamen (der Mädchenname Deborahs) eine Verbindung zu ihm, aber er erkennt Menuchim nicht. Für ihn ist er ein „Fremder“, den er von oben bis unten betrachtet.

Im Wissen des/der Zuschauers/in um das Nicht-Wissen Mendels und in der Erwartung, dass Mendel den verloren geglaubten Sohn erkennt, liegt eine Spannung im klassischen Sinn des Dramas. Eine diffuse Erwartungshaltung hat sich im Laufe der Inszenierung über verschiedene Hinweise bereits aufgebaut. In der ersten Hälfte hört Mendel einmal ein Lied, in dem er „die ganze Welt“ hören kann. Seine besondere Verbundenheit zu Menuchim wurde an der zehnten Szene deutlich (siehe Unterkapitel *Mendel und Menuchim*). In Amerika wird, bis zum Tod Deborahs, Menuchim zu seinem imaginären Ansprechpartner. Kurz vor der letzten Szene und dem Auftreten Menuchims sitzt Mendel am Boden und dreht mit dem Finger die Schallplatte auf einem Plattenspieler, der auf seinem Schoß steht. Einzelne Töne einer Musik werden (wie bei jeder Verwendung von Musik über die Tonanlage, nicht über den Plattenspieler) eingespielt. Als Skowronnek auf Mendels Frage, wie das Lied heiße, *Menuchims Lied* antwortet, entgegnet dieser rasch: *Menuchims Lied!* Er sieht kurz auf, und dann gleich wieder auf die Schallplatte und hört langsam mit dem Drehen der Platte auf. Skowronnek spricht weiter: *Jaja, ich weiß woran du denkst*. Mendel sieht auf: *Ja*. Er berührt kurz seine Nase und spricht mit ruhiger Stimme. *An Zuchnow*. Er greift an den Saum des Sakkos. *An den Frühling in Zuchnow*. *Ich denke oft an den Frühling in Zuchnow*. *In Zuchnow, da war noch Eis im Frühling!* [...]

Mendels beiläufige Reaktion auf den Titel des Liedes passt zu seiner zu diesem Zeitpunkt schon vollzogenen Weltabgewandtheit, seinem Gleichmut, den er sich angewöhnt hat, nun, da er nichts mehr zu verlieren und nichts mehr zu erwarten hat.

Schon im ersten Teil der Inszenierung hört die Figur plötzlich, „aus dem Nichts“, ein Lied, in dem sie „die ganze Welt“ zu hören vermeint. Als Mendel das Lied im ersten Teil der Inszenierung hört, hört auch das Publikum das Lied. Mendel kann es nicht einordnen, weiß nicht, woher es kommt, und so auch das Publikum. Im zweiten Teil, als dasselbe Lied erklingt und auf der Schallplatte real wird, verweigert die Figur aber das göttliche Zeichen. Beim Nennen des Liedtitels ist die Reaktion, die der Schauspieler zeigt, sehr subtil. Er blickt nur kurz auf, und blickt dann gleich wieder auf die Platte. Dann beginnt er über den

Frühling Zuchnows zu reden. Der Interpretation des Publikums ist dabei einerseits viel Raum gelassen, und gerade bei dieser eindeutigen Verbindung zu Menuchim ist die Erwartung an Mendels Reaktion groß. Über die Reduktion des Spiels und dem, was die Figur sagt, scheint sie sich des Zeichens nicht unmittelbar bewusst zu sein.

Das Publikum aber vermag sich zu erinnern, die „märchenhaften Anzeichen“ zu deuten und erwartet den Moment, da auch Mendel erkennen wird, dass es sich um seinen eigenen Sohn handelt. Mendels Reaktion selbst wirkt zurückhaltend, geschieht im fließenden Übergang zum Vorherigen. Als er hört, dass Menuchim lebt, hebt er die Arme und lächelt. Die nach oben gehaltenen Arme und der im Nacken liegende Kopf zeigen ein Greifen in die Ferne, in eine unendliche Weite, auch die Worte vermitteln, dass Mendel sich strecken und weiten, größer werden will.

Als Menuchim sich zu erkennen gibt und auf Mendel zugeht, lässt Mendel die Arme sinken und sieht ihn lächelnd an.

Exemplarisch soll hier der Moment der Wiedererkennung im Roman wiedergegeben werden. Joseph Roth beschreibt ihn folgendermaßen:

„Und langsam erwidert Alexej Kossak: »Ich selbst bin Menuchim.« Alle erheben sich plötzlich von den Sitzen, [...] Mendel selbst steht so heftig auf, daß hinter ihm der Stuhl mit einem lauten Krach hinfällt. Er geht, er eilt, er hastet, er hüpfte zu Kossak, dem einzigen, der sitzen geblieben ist. Es ist ein großer Aufruhr im Zimmer. Die Kerzen beginnen zu flackern, als würden sie plötzlich von einem Wind angeweht. An den Wänden flattern die Schatten stehender Menschen. Mendel sinkt vor dem sitzenden Menuchim nieder, er sucht mit unruhigem Mund und wehendem Bart die Hände seines Sohnes, seine Lippen küssen, wo sie hintreffen, die Knie, die Schenkel, die Weste Menuchims. Mendel steht wieder auf, hebt die Hände und beginnt, als wäre er plötzlich blind geworden, mit heftigen Fingern das Gesicht seines Sohnes abzutasten. [...]“²⁷²

In der Inszenierung spricht Menuchim kein *Ich selbst bin Menuchim*. Er steigt stattdessen direkt in die Erzählung eines vergangenen gemeinsamen Erlebnisses mit Mendel ein. Menuchim geht zu Mendel, legt seinen Arm um dessen Nacken und spielt mit der Wolle der Haube. Die darauf folgenden Bewegungen und Worte schließen unmittelbar an. Mendel sieht ihn lächelnd an und führt die gemeinsame Erinnerung fort.

Die Wiedererkennung ereignet sich über eine reduzierte Körperlichkeit. Sie ereignet sich in dem gesamten Zeitraum, da Mendel das erste Mal hört, dass Menuchim lebt bis zu dem Zeitpunkt, zu dem Menuchim nahe bei ihm steht und sie miteinander sprechen. Mendel steht mit eingefallenem Oberkörper neben Menuchim und sein Blick wandert von Menuchim auf den Boden und wieder zurück. Keine impulsive, stürmische Umarmung,

²⁷² Roth, *Hiob*, 2008, S. 194.

kein Kuss, kein Rufen, kein lautes Weinen – wie etwa von Joseph Roth im Roman dargestellt.

In der demütig-versunkenen Haltung, den Tränen in den Augen, dem Lächeln Mendels und der langsamen, vorsichtigen Annäherung von Vater und Sohn findet die Wiedersehensfreude einen eindringlichen, aber subtilen und unsentimentalen Ausdruck.

Menschliche Ohnmacht, die ein zentrales Thema des Romans *Hiob* ist, und das existenzielle Leiden finden auf diese Weise nicht nur Auflösung und Erlösung, sondern einen am Körper des Schauspielers materialisierten Ausdruck, der von tiefer Widersprüchlichkeit geprägt ist. Mendel „erträgt“ das Leiden und nun das Wunder zugleich. Die Haltung zwischen ihm und Menuchim ist von Zuneigung und Zurückhaltung zugleich geprägt – demütig, respektvoll, fast schüchtern begegnen sie einander.

Über die Reduktion von Bewegung, Haltungsänderung und Handlung bleiben für die Zuschauenden Denk- und Vorstellungsräume offen. Die Figuren sprechen mit wenigen Sätzen über eine konkrete Situation der gemeinsamen Vergangenheit, als Mendel für Menuchim an das Glas schlug. Sie rufen sie auch dem Publikum ins Gedächtnis, das sich mit den Figuren gemeinsam zu erinnern vermag. Die Emotionalität, die vor allem André Jung zum Ausdruck bringt, ist sublim. Er und Krappatsch lassen der gegenseitigen Annäherung und dem Erkennen viel Zeit. Die fein strukturierte Körperlichkeit schafft einen nuancierten Ausdruck von Emotionalität. Im Gewahrwerden des nahen, ruhigen, stillen Beieinanderstehens Mendels und Menuchims, das von Momenten des Schweigens begleitet ist, kann auch für das Publikum eine Stimmung feierlicher Stille und Betroffenheit entstehen. Über diesen Mendel vermittelt sich Demut und tiefe Emotionalität – er steht leicht gebückt, hat tränende Augen, lächelt. Als er sagt, dass er ein schlechter Vater war, sagt er es mit so ernster Stimme, dass er gänzlich gebrochen wirkt.

Überleitung

Gegenstand der folgenden Beschreibung ist zunächst die Figur Menuchim und beginnt bei ihrem ersten Auftritt, in der ersten Szene. Im Weiteren wird das Zusammenspiel des Ensembles in den Momenten des stummen Agierens im Bühnenhintergrund untersucht, die Szene des Abschieds von Schemarjah sowie die Szene des Erstickungsversuchs Menuchims durch dessen Geschwister. Anschließend folgt das Treffen zwischen Mirjam und dem Kosaken. Den Abschluss bildet die Szene von Deborahs Tod.

4.4. Menuchim

Beschreibung. Beginn: erster Teil, erste Szene „Menuchim“, erster Auftritt.

Bereits vor offiziellem Beginn der Aufführung²⁷³ ist der Vorhang offen und gibt den Blick frei auf das pastellfarbene Kinderkarussell, das von den aus vielen bunt-verblichenen Stoffen zusammenge nähten Vorhängen verdeckt wird.

Neben und hinter dem Karussell ist die Bühne offen und wird an den äußersten Rändern von den schwarzen Rückwänden abgegrenzt. Auch der Bühnenboden ist schwarz. Undefinierbare, leise Geräusche sind zu vernehmen – sie ähneln Grillenzirpen und leisen Regentropfen, die auf die Straße fallen.

Wenige Minuten vor Vorstellungsbeginn treten die Schauspieler/innen aus der Tür an der hinteren Bühnenwand und begeben sich rasch hinter das Karussell. Keine/r von ihnen wird die Bühne bis zum Ende der Vorstellung mehr verlassen. Das „Off“ ist in *Hiob* die Hinterseite des Karussells. Sobald das Licht im Publikumssaal ausgeht, setzen Musik und das Ticken eines Metronoms ein. Die Musik ist langsam, klingt eintönig kreisend, erinnert an leicht verzerrte Hintergrundgeräusche eines Jahrmarktes.

Links hinter dem Karussell tritt Menuchim hervor, geht in einem weiten Bogen um das Karussell und bleibt in der Bühnenmitte stehen. Der Gang ist zielgerichtet, die Körperhaltung sehr aufrecht, fast steif. Vor dem Karussell bleibt er stehen, plötzlich sinken die Knie ein, und er legt sich, in ganzer Körperlänge, seitlich auf den Boden. Beine und Füße beginnen, abwechselnd auf den Boden zu schlagen.²⁷⁴ Die Sohlen der Schuhe klappern wie bei einem Steptanz. Dann hört das Klappern auf und die Bewegung verlagert sich in die Körpermitte: ein Beugen und Strecken des Rumpfes, ein Winden am Boden. Die gebeugten Arme zucken in abgehackten Bewegungen in der Höhe des Kopfes und der Brust. Dann schlagen die Füße wieder hart auf den Boden. Die bis dahin körpernahen Bewegungen werden nun größer und weiter. Die Oberschenkel schlagen Bögen in maximalem Radius und mit dem großen Kraftaufwand von Rumpf, Armen und Beinen bewegt sich der Körper im Raum fort. Neben der Rampe des Karussells verkleinern und verlangsamen sich die Bewegungen und klingen aus. Mit dem Rücken zum Publikum und dem Gesicht unter der Karussellrampe bleibt Menuchim liegen.

Zwischen den Vorhängen auf dem Karussell tritt Deborah hervor und setzt sich auf die Rampe. Der Doktor (Walter Hess in einem schwarzen Anzug) kommt links hinter dem

²⁷³ Aufführungen wurden am 28. Mai 2008, 9. und 13. Oktober 2009 besucht.

²⁷⁴ Spätestens jetzt ist bei Kenntnis des Romans darauf zu schließen, dass es sich bei dieser Figur wahrscheinlich um Menuchim handelt, dem an Epilepsie erkrankten Sohn der Singers.

Karussell hervor und bleibt vor Menuchim stehen: *Was hat er denn?* Es folgt ein kurzer Dialog zwischen den beiden. Deborah erklärt ihm die Symptome des jüngsten Sohnes:

Er schneidet Grimassen. Er stöhnt wie ein Tier. Er atmet in jagender Hast und keucht auf eine noch nie da gewesene Art. Seine Beine sind leblos, aber seine Arme zappeln und zucken. Sein Mund stammelt lächerliche Laute.

Der Doktor hat sein Knie auf der Karussellrampe abgestützt und Menuchim auf den Rücken gedreht. Man sieht dessen schnellen Atem. Menuchim reagiert auf Deborah, indem er den Kopf kurz verrückt und die Augen offen hält. Der Doktor:

Er wird ein Epileptiker. Es ist Leben in seinen Augen. Ich kann ihn vielleicht gesund machen. Er muss ins Krankenhaus.

Er rückt Menuchim wieder in seine vorige Position: mit dem Rücken zum Publikum und dem Gesicht unter das Karussell.

Über weite Teile der ersten Hälfte der Aufführung wird Menuchim in dieser Haltung auf dem Boden liegen bleiben. Diese Grundhaltung ändert sich, wenn er epileptische Anfälle bekommt und wenn er von anderen Figuren bewegt wird. Mendel schleift ihn beispielsweise, indem er ihn am Fuß hält, über den Boden. Jonas hebt ihn auf, indem er ihn am hinteren Hosenbund und am Sakko festhält. Schemarjah hebt ihn einmal sehr behutsam auf, um ihm zum Abschied einen Kuss zu geben.

Menuchim

Bei diesem wortlosen Beginn der Aufführung, dessen Tonebene von der Musik und den Geräuschen der auf den Boden schlagenden Körperteile dominiert wird, steht der bodennahe Körper, der sich in krampfhaftem Zucken windet, im Fokus. Das Gesicht ist „leer“ und ausdruckslos. Die Körperbewegungen ändern sich fortwährend in Bezug auf Bewegungsradius und Körperzonen, sind aber mit klaren Impulsen voneinander abgegrenzt und kontrastiert, und so akzentuiert phrasiert, dass sich eine Choreografie dahinter vermuten ließe. Die Schauspielerin setzt jeden Impuls sofort um. Die Bewegungen wirken dadurch unbewusst, wie von äußerer Kraft gesteuert – passend zur Referenz eines epileptischen Anfalls, der mit einem Verlust des Bewusstseins der betroffenen Person einhergeht.

Entfernt erinnern die Bewegungen an eine Marionette, denn der reflexionslos und unmittelbar gesteuert scheinende Körpergebrauch beeindruckt im Vergleich zu überlegt-beziehungsvollem menschlichem Verhalten auf der Bühne. Richard Weihe schreibt bezüglich der „Analogisierung von Mensch und Marionette“: „Ideal erscheint [der] Akteur

deshalb, weil er jeden Steuerbefehl unmittelbar übersetzt und somit alles zeigt, was in seinem »Inneren« vorgeht.²⁷⁵ Ein weiteres Kriterium für diese Sichtweise wäre allerdings die Zentrierung. Wenn der Schwerpunkt der Bewegung mit dem physikalischen Schwerpunkt übereinstimme und nicht dezentriert oder exzentrisch sei, wirke der/die Schauspieler/in anmutig, so Weihe.²⁷⁶

Die Bewegungen der Schauspielerin sind allerdings nicht als zentriert, sondern vielmehr als dezentriert und exzentrisch zu beschreiben. Die Glieder schlagen um sich und scheinen teilweise gar unabhängig vom Körperzentrum zu sein. Der Schwerpunkt der Bewegung kann allein deshalb nicht mit dem physikalischen Schwerpunkt übereinstimmen, da die Schauspielerin am Boden liegt.

Der vage Vergleich zu marionettenhafter Bewegung sollte auf die Reichweite der Wirkung dieser kurzen Szene, auf den schmalen Pfad der Unterscheidung zwischen rohem Gliederzucken und dem tatsächlichem Körpergebrauch der Schauspielerin aufmerksam machen. Sie ändert die Körperzonen und dosiert den Kraftaufwand und die Geschwindigkeit der Bewegung ständig und grenzt diese voneinander ab, sodass die Sicht auf das Geschehen ständig verändert und nie überreizt wird. Unterstützt durch die Absenz von Sprache entfaltet sich in wenigen Minuten eine unmittelbar körperliche, kinästhetische Wirkung. Es gibt nichts zu „verstehen“, außer der Unmittelbarkeit fast ekstatischer Bewegung, der Unmittelbarkeit eines hör- und fühlbaren Rhythmus' und die erste Begegnung mit einer außer sich scheinenden Figur.

Das unsanfte Kollidieren des zarten Körpers mit dem harten Bühnenboden befremdet. Die Konfrontation mit dem Bild eines „kranken“, sich in Krämpfen befindlichen Körpers ereignet sich nicht nur auf visueller, sondern auf unmittelbar körperlicher Ebene, und erhält dadurch eine real-sinnliche Dimension.

Das Gesamtbild der Bewegungen und Figurationen bezieht sich auf die über den Text vermittelte Bedeutung (Doktor: *Er wird ein Epileptiker*): Die Körperzeichen realisieren „in ausreichendem Maße“²⁷⁷ das Körperschema eines epileptischen Anfalls, eines von Krämpfen geschüttelten Körpers.

In der Theaterfassung und im Roman wird die Figur auch als stöhnend, Grimassen

²⁷⁵ Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Fink 2004. S. 186.

²⁷⁶ Vgl.: ebd.

²⁷⁷ Vgl. Boenisch: „Die »reale Beziehung« zwischen Darstellung und Dargestelltem besteht somit darin, dass in der theatralen Darstellung das Schema der dargestellten Aktion in ausreichendem Maße realisiert ist.“ Boenisch, Peter M.: körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater. München: epodium 2002. S. 126.

schneidend und mit „verbogenen“ Gliedmaßen beschrieben. Das ist in der Inszenierung nicht realisiert. Mit dem Gliederzucken stellt die Szene einzelne Qualitäten des in der Theaterfassung beziehungsweise im Roman Beschriebenen heraus.²⁷⁸

Wird ein kranker Körper gemeinhin mit Ekel, Scham und Mitleid assoziiert, so bewirkt Krappatschs Darstellung – in Verbindung mit dem adretten Kostüm – eine Entindividualisierung des Körpers. Die Figur wird als „Kranker“ *stilisiert*. Für den Beginn der Aufführung, die erste Begegnung mit dem Publikum, wurde eine konkrete und einprägsame Körperlichkeit gefunden, und die Funktion der Figur als ein symbolisches Leitmotiv der Geschichte zeigt sich dem Publikum bereits in dieser ersten Szene. Zum Verhältnis von Leben und Kunst in einer „objektivierten Darstellung“ schreibt Jochen Kiefer:

„Das Zeigen der Transformation, vom Alltagskörper zum Körper der Kunst und vom Persönlichen hin zum Objektivierten, lässt den Zuschauer hier nicht die Kunst als Leben beobachten, sondern als Kunst des Umgangs mit dem Leben.“²⁷⁹

In der dezidierten *Präsentation* des Vorgangs und in der Mechanik der darauf folgenden Bewegungen wirkt der epileptische Anfall in kurzen Momenten wie ein abstraktes Bild. Die Figur Menuchim entsteht im Spannungsfeld zwischen abstrahierter Bildlichkeit und körperlich erfahrbarer Wirkung.

Das Gliederzucken erhält bereits am Beginn eine Hervorhebung dadurch, dass die Schauspielerin mit aufrechtem und sehr geradem Oberkörper in die Bühnenmitte geht und sich erst dann auf den Boden legt. Der Kontrast zur anfangs steifen Körperhaltung und dem aufrechten Gang über die Bühne hebt die darauf folgende, bodennahe, körperliche Erregung, die Befremdlichkeit dieses Körpers hervor.

Der Bruch von aufrechter zu liegender Haltung sticht auch insofern hervor, als Menuchim in der ersten Hälfte der Inszenierung am Boden liegen bleibt, und erst in der letzten Szene wieder aufrecht und selbständig gehen kann. Gleich zu Beginn ist bereits auf das Ende und den Moment, da Menuchim von der gleichen, linken, Seite in die Bühnenmitte gehen wird, um dem Vater als „geheilt“ gegenüber zu treten, verwiesen.

²⁷⁸ Vgl. die Inszenierungen am Theater Neumarkt in Zürich und am Wiener Volkstheater, in denen für Menuchim ganz andere körperliche Bezüge gefunden wurden.

²⁷⁹ Vgl. Kiefer, 2004, S. 61.

4.5. Ensemblespiel

Menuchims Anfall wird nicht nur vom Publikum, sondern auch von Mendel, Jonas, Mirjam und Schemarjah wahrgenommen.

Die Schauspielerin und die Schauspieler treten, lautlos, nacheinander hinter dem Karussell hervor, nehmen das Gliederzucken wahr, halten inne, machen kehrt und gehen wieder hinter das Karussell. Sie agieren unauffällig und lautlos. Sie setzen die geräuschlosen Schritte – sie tragen nur Socken – vorsichtig, ohne Hast.

Zuerst kommt Jonas rechts hinter dem Karussell hervor und deutet an, in die Richtung des Publikums gehen zu wollen. Doch dann sieht er Menuchim, hält inne und dreht sich um. Hinter ihm steht Mirjam, er sieht sie an, wendet sich ihr zu. Mirjam geht an ihm vorbei, wenige Schritte in die Richtung der Bühnenmitte. Dann fällt ihr Blick auf Menuchim, sie bleibt stehen, macht kehrt und geht hinter das Karussell. Mit ihr geht auch Jonas ab. Links tritt nun Schemarjah hervor und geht – sein Blick auf Menuchim gerichtet – ein paar kleine Schritte in die Richtung der Bühnenmitte, bleibt aber bald stehen, dreht sich um und geht etwas zielgerichteter als er gekommen war hinter das Karussell. Kurz bevor Schemarjah abgeht, erscheint Mendel hinter ihm und im selben Moment, da er Menuchim gewahr zu werden scheint, dreht er sich von ihm weg und setzt an, mit diesem Impuls hinter das Karussell zu gehen. Doch dann hält er noch einmal inne, dreht sich zu Menuchim und sieht ihn kurz an, um sich schließlich endgültig abzuwenden und hinter das Karussell zu gehen.

Im Gewahrwerden des bodennahen Körpers wenden sich die Figuren ab. Allein in der Änderung ihrer Körperhaltung und im sofortigen Abgehen vermittelt sich die Abneigung und Distanz der Figuren zu Menuchim. Sie sprechen keine Worte. Mimik und Gestik beanspruchen nicht, dass ihnen eigene Bedeutung zugeschrieben wird, sondern unterstützen die Handlung des kurzen Wahrnehmens Menuchims.

Ihr kurzes Erscheinen und die zurückhaltende Mimik und Gestik kontrastiert die markanten und auffälligen Körperbewegungen Menuchims im Vordergrund. Menuchims Anfall ist durch ruckartige und doch kontrollierte Bewegungen und durch den Einsatz vieler verschiedener Muskelfunktionen charakterisiert. Deren Raumnutzung ist flexibel und deren Verhältnis zum Körpergewicht ist kraftvoll und auf maximale Wirkung bedacht ist. Die dynamischen Qualitäten der anderen Figuren sind dem entgegengesetzt: Schritte und Wechsel der Körperhaltungen vollziehen sich fließend. Sie gehen aufrecht, ihr Körperzentrum ist stabil, und der Körper scheint über die Beine fest im Boden verankert, auch wenn die Socken diesen Eindruck abschwächen. Sie nutzen mit den Händen und Armen nur den unmittelbaren Körperumraum. Alle vier Figuren reagieren sehr ähnlich,

aber nicht synchron. Sie treten zeitversetzt auf und jede/r geht einen Schritt mehr oder weniger als die Anderen, reagiert eine Sekunde später oder früher auf Menuchim. Auch das Abgehen geschieht immer in wenig veränderter Variante. Die Bewegungsmuster, wie eben beschrieben, sind für das Publikum nicht deutlich spürbar, da die Dominanz auf dem gebundenen Bewegungsfluss und auf der Handlung der Abwendung liegt. Die Schauspieler/innen gestalten die Auf- und Abtritte scheinbar zufällig und mit dezentem Körpergebrauch. Nur der Bezug zum Vorgang im Vordergrund, und damit zur Figur Menuchim, wird betont, indem sie kurz innehalten, sich wieder umdrehen und hinter das Karussell gehen. Die erste Schau des Publikums auf diese Figuren ist zu großen Teilen von dieser, ihrer Haltung Menuchim gegenüber geprägt. Da sie aber so unauffällig vollzogen wird, drängt sich der Eindruck nicht auf. Die Figuren werden erstmals auch rein über ihr äußeres Erscheinen erfahrbar, wenn sie sich kurz zeigen.

Es gibt mehrere Momente in der Inszenierung, da einige der Schauspieler/innen sich im Hintergrund der Bühne befinden und nur über Körperhaltung und -bewegung Bezug auf das Geschehen im Vordergrund nehmen.

Noch in der selben, ersten Szene, wenn Deborah mit dem Doktor über Menuchim spricht, öffnen Jonas, Mirjam und Schemarjah einen Vorhang am Karussell und schauen Menuchim an, der am Boden liegt. Mit gesenkten Köpfen und den Blick auf Menuchim sagen Jonas: *Er ist nicht normal*, Schemarjah: *Es ist zum Lachen* und Mirjam: *Er gleicht einem Tier*, dann ziehen sie den Vorhang sogleich wieder zu. Anschließend zupfen sie von innen am Stoff, dieser bewegt sich und macht auf ihre Anwesenheit aufmerksam, ohne dass sie sichtbar sind. Dass dieses Phänomen Anlass eines negativen Werturteils sein kann, zeigt sich an der Kritik Banitzkis:

„Leider fehlte dieser Inszenierung die Präzision [...]. Es wurde häufig an den Vorhängen des Karussells genestelt, ohne das [sic] deutlich wurde warum. Die Darsteller betraten die Szene und verließen sie, ohne in die Handlung eingegriffen zu haben. Die Rollenwechsel erschienen gelegentlich so lässig, dass Übergänge schwer nachvollziehbar wurden. Es herrschte wenig Klarheit, [...]“²⁸⁰

Im Gegensatz zum Kritiker, für den die Elemente des stummen Spiels im Hintergrund anscheinend Anlass für Unklarheit und Verwirrung waren, sehe ich darin vielmehr eine bestimmte Qualität und Funktion, nämlich auf die *bloße Anwesenheit* der Figuren aufmerksam zu machen, ohne dass sie Teil der Haupt-Szene sind.

²⁸⁰ Banitzki, Wolf: „Hiob – umstritten nach wie vor“. In: http://www.theaterkritiken.com/index.php?option=com_content&view=article&id=139&catid=40. Letzter Zugriff: 07. 09. 2010.

In einigen Momenten der Aufführung befinden sich Figuren am Rand des Karussells oder im Bühnenhintergrund, während sich im Vordergrund – vor und auf dem Karussell – die Haupthandlung zuträgt. Manchmal sitzen sie nur an der Karussellrampe und scheinen den Worten der anderen Figuren zuzuhören und den Vorgängen zu folgen, oder widmen sich einander – besonders Jonas und Mirjam respektive der Amerikaner Mac und Mirjam.

Einmal befühlt Mirjam, im Hintergrund der Bühne, ihren Körper – vom Busen bis zu den Beinen. Auch Jonas und Schemarjah stehen bei ihr. Dann kommt Mendel dazu und sie drehen sich weg, entfernen sich mit wenigen Schritten von ihm.

Die Figuren nehmen stumm Bezug aufeinander und interagieren in reduzierter Mimik, Gestik und Bewegung miteinander. Im Fokus steht die gegenseitige Bezugnahme und stumme Aufmerksamkeit, die sich nur in Körperhaltung und Blicken erschließt.

Dieses periphere Spiel steht immer in einem Bezug zur Handlung und ist somit Teil derselben. Es lässt das Leben in einer Gemeinschaft auf engem Raum, die ständige, unausweichliche, gegenseitige Begegnung und Konfrontation mit den anderen erfahrbar werden.

Im Gespräch mit Edmund Telgenkämper (Schemarjah) wurde klar, dass es dem Produktionsteam nicht nur darum ging, das Leben des Mendel Singer zu erzählen, sondern die Geschichte einer Familie. Die Beziehungen der Figuren zueinander sollen durch das stumme Spiel im Hintergrund Ausdruck finden. Beispielsweise wenn die Eltern im Vordergrund miteinander reden. Welche Haltung nehmen diejenigen dazu ein, die im Gespräch nicht direkt involviert sind?²⁸¹ Diese Ebene der interfamiliären Beziehungen wird durch jene Momente, in denen alle auf der Bühne anwesend sind, möglich und sichtbar. Die Geschichte *aller* Figuren wird erzählt.²⁸²

Die fließenden Übergänge und die Auftritte im Hintergrund betonen die Gleichzeitigkeit, oder Parallelität von Schauspieler/in und Figur. Da dieses periphere Spiel so reduziert ist, entsteht für das Publikum das Gefühl der Nähe – sowohl zur Figur als auch zu den Schauspieler/innen. Jede klar voneinander unterscheidbare Geste oder Haltung wird nur angedeutet und von einem einzigen Blick oder einer Kopfdrehung abgelöst. Das macht auch den Unterschied zwischen der phänomenalen Präsenz der Schauspielenden und dem, was sie uns erzählen, verschwommen.

²⁸¹ Dieser Hinweis stammt aus dem Gespräch mit den Schauspieler/innen am 13. Oktober 2009 nach der Aufführung.

²⁸² Die Schauspieler/innen sind nicht während der ganzen Inszenierung sichtbar, oft befinden sich einige oder einzelne auch hinter dem Karussell.

Die „fehlenden“ Übergänge der Inszenierung zeigen sich vor allem in den fließenden Szenenwechseln. Sie werden dem Publikum, ohne Kenntnis der Textfassung, nicht bewusst. Eine leere Bühne oder die Veränderung des Bühnenbildes etwa würden solche Brüche schaffen, das bleibt in *Hiob* aus. Nur nach der ersten Hälfte drehen die Spielenden gemeinsam am Karussell und bringen es in Bewegung.²⁸³

Scharfs Rollenwechsel von Jonas auf Mac erfolgt beispielsweise fließend auf offener Bühne.²⁸⁴ Er steht neben den anderen, die ihn ansehen und ihm zuhören und spricht über seine Laufbahn als Soldat. Es handelt sich hierbei eigentlich um den Text eines Briefes. Am Ende zieht er den Pullover aus und das Hawaiihemd an, lächelt und sagt in verändertem, fröhlichem Ton *Hey! Hi! Hi!* – und ist ab diesem Zeitpunkt der Amerikaner Mac.

Den Brief Schemarjahs aus Amerika liest zuerst Mendel den anderen vor.²⁸⁵ Dann tritt Schemarjah – bereits im „Amerika“-Kostüm – hinter dem Karussell hervor, löst Mendel im Sprechen ab und erzählt selbst von Amerika; Mendel, Deborah und Mirjam wenden sich ihm zu.

Vor allem im peripheren Spiel im Hintergrund wird die hohe gegenseitige Aufmerksamkeit und „mentale Haltung“ im Ensemblespiel deutlich. Dem Regisseur Simons geht es um die geistige Haltung des „Selbstbewussten“ der Schauspieler/innen, die sich nicht in festgelegten Schemata vorfinden sollen.

„Schönheit ist für mich mehr das Frei-Sein des Schauspielers auf der Bühne: dass man Menschen auf der Bühne sieht, die selbstbewusst sind, die wissen, warum sie etwas machen, und die immer auch Abstand zu ihrer Rolle haben. Dann kann man sehen, dass der Schauspieler eigentlich ein sehr schöner Mensch ist, nicht ästhetisch schön, sondern im Hinblick auf seine mentale Haltung im Moment des Spielens“.²⁸⁶

Die rasant fortschreitende Handlung und die archetypischen Haltungen und Themen in *Hiob* werden durch diese bewusste Aufmerksamkeit füreinander und die oftmalige Anwesenheit der Spieler/innen auf der Bühne mitteilbarer. Die gegenseitige Vertrautheit der Figuren – bei gleichzeitig zunehmender Entfremdung – überträgt sich auch auf das Publikum.

²⁸³ Kurz vor der Szene der Wiedererkennung und am Ende der Inszenierung dreht sich das Karussell durch die Steuerung der Bühnentechnik.

²⁸⁴ Erster Teil, Übergang von der 16. auf die 17. Szene.

²⁸⁵ Erster Teil, 17. Szene.

²⁸⁶ Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 9.

4.5.1. Umarmung

Beschreibung. Erster Teil, Teil der 13. Szene. „Schemarjah geht“.

Schemarjah steht auf dem Karussell, Mendel und Deborah links vor ihm am Bühnenboden, Mirjam mit dem Rücken zu ihnen. Schemarjah sagt, kommende Nacht würde er mithilfe Kapturaks versuchen, über die Grenze zu kommen. *Gib uns so schnell du kannst Bescheid*, so Mendel.

Schemarjah und die Eltern sehen einander kurz schweigend an. Dann springt er flink vom Karussell, hebt Menuchim, der am Boden liegt, hoch und geht in die Mitte der Bühne, bleibt frontal zum Publikum stehen. Sein Blick ruht auf Menuchims Gesicht. Laut und bestimmt sagt er: *Es ist das erste Mal, dass ich Menuchim küsse*. Er gibt ihm einen Kuss auf die Wange und sieht auf die Eltern – links Deborah, rechts Mendel – die sich ihm zögernd nähern. Deborah umschließt Menuchims Fuß, Mendel legt seine offene Handfläche auf Schemarjahs Kopf, anschließend folgt Deborahs andere Hand auf Menuchims Gesäß. Mit den Fingern der anderen Hand zupft Deborah an Schemarjahs Pullover. Mendels Hand ruht noch auf Schemarjahs Kopf, die andere streckt er Richtung Deborah aus. *Ich würde gerne noch etwas sagen*, so Schemarjah mit einem kleinen Lächeln im Gesicht. Deborah legt den Kopf auf Menuchims Bauch, und Mendel legt seine ausgestreckte Hand um ihren oberen Rücken. Deborahs Kopf ist fast nicht mehr zu sehen.

Hörbares Stampfen von Beinen am Boden: Mirjam, die zuvor noch trotzig den anderen den Rücken zuwandte, nähert sich der Gruppe und stellt sich, links neben Deborah, dazu. Ihre Hände hat sie hinter dem Rücken verschränkt. Deborah zupft kurz an Mirjams Pullover, legt dann die Hand um deren Nacken. Mendels Hand, die gerade eben noch auf Deborahs Rücken ruhte, umfasst sachte Mirjams Haarzopf und auch Mirjam senkt, wie Deborah, ihren Kopf; nur mehr Teile ihres Kopfes sind sichtbar.

Mendels Gesicht ist im Profil zu sehen und von seiner angehobenen Schulter halb verdeckt. Selbst verdeckt er wiederum Menuchims Gesicht. Nur Schemarjah steht aufrecht und sein Antlitz ist gut sichtbar. *Aber es fehlen mir die Worte*. Er sieht auf die Köpfe herab. *Aaahh* klingt es hell und melodios von Menuchim. Schemarjah: *Ich hoffe, euch alle wieder zu sehen*. Mendel senkt nun auch den Kopf, wodurch der Blick frei wird auf Menuchims nach oben gewandtes Gesicht, den Mund weit geöffnet. Sein Hinterkopf liegt auf Mendels Oberarm, dessen Hand noch immer auf Schemarjahs Kopf liegt. Dann tritt Mirjam einen Schritt zurück, Deborah löst ihre Hand von Mirjams Nacken und legt die Arme unter Menuchims Beine. Schemarjah lässt Menuchim los, dessen Arme Mendels Nacken umschlingen. Schemarjah und Mirjam gehen nach rechts, Mendel und Deborah mit

Menuchim am Arm zum Karussell und setzen sich auf die Stufe.

Umarmung

Die Schauspieler/innen stellen sich allmählich zueinander und berühren einander gegenseitig. Die gesprochenen Worte rücken in den Hintergrund. In immer zeitversetzten Abständen legen die Schauspieler/innen eine Hand nach der anderen auf einen Kopf, eine Schulter, einen Nacken. Die Bewegungen sind in kurzen Abständen einzeln und nacheinander gesetzt und gehen doch fließend ineinander über. Keine Bewegung ist einzeln hervorgehoben oder verstärkt. Es sind sachte, gegenseitige Berührungen in kleinen, unscheinbaren Gesten und Bewegungen. Jede Bewegung folgt erst in kurzem Abstand auf eine vorangegangene, sodass jede von ihnen einzeln wahrgenommen werden kann, auch wenn sie nur flüchtig oder klein erscheinen. Durch die schrittweise Setzung der einzelnen Bewegungen tritt der *Vollzug* der Gesamthandlung in den Vordergrund. Der Fokus liegt nicht auf den Körperaktionen eines/r einzelnen Schauspielers/in. Auch weil die Gesichter beinahe aller Figuren verdeckt sind, wird die Aufmerksamkeit auf das gesamte Arrangement der Gruppe gelenkt und auf die allmähliche Entstehung der Umarmung.

Die Wahrnehmung schwebt zwischen dem Verstehen der Handlung, des Abschieds, und der Beobachtung der Art und Weise der Ausführung. Der Spannungsbereich zwischen Präsenz und Repräsentation entsteht in dieser Parallelität von Beobachtung der Annäherung und der Objektivierung dieser in ihrer Gesamtheit.

Auch wenn sich in der beschriebenen Szene weder Pose noch Still-Stellung finden, erinnert die Umarmung an ein *Tableau vivant*, die paradoxe Vermittlung zwischen Bild und Bewegung, zwischen Bild und Korporalität.²⁸⁷

Die Geschichte erzählt von gegenseitiger Entfremdung und Distanz der Figuren. Diese Szene zeigt, wie auch das periphere Spiel im Hintergrund, gegenseitige Annäherung. Sie findet in der sich allmählich formierenden Gruppe ein Gesamtbild, das die Bedeutsamkeit dieses großen Abschieds und die Gemeinschaft der Figuren körperlich einprägsam erfahrbar macht. Über die Hervorhebung der Körperbewegungen wird die Erinnerung an ein Beschütztwerden innerhalb einer Familie geweckt. In der Inszenierung vereinen sich die Figuren nur ein einziges Mal zu solch einer Umarmung. Der zögerliche Körpergebrauch macht ebenso die allseits bekannte Unsicherheit und Fragilität, die einem Abschied innewohnen kann, erfahrbar.

²⁸⁷ Vgl. „Tableau vivant“: Fischer-Lichte, Erika, u.a. (Hrsg.) (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005. S. 326.

4.5.2. Die Geschwister und Menuchim

Beschreibung. Erster Teil, dritte Szene „Gottes Wink mit dem Finger“.

Deborah hat gerade vom Rabbi erfahren, dass Menuchim eines Tages geheilt sein wird. Auch wenn Mendel der Nachricht ablehnend gegenübersteht – *Ich brauche niemand zwischen Gott und mir selbst* – bleibt Deborah hoffnungsvoll. Sie ruft *Wo sind die Kinder? Jonas! Schemarjah, Mirjam!* Sie steigt auf das Karussell, öffnet den Vorhang rechts und geht dann hinter die Holzwand. Im Abgehen ruft sie: *Ihr müsst Menuchim spazieren führen. Der heilige Mann hat gesagt, er wird gesund.*

Links am Karussell wird der Vorhang geöffnet und Mirjam, Jonas und Schemarjah stehen in einer Dreiergruppe. Mirjam lehnt an einem Holzträger und neben ihr stehen die Brüder, mit vorgezogenen Schultern und hängenden Armen.

Unsere Freunde spotten, wenn er bei uns ist. Er kann nicht laufen. Kann nicht mal stehen. Sie schauen auf Menuchim, der vor ihnen am Boden liegt. Ihre Stimmen klingen voll und laut. Die Schläge eines Metronoms geben der Zeit einen gleichmäßigen Rhythmus.

Dann bricht Jonas diese fast statuarische Position und steigt vom Karussell. Schemarjah setzt sich auf die Karussellstufe. Mirjam bleibt stehen. Weiter blicken sie auf Menuchim. Auch Jonas, der mittlerweile direkt neben dem Körper am Boden steht, starrt ihn an.

Mirjam schaut auffordernd auf Jonas, dieser reagiert und und sagt, mit Blick auf Menuchim: *Er bringt Unglück.* Schemarjah kontert: *Er ist ein Unglück,* und Mirjam: *Legen wir ihn in eine Ecke.*

Der kranke Sohn bekommt die volle elterliche Aufmerksamkeit, und nun, da sie sich um ihn kümmern müssen, soll etwas mit ihm geschehen.

Jonas packt Menuchim an Hosenbund und Kragen des Sakkos und hebt ihn auf. Menuchim lässt Kopf und Arme hängen. Jonas handhabt ihn wie eine lebensgroße Puppe: Er hält ihn am Kragen fest und schubst ihn an der Hüfte. Die Beine schlenkern. Der Kopf baumelt über der Brust.

Menuchim krächzt mit einer hellen Stimme ein kurzes *Mah! Määh*, öffnet Jonas ihn nach. Er lässt ihn fallen und Menuchim bleibt regungslos liegen. Daraufhin steht Schemarjah – lächelnd – auf. Er hebt ein Bein Menuchims und legt es auf die andere Seite, sodass dieser am Rücken liegt. Er fasst ihn am vorderen Hosenbund und an der Vorderseite des Sakkos und hebt ihn langsam auf. Menuchims Hände geben der Schwerkraft nach und fallen hinter seinen Rücken. Er hängt kurz in der Luft. Schemarjah lässt ihn sinken, sodass die Füße den Boden berühren. Menuchim hält den Kopf in gerader Verlängerung der Wirbelsäule: *Ull! Ull*, sagt Schemarjah und lacht kurz. Mit der Unterstützung seines Knies, das den Körper

Menuchims stützt, lässt Schemarjah mit einer Hand los und packt den hinteren Sakkokragen Menuchims, dann den hinteren Hosenbund. Der Körper sinkt immer wieder nach unten, bis Schemarjah ihn wieder fest im Griff hat. Er stellt Menuchim vor sich, frontal zum Publikum. Menuchim wendet seinen Kopf kurz nach links und dann nach rechts hinten zu Schemarjahs Gesicht. Schemarjah stößt mit dem Oberschenkel gegen Menuchims Schenkel und bewegt seinen Rumpf, die Beine baumeln. Dann legt er ihn auf den Boden und setzt sich wieder auf die Karussellstufe. Menuchim bleibt am Rücken liegen.

Mirjam und Jonas haben alles beobachtet. Jonas sagt: *Der ist abscheulich. Ich hasse ihn.* Mirjam sieht Menuchim mit zusammengekniffenen Augen und ernster Miene an. Jonas kniet sich neben ihn, sieht ihm ins Gesicht, dann sieht er nach „oben“ (zu „Gott“) und wieder nach unten. Mit dem Oberkörper über Menuchims Gesicht stützt er die Hände am Boden ab. Sein Blick geht wieder nach „oben“ und der Oberkörper sinkt allmählich.

Das Ticken des Metronoms wird von dumpfen Kinderstimmen ergänzt; eine unverständliche Sprache in gleichmäßigem Takt. Es klingt wie ein auswendig gelernter Spruch.

Schemarjah und Mirjam schauen auf Jonas, der mit dem Bauch auf Menuchims Gesicht liegt. Nichts geschieht. Dann kratzt sich Schemarjah am Arm, Mirjam stößt ihn mit dem Bein und er sieht sie an. Schemarjah steht auf, Mirjam setzt sich an seine Stelle und er legt sich auf Jonas – und Menuchim. Mirjam legt ihr Gesicht in ihre zu Fäusten geballten Hände und sieht gespannt auf die Brüder, deren Gesichter dem Publikum zugewandt sind und sich langsam in Anstrengung verzerren. Schemarjah atmet laut.

Ist er tot? fragt Mirjam lächelnd. Jonas raunt *Ich glaube schon.* Mirjam steht auf, lässt die Arme hängen und sieht auf die beiden herab.

Dann beginnen die Beine Menuchims zu zittern und auf den Boden zu schlagen. Auch die Arme schlagen um sich. *Warum ist er nicht tot?* ruft Schemarjah. *Vielleicht stirbt er später,* so Jonas. Menuchims Gliederzucken wird schneller. *Warum stirbt er nicht? Ich habe Angst. Gott winkt uns mit dem Finger!* Die Schläge der Schuhe auf den Boden und der Kindergesang erzeugen nun ein immer lauter werdendes Hintergrundgeräusch. Mirjam ruft *Er stirbt nicht. Er ist behindert, aber er stirbt nicht.* Obwohl Menuchim um sich schlägt, hören die Brüder nicht auf, auf ihm liegen zu bleiben. Erst Mendel bereitet dem ein Ende, als er die beiden an den Ohren packt und mit ihnen – Hände an den Ohren – zweimal um das Karussell läuft.

Die Geschwister und Menuchim

Die Schauspielenden stehen fast ausschließlich frontal zum Publikum. Jeder neuen Formation ihrer Körper oder Körperhaltung geben sie einen Moment lang Zeit, um zu wirken. Bei reduzierter Mimik und Bewegung konzentrieren sie die Haltung auf das Gegenüberstehen Menuchims, ohne jemals ganz reglos zu sein. Ihr auf Menuchim fixierter Blick erzeugt eine Erwartungshaltung in Bezug darauf, was als Nächstes geschehen wird. Die prägnanten, kurzen Sätze vermitteln Entschlossenheit: *Er bringt Unglück. Er ist ein Unglück. Legen wir ihn in eine Ecke.* Der letzte Satz ist der Impuls zum körperlichen Akt.

Jonas legt Menuchim aber nicht in eine Ecke, sondern hebt ihn und hält ihn aufrecht. Menuchims Körper wirkt zwar kraftlos und dennoch nicht wie ein lebloser Gegenstand. Denn die Schauspielerin steuert ihre Beine und Füße durch inneren Widerstand so flexibel, dass sie sich verbiegen und holprig über den Boden stolpern. Sie passt den Bewegungsfluss ganz den Impulsen, die sie von Scharf (Jonas) bekommt, an. Nie arbeitet sie gegen seine Bewegungen. Menuchim wirkt dadurch hilflos an die Kraft des anderen ausgeliefert.

Wenn Telgenkämper (Schemarjah) die Schauspielerin aufhebt, hebt sie ihren Kopf und blickt ihn an. Gerade in diesen kurzen Blicken zeigt die Schauspielerin eine gewisse „Bewusstheit“ der Figur für die gegenwärtige Situation. Sobald sie wieder am Boden liegt, ist sie bewegungslos.

Wenn Scharf (Jonas) sich auf Krappatsch (Menuchim) legt, betont er jede kleinste Bewegungsänderung. Zuerst beugt er sich nur über sie, sieht nach oben, sieht auf ihr Gesicht. Dann sieht er wieder nach oben. Und schließlich legt er seinen Bauch auf ihr Gesicht. Wenn Telgenkämper sich wiederum auf ihn legt, werden ihre Gesichter rot und verzerren sich. Sie atmen schwer und rufen gepresst, ob er denn endlich stürbe. Der Erstickungsversuch bekommt durch diese involvierten Gesichter eine sehr konkret-körperliche Dimension. Er manifestiert sich in der Angestrengtheit der Mimik, des Atems und der Stimme.

Zu Beginn der Szene sind Haltungen und Bewegungen der Schauspieler/innen reduziert. In diesen Ruhestellungen vermag die Spannung und Haltung zu Menuchim in den Vordergrund zu treten.

Ähnlich wie bei der Umarmung wird das, *Was* geschieht, vor allem über das *Wie* interessant und bedeutend. Jedem Blick, jeder Haltungsänderung, jeder Reaktion einer Figur wird gerade so viel Zeit gegeben, dass das Publikum aufmerksam mitverfolgen kann: Die den Geist und alle Sinne umfassende *Schau* wird wesentlich.

In Betrachtung der Körper entsteht die Spannung vor allem in diesen kalkulierten, schrittweise gesetzten Veränderungen und dem Kontrast zwischen konkreter Handlung und Reduktion. Hier wird nicht nur eine Erwartungshaltung gegenüber dem weiteren Geschehen erzeugt, sondern im Gewährwerden des Tickens des Metronoms (Uhr) wird auch die Wahrnehmung von Zeit als solche ins Bewusstsein gerückt. Das Publikum beobachtet Schritt für Schritt die klar abgegrenzten Bewegungs- und Haltungsänderungen. Sie durchbrechen die Pausen, in denen die Schauspielenden dastehen und auf den Körper am Boden schauen. So baut sich die Handlung erst allmählich auf, und die versuchte Tötung erscheint in der bewussten Setzung als besonders grauenhaftes Erlebnis.

4.6. Mirjam und der Kosake

Beschreibung. Erster Teil, vierzehnte Szene. „Mirjam geht spazieren“.²⁸⁸

Rechts steht Mirjam mit dem Rücken dem Karussell zugewandt, ihr langes Haar trägt sie offen. Sie wirft ihren Kopf vor die Brust und anschließend in den Nacken, wiederholt das einige Male.

Am Ende bleibt das Haar vorn und bedeckt das Gesicht. Dann dreht sich der vorgebeugte Oberkörper Richtung Publikum. Eine Haarsträhne bewegt sich durch ihr schweres Atmen vor und zurück.

Mendel läuft von links in die Mitte des Karussells. *Wo ist Mirjam?* Gehetzt wendet er sich nach links und rechts. Deborah folgt ihm und ruft mit breiter Stimme: *Sie geht spazieren.* Mendel läuft Deborah entgegen und an ihr vorbei hinter das Karussell. Deborah ruft: *Ich kann sie nicht aufhalten. Tag und Nacht geht sie spazieren.* Dann dreht auch Deborah sich um und läuft, Mendel hinterher, ab.

Mirjam nähert sich Schritt für Schritt lautlos der Bühnenmitte und bleibt im Profil zum Publikum stehen. Ihr Gesicht ist noch vom Haar verdeckt und das Wehen des Haares durch ihren Atem ist gut sichtbar. Ihr Rock endet mittlerweile ein paar Zentimeter weiter oben als zuvor, sodass ihre Knie sichtbar sind. Rechts hinter dem Karussell tritt Mendel auf und sieht sie an.

Am Karussell, hinter dem offenen Vorhang, springt der Kosake²⁸⁹ mit einem *Hep!* hervor. In einer leichten Grätsche und mit erhobenen Armen bleibt er seitlich zum Publikum

²⁸⁸ Diese Szene wurde für die Fernsehfassung gestrichen.

²⁸⁹ Steven Scharf, eigentlich in der Rolle des Jonas, spielt in dieser kurzen Szene den Kosaken. Er trägt das gleiche Kostüm wie bisher, ergänzt durch zwei Ledergürtel um die Hüfte.

stehen. Er holt mit einem Bein weit aus, stellt es vor das andere und dreht damit dem Publikum den Rücken zu.²⁹⁰

Er dreht den Kopf in Richtung Publikum, hebt Augenbraue und Mundwinkel und schaut über seine Schulter auf Mirjam. Sein Mund öffnet sich weit und ein gehauchter Atemzug ist zu vernehmen. Sein Blick wandert über Mirjam weiter in den Saal, sein Oberkörper folgt diesem Blick und er dreht sich um, steht frontal zum Publikum. Die Augen sind weit geöffnet, wirken fokussiert und konzentriert, er lächelt spitzbübisch. Die erhöhte, akzentuierte Stimme klingt aufmerksam und begierig: *Wie sie durch die Gassen huscht. Schlank und schmal.*

Er lehnt sich mit einer Hand an den Karussellpfosten an seiner Seite. *Braunes Gesicht. Mmh.* Er schnalzt hörbar mit den Lippen und blickt ins Publikum. *Großer Mund, rote Lippen.* Wieder ein Schmatzen und Schnalzen der Lippen. *Ein gelber Schal als Lockmittel über den Schultern.* Er lehnt auch die andere Hand an den Pfosten und dehnt den Oberkörper Richtung Boden. Auch der Blick folgt auf den Boden, er beugt ein Knie und raunt: *Oooh.* Gleich darauf dreht er den Kopf zum Publikum, das Gesicht ist errötet. Die Stimme wird nun weicher, die Intonation fließender, und unbetont sagt er: *Eine Gazelle. Ich muss ihr nach.* Seine Lippen schieben sich zusammen und formen einen Kussmund. Er sieht mit großen Augen ins Publikum und richtet sich auf, mit der rechten Hand auf den Pfosten gestützt. Er überkreuzt die Beine, indem er ein Bein vor das andere stellt. Dann wiederholt er diese Bewegung mit dem anderen Bein. Er zieht geschwind den Ledergürtel von seiner Hüfte und hält den gespannten Gürtel mit gestreckten Armen vor seinen Körper. Sein Blick fällt auf Mirjam, deren Gesicht noch von ihrem Haar bedeckt ist.

Mirjams Worte reihen sich fließend aneinander und sie betont die Vokale ihrer nach außen gerichteten Rede. *Ich höre und rieche den Jäger. Ich fliehe immer vor ihm in süßer und heißer Furcht. Meine Sinne sind hell wach: das silberne Klirren der Sporen, der Duft von Pomade und Rasierseife.* Der Kosake zieht den Gürtel ruckartig auseinander – es schnalzt laut. Daraufhin zuckt Mirjams Oberkörper kurz zusammen. *Ja. Mhm,* kommentiert sie der Kosake knapp und schaut aufmerksam auf sie. Mirjam fährt fort: *Der Glanz von goldenen Knöpfen, silbernen Borten und blutroten Riemen.* Er schnalzt wieder mit dem Gürtel und kommentiert: *Ja. Mhm.*

Sie richtet sich auf, streicht sich die Haare aus dem Gesicht und schaut ins Publikum: *Es ist wenig, aber genug.* Schwungvoll wirft sie die Haare wieder vor das Gesicht und beugt

²⁹⁰ Ab diesem Zeitpunkt fokussiert der Bildausschnitt der DVD-Fassung Mirjam und den Kosaken, und ob und wann Mendel wieder hinter das Karussell geht, ist nicht auszumachen.

den Rumpf. [Lauter Donner grollt.] Der Kosake schaut geradeaus ins Publikum und ruft: *Dieses Mädchen! Ist die Kündlerin der Lust!* Er stützt sich mit einer Hand am Pfosten ab und lässt die Knie sinken. Seine Stimme wird wieder tiefer und unbetonter: *Die Schwester der Jugend. Sie ist eine Gazelle. Ich muss ihr nach.* Er spitzt die Lippen, greift nach dem Vorhang, geht – frontal zum Publikum – mit großen Schritten nach rechts ab, den Vorhang mit sich ziehend. [Donnergrollen.] Mirjam streckt einen Arm aus und lockt mit dem Mittelfinger. Den anderen Arm streckt sie hinter den Rücken: *Lockspeise sein für die Jäger! Den Genuss der Furcht auskosten!* [Einzelne Töne einer langsamen Melodie, unter anderem ein Saiteninstrument und vokaler Hintergrundgesang („a“) erklingen.] Schwungvoll hebt Mirjam den Kopf, wirft dabei die Haare zurück und schaut ins Publikum: *Ich geh ja nur aus dem Haus, um fliehen zu können!* Ihr Kopf sinkt seitlich zur Schulter, wieder bedecken die Haare das Gesicht. Sie streckt die Arme hinter ihren gebeugten Rumpf und geht schleichenden Schrittes nach rechts hinten. [...]

Mirjam und der Kosake

Zum Zeitpunkt dieser Szene weiß das Publikum bereits, dass Mirjam ihrem sexuellen Verlangen nachgeht. In der Szene 6.b des ersten Teils, „Mirjam“, steht sie am Karussell und Mendel kommt von rechts, bleibt stehen, stützt sich mit einem Arm am Karussellpfosten ab und sieht sie an. Sie greift sich an die Brüste, an Bauch und Oberschenkel und spricht zu Mendel: *Schau, wie schön ich bin. [...] Ich befühle meine Brüste. Sie tun weh. Sie haben ein eigenes Gedächtnis, sie erinnern sich an jeder Stelle an die großen, harten und heißen Hände der Männer. Sie erinnern den Geruch von Mönnerschweiß, Branntwein und Leder. Den Geruch von Stepan, Iwan, Wsewolod und vielen anderen Männern.* Mendel zieht daraufhin den Vorhang vor ihr zu.

Die Darstellung des Aufeinandertreffens zwischen Mirjam und einem dieser Männer, einem Kosaken, verweigert sich jeglicher körperlicher Annäherung oder Berührung. Ebenso vermitteln weder der Textinhalt noch das Sprechverhalten Intimität, beispielsweise über eine verminderte Lautstärke.

Die Stimmen beider schallen laut und betont in den Zuschauersaal. Die Intonation ist tendenziell gleichförmig, auch wenn einzelne Wörter und Wortteile, bei Puls (Mirjam) v.a. die Vokale, besonders hervorgehoben sind. Beide Schauspieler adressieren sowohl über die Art des Sprechens als auch über die Körperhaltung, -positionierung und -bewegung in

erster Linie das Publikum. Die Interaktion vollzieht sich in einzelnen, prägnanten Elementen. Scharf antwortet mit einem abgehackt schneidigen, „militärischen“ *Ja, mhm!* Auch wenn er dabei ins Publikum schaut, beziehen sich die Kommentare deutlich auf ihr Sprechen und ihre Anwesenheit. Mirjam erwidert diese Kommentare nicht.

Er verhält sich zu ihr nicht nur verbal, sondern auch, indem er mit dem Gürtel schnalzt, worauf sie mit dem Zucken ihres Oberkörpers reagiert. Nie aber treten die beiden in körperlichen Kontakt oder sehen einander gleichzeitig an.

Ihr Aufeinandertreffen ist vielmehr ein Locken und Rufen. Die Körper stehen sowohl in ihrer Bildlichkeit und Formation, in der Poesie der Bewegungssetzung, als auch in ihrer Befindlichkeit im Vordergrund. Die Verhüllung des Gesichts – und damit der Mimik – durch die Haare stellt die Körperformung der Schauspielerin in ihrer Prägnanz heraus. Auch die Sprachwahrnehmung ist eine andere, da wir ihr Gesicht nicht sehen und über die tendenziell gleich bleibende Körperpose unser Blick nicht an Körperbewegung und -veränderung haften bleibt, sondern beispielsweise am von den Haaren verdeckten Gesicht, am nach vor gebeugten Oberkörper und am lockenden Finger bei Mirjam.

Die Intention des Regisseurs und der Schauspielerin liegt nicht so sehr darin, das Kokette, sondern eher das Verwilderte und Instinktive dieses Mädchens ins Blickfeld zu rücken.²⁹¹ Sowohl Mirjams Stimme als auch die Stimme des Kosaken tönen laut und melodisch in den Saal. Die Stimmen und Körper schaffen hier einen weiten Raum, der in Verbindung mit dem Donnerrollen eine Atmosphäre entstehen lässt, die diesem Locken und Rufen tatsächlich etwas „Wildes“, „Weites“, die Freiheit der Felder gibt.

Die weit in den Raum reichenden Stimmen, aber auch die direkte und offene Haltung zum Publikum appellieren an das Publikum vor allem über die Stimmung, die von den Figuren ausgeht und über die knappe, aber sehr bilderreiche Sprache.

Der Schauspieler schaut immer wieder auf sie, aber vor allem schaut er ins Publikum. Er lächelt verschmitzt, hebt die Augenbraue/n, den Mundwinkel, spitzt die Lippen – jeder Bewegung gibt er eine Betonung, indem er sie klar von den anderen trennt und immer mit einem Blick ins Publikum ausführt. Sein betontes Schauen in den Saal verweist auf die Anwesenheit des Publikums als Zuschauende und machen den Aufführungscharakter des Vorgangs bewusst.

Ähnlich auch seine anderen Bewegungen: ein Sprung in die Mitte mit erhobenen,

²⁹¹ Die Information stammt aus dem Gespräch mit den Schauspieler/innen nach der Aufführung am 13. Oktober 2009.

ausgebreiteten Armen, ein langsames Umdrehen mit Blick ins Publikum, ein ausgestreckter Arm, der nach dem Vorhang greift, um dann jeden Schritt zu betonen, während er den Vorhang zuzieht, mit gespitzten Lippen ins Publikum blickend, etc.

Ohne explizit einen Bruch zwischen „Schauspieler/in und Rolle“ zu vollziehen, sondern über das Zusammenspiel zwischen Blicken ins Publikum und den betonten, einzeln gesetzten und akzentuierten Körperbewegungen „demonstrieren“ Puls und Scharf die Handlung und machen so die „Präsentation“ des Vorgangs bewusst. Das Locken, Jagen, Reizen, Verführen wird nicht nur an ihren Körperformungen anschaulich, sondern auch als Stimmung und schwebender Eindruck erfahrbar – als sinnliche Attraktion. Auf diese Weise stehen nicht nur die Figuren in ihrem gegenseitigen Interesse im Vordergrund, sondern eben diese konkrete Körperlichkeit, das Spielerische im Umgang mit dem Körper und der Stimme, das die Ostentation offen zum Publikum hin kommuniziert.

4.7. Deborahs Tod

Die sinnliche Attraktion der eben beschriebenen Szene ist unter anderem dem komplexen Stimmtimbre von Wiebke Puls (Mirjam) geschuldet, das wie eine Sense durch die Luft schneidet: hell und klingend, tief und voll, weich und scharf zugleich vereinen sich in dieser Stimme. Jene Stellen, an denen Mirjam von ihrer Sehnsucht und Lust an den Männern schwärmt spricht die Schauspielerin oft frontal zum Publikum. Einmal steht sie an der Rampe, schließt die Augen und summt ein Kosakenlied und auch das Summen klingt voll und tief, sonor und sinnlich. Dann tanzt sie wild, läuft mit springenden Schritten über die Bühne und wirft die Arme auf die Seiten.

Auch in der 12. Szene des zweiten Teils, „Der Tod“, steht unter anderem diese Stimme im Mittelpunkt der Darstellung.

Deborah sitzt auf einem weißen Plastikstuhl, wir sehen sie im Profil. Ihre Augenlider hängen tief, ihre Arme liegen auf den Oberschenkeln und „Bewegung“ zeigt sich nur am lauten und tiefen Atem. Ihr gegenüber, etwa drei Meter entfernt, steht Mirjam und sieht sie an. Mirjam steht still, die Beine leicht versetzt und die Arme auf den Oberschenkeln, ebenfalls mit Profil ins Publikum. Ihre Stimme klingt an manchen Stellen rau und zittrig. Mit starrem Blick fixiert sie Deborah. Zwischen den beiden sitzt Mendel auf der Stufe des Karussells, frontal zum Publikum. Links sitzt Schemarjah am Karussell. Rechts neben dem Karussell: Mac im Halbdunkeln, der sich unauffällig bewegt, unter anderem das Plastikteil,

das zuvor von Mendels Stuhl gebrochen ist, vom Boden aufhebt und hinter das Karussell legt.

Die raue, zittrige Stimme und die vernehmbare Anspannung von Puls' Körper, die sich gar in den heraustretenden Muskeln ihres Halses zeigt, emotionalisieren das Gesprochene und situieren die Figur in der unmittelbaren Betrachtung des Todes der Mutter.

Mirjam

Vater, schau was Mama macht.

Mendel

Mh...

Mirjam

Es ist still.

Mutter sitzt auf dem Sessel. Sie ist ruhig. Sie sitzt dem Fenster gegenüber, und es sieht aus, als zähle sie die Schneeflocken. Dann beginnt sie sich ganz langsam die Haare auszureißen. Sie reißt eine Strähne nach der andern aus, fast im selben Tempo, wie draußen die Schneeflocken niederfallen. Schon zeigen sich zwei, drei weiße Inseln inmitten ihres Haars, ein paar talergroße Flecken der nackten Kopfhaut und ganz winzige Tröpfchen roten Blutes. Niemand rührt sich. Die Uhr tickt, der Schnee fällt und Mutter reißt sich langsam die Haare aus. (heftig) Mama, hör auf! Ich sinke in die Knie, vergrabe den Kopf im Schoß der Mutter. In ihrem Gesicht ändert sich nichts. Ihre beiden Hände zupfen abwechselnd an den Haaren. Ihre Hände sind weiße, fleischige, hungrige Tiere, die sich von Haaren nähren. Dann beginnt sie zu singen. Sie singt mit einer tiefen, männlichen Stimme, die klingt, als wäre ein unsichtbarer Mann im Zimmer. Die fremde Stimme singt ein altes jüdisches Lied ohne Worte, ein Wiegenlied für tote Kinder.

Puls hat Tränen in den Augen und ihr *Mama! Hör auf!* klingt laut, schrill und impulsiv. Danach wird ihre Stimme wieder ruhiger, und den letzten Satz dieser Sequenz spricht sie trocken und ohne Betonung. *Ich stehe auf, gehe zur Tür und lasse Mac eintreten.* Sie bleibt an der gleichen Stelle stehen.

Der Textinhalt wird im Körpergebrauch der Schauspielerinnen nicht illustriert, sondern auf einzelne Momente reduziert. Schmah (Deborah) sitzt reglos auf ihrem Stuhl, die Augen offen, der Mund halb offen, und keucht tief.²⁹²

Die gefasste Haltung und die sonore Stimme von Wiebke Puls lässt die Poesie und Bildhaftigkeit der Worte wirken. Über die reduzierte Körperlichkeit bildet sich eine Distanz zum Gesagten, während sich in der deutlich vernehmbaren Anspannung des Körpers und dem Zittern der Stimme der affektive Bezug der Sprecherin zum Gesprochenen vermittelt. Der Affekt bricht hingegen nie ganz aus, sondern wird zurückgehalten. Das konzentrierte Bewahren der Haltung betont die fassungslose Aufmerksamkeit, die Mirjam allein auf die sterbende Mutter richtet. Am Ende dieser Szene

²⁹² Für das laute Atmen haben sich die Schauspielerin und der Regisseur bewusst entschieden, da Frau Schmah das Keuchen durch eine/n Bekannte/n im Augenblick seines/ihrer Todes erlebt hat.

wird Mirjam ihren Kopf und ihr Gesicht unter einem Pullover verdecken und zu zittern beginnen, als Zeichen ihrer beginnenden Schizophrenie. Ihrem Scheitern an der Welt und an den Beziehungen zu anderen Menschen, letztlich an sich selbst, wird mit der Artikulation dessen, was mit der Mutter in ihren letzten Minuten vor sich geht, ein letztes Bestreben vorangestellt, sich gegen das Schicksal aufzulehnen.

Gerade in dieser reduziert-emotionalen Konkretisierung haben sowohl die Sprachinhalte als auch die poetische Materialität der Sprache eine Ausstellungsfläche, ohne dass der Körperlichkeit vollständig die Bedeutung genommen wird. Über das Verhältnis zwischen bilderreichem Text und körperlicher Reduktion kann sich für das Publikum ein stark affektiv besetzter Denkraum bilden. In seiner Theorie zur Imagination schreibt Andreas Bahr über Vorstellungen:

„Vorstellungen scheinen [...] in einem hohen Grad *affektbesetzt* zu sein, stellen sich *unwillkürlich* ein und bilden eine individuelle, auf der Ebene des Bewußtseins (*mind*), also in der Sphäre des subjektiven Erlebens/der subjektiven Erkenntnis anzusiedelnde *intermediäre Sinnschicht* zwischen primärer Wahrnehmung und begrifflichem Denken (»Ideation«).“²⁹³

Die Figuren stehen und sitzen im Hintergrund und neben Deborah, und Mirjam, die im Sprechen andauernd auf Deborah gerichtet ist, scheint sie im Sterben tatsächlich anzuschauen und zu beobachten. Das Publikum ist aufgefordert, dieser Imagination zu folgen, sich im Denken parallel zu den Figuren und auch zu den Schauspielenden zu bewegen. Das Sterben Deborahs bleibt hier nicht nur Erzählung und rhetorische Geste, sondern wird zur gemeinsamen Vorstellung zwischen Figuren, Schauspielenden und Publikum.

²⁹³ Bahr, Andreas: Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung. Bochum: Brockmeyer 1990. S. 11.

5. Reflexion: Körper und Erinnerung

*Ich möchte mit meinem Theater [...] überhaupt nicht imponieren.
Ich möchte die Leute rühren und die Leute aus dem alltäglichen Rhythmus herausholen
und in eine andere Gedankenwelt bringen.²⁹⁴*

Der Roman *Hiob* von Joseph Roth erzählt die Geschichte einer ostjüdischen Familie und ihrer Emigration nach Amerika, umrahmt diese mit mythisch-biblischen Bezügen zum Hiobsmotiv und thematisiert existenzielle Erfahrungen wie menschliches Leiden und menschliche Ohnmacht. Die Themen des Romans sind nicht nur von allgemeiner Gültigkeit, sondern beziehen sich auch speziell auf die jüdische Identität.

Der Dramaturg Koen Tachelet hat, in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Johan Simons, für dessen Inszenierung *Hiob* eine Textfassung nach der Vorlage dieses Romans verfasst. Die Erzählung wurde auf knappe Figurendialoge aufgeteilt, es gibt keine erzählende Instanz im Text.

Sylvana Krappatsch, eine 45jährige, erfahrene und bekannte Schauspielerin spielt in Simons' Inszenierung den „Krüppel“ Menuchim. Wie auch im Roman öffnet sich der Bedeutungsraum der Figur zwischen dem Außenseiterstatus im Verhältnis zu den anderen Figuren und der Funktion als Leitmotiv des Leids und der Heilung. Die Besetzung einer Frau und nicht etwa eines jungen Mädchens wie auch das Kostüm – ein gut sitzender, schwarzer Anzug, ein weißes Hemd und zierliche Lederschuhe – abstrahieren das Körperbild eines kranken, hilflosen kleinen Jungens. Sie und der erste Auftritt Menuchims in aufrechter Körperhaltung verweisen bereits zu Beginn auf das Ende der Geschichte in der zweiten Hälfte der Inszenierung, wenn Menuchim, erwachsen, geheilt und berühmt, den Vater in Amerika besucht.

Die Schauspielerin liegt über weite Teile der ersten Hälfte am Boden, unter der Karussellstufe und mit dem Rücken zum Publikum. Menuchim wird von den anderen Figuren nicht oft beachtet, und manchmal scheint es, als hätten sie jeglichen Bezug zu ihm verloren. Das Publikum wird durch die andauernde Anwesenheit der Schauspielerin auf der Bühne aber stets an diese „vergessene“ Figur erinnert.

Die Darstellung der epileptischen Anfälle bringt den Körper im Kontrast dazu umso unvermittelter in den Vordergrund und zeigt ihn als einen gänzlich unbeherrschten. Die Bewegungen der Schauspielerin beziehen sich visuell sehr konkret auf ein Gliederzucken

²⁹⁴ Johan Simons, 2007. Zitiert nach: Prause, Kristina: „Begegnungen mit dem Anderen. Eine »Spiel«-Idee für Mittel- und Oberstufe.“ Kristina Prause im Gespräch mit Johan Simons. Siehe: https://www.siemensartsprogram.de/projekte/zeit-_und_kulturgeschichte/archiv/2006/kiss_theater_neu/downloads/kiss_theater_publication.pdf#page=121. Letzter Zugriff: 13. 02. 2011.

und vergegenwärtigen damit ausschnittshaft das von Roth Beschriebene; das Schneiden von Grimassen und das Verbiegen der Glieder wurden hingegen nicht in die Darstellung übernommen. Die Bewegungen der Beine und Arme sind ausschweifend, impulsiv und arhythmisch ausgeführt.

Die scheinbare Bewusstlosigkeit Menuchims und das Ausgeliefertsein an die immer wieder auftretenden Krämpfe werden ergänzt durch die Momente, in denen die Schauspielerin lediglich am Boden liegt, oder wenn sie ihren Körper ganz der Willkür der anderen Spielenden übergibt. Geschieht Letzteres²⁹⁵, überlässt Sylvana Krappatsch jede körperliche Bewegung dem Impuls und der Kraft der anderen, lässt sich handhaben wie eine Puppe. Wie auch bei den Krampfanfällen erzeugt dieser Körpergebrauch den Eindruck einer fast bewusstlosen Figur, die von einer äußeren Kraft bewegt wird.

Die Körperbewegung folgt in der ersten Hälfte der Inszenierung hauptsächlich drei Bewegungsschemata – dem Ruhigen und Kraftlosen, dem Beherrschten und dem Unbeherrschten und Spastischen –, die visuell und körperbildlich eine drastische Lebenswirklichkeit eines Epileptikers zitieren.

Ebenso aber erscheint dieser Menuchim als gefasste und (selbst)bewusste Figur. So beispielsweise schon zu Beginn der Inszenierung, wenn die Schauspielerin in aufrechter Haltung und mit gleichmäßigen Schritten die Bühne betritt. Menuchim, der am Ende des Romans als weltbekannter Künstler auftritt, wird bei Simons zum Sinnbild für die Rettung des „neuen europäischen Menschen: jemand, der die moderne Welt bejaht, ohne sich seiner geistigen Wurzeln zu entledigen.“²⁹⁶

Der Bau eines innen nur mit Stühlen versehenen Karussells in der Mitte der Bühne schafft die räumliche Grundsituation bei *Hiob*. Prinzipiell feststehend und statisch, wird das drehbare Bühnenbild nur dreimal bewegt, indem es sich um die eigene Achse dreht. Licht und Musik schaffen Stimmungen und fungieren als Hintergrund für das Spiel der Schauspieler/innen, dominieren nicht als erzählende Instanzen im szenischen Geschehen. Auf die 48 kurzen Szenen der Textfassung verweist die Inszenierung nicht explizit; Szenenwechsel, beispielsweise über prägnante Licht- und Musikwechsel, Aufschriften

²⁹⁵ Siehe Kapitel 4.5.2. *Die Geschwister und Menuchim*.

²⁹⁶ Tachelet, Koen: *Hiob*. Roman eines einfachen Mannes. Originalbeitrag für das Programmheft. In: *Hiob: nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet*, Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/2008. Programmheft. Red.: Julia Lochte, Gest.: Katja Eichbaum. München: Gerber 2007/2008.

Diese Selbstfindung und -verwirklichung durch und in der Kunst lässt sich auch im Sinne Joseph Roths verstehen. Roth verortete sich und sein Handeln letztlich im Schreiben und in der Sprache, da ihm sämtliche andere identitätsschaffende Bezugspunkte fehlten.

oder Veränderung des Bühnenbildes stehen nicht im Vordergrund. Allein die Bewegungen, Haltungen und Stimmen der Schauspieler/innen erzeugen die „Dramaturgie“ der Inszenierung. Diese Partitur ergibt sich aus der Bewegung vor, neben, auf und hinter das Karussell. Während die Haupthandlung vor und auf dem Karussell geschieht, erzeugt die Anwesenheit der Schauspieler/innen im abgedunkelten Hintergrund räumliche Tiefe.

Die auf wenige Gesten, Bewegungen und Haltungen reduzierte Körperlichkeit schafft schemenhafte Gestalten, die aber nie unbestimmt bleiben. Die Schauspieler/innen spielen in diesen Momenten mit den Relationen zwischen ihren Körpern wie Nähe und Distanz; sie spielen mit der Bewegung von Annäherung, Distanzierung oder Abwendung. Dieses Spiel im Hintergrund, im Kapitel 4.5. dargestellt, schafft einen „bewegten Raum“, der über seine Unauffälligkeit wirkt. Zugleich ist jedoch das zwischenmenschliche Agieren der Figuren erkennbar, mit unterscheidbaren Haltungen zueinander. Während das Spiel im Hintergrund einerseits Tiefe in Bezug auf den Bühnenraum erzeugt, macht es gleichzeitig die enge räumliche Beziehung der Figuren erfahrbar, die den Figuren nur wenig Möglichkeit zum Alleinsein, zur Intimität oder Zweisamkeit lässt.

Der Körpergebrauch changiert zwischen körperlicher Bewegtheit und Momenten der Reglosigkeit, die nicht gezielte Starrheit und Steifheit vermittelt, sondern einen aufmerksamen mentalen Zustand der Spielenden. Dem Publikum wird ermöglicht, selbst die kleinsten Zeichen und Gesten wahrzunehmen, oder beispielsweise die Aufmerksamkeit nur auf die Stimmen zu lenken. Die ruhigeren Momente nutzen die Schauspieler/innen teilweise dazu, subtil Bezug aufeinander zu nehmen, einander anzusehen oder den Blick abzuwenden. Körperliche Distanz oder Nähe werden durch wenige Schritte verändert und definiert.

Über diesen durch die Körper bewegten Raum entsteht nicht nur räumliche Tiefe, sondern auch ein besonderes Zeitgefühl. Die Bewegungen und die Fortbewegung im Raum schließen fließend aneinander an. Die Art und Weise der Begegnungen der Spielenden im Hintergrund erweckt den Eindruck einer gewissen „Zufälligkeit“. Die Bewegungen und Gesten sind verschwindend klein und zurückhaltend. Die Körperbilder drängen so nie ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Spielenden wirken alleine durch die körperliche Anwesenheit und die Andeutung privater, fast versteckter Interaktion.

Zu Beginn der Inszenierung, nach dem epileptischen Anfall Menuchims, manifestiert sich die für die Inszenierung charakteristische zeitliche Struktur bereits am Spiel Jungs und Schmahls. Sie sprechen gleichförmig, beinahe monoton, und ihre Bewegungen sind auf

wenige Haltungen reduziert. Schmahl sitzt, mit ihrem ganzen Gewicht fest verankert, am Karussell. Jung steht neben ihr und setzt häufig regulative und illustrative Gesten ein, nah am Oberkörper, ohne ruckartige Bewegungen. Diese Handbewegungen begleiten vor allem den Rhythmus seiner Rede, ohne auf etwas außerhalb der Sprache zu verweisen. Die Schritte sind gemächlich, ruhig. Dieser Körper- und Stimmgebrauch überträgt einen gleichmäßigen Rhythmus auf das Publikum, und die Zeit scheint verlangsamt.

Auch in der Szene des Erstickungsversuchs der Geschwister an Menuchim²⁹⁷ wurde versucht, diese relative „Langsamkeit“ in die Beschreibung der Szene einzubeziehen. Das gemächliche Metronomticken hat Anteil an der Wahrnehmung von Zeit. Puls, Telgenkämpfer und Scharf spielen mit dem Zögern, der Ratlosigkeit und dem Missmut, mit denen die Geschwister dem kranken Bruder begegnen, indem sie teilweise fast bewegungslos sind und auf dessen Körper am Boden starren. Auch die Unsicherheit, wie sie sich ihm gegenüber verhalten sollen, erzählt sich auf diese Weise. Jede Haltung(sänderung), jeder Blick wird betont, indem die Spielenden einen Moment lang in dieser Position bleiben und fast regungslos verharren.

Die immer wiederkehrende körperliche Zurückhaltung scheint zeitliche Abläufe „festzuhalten“. Die Schauspieler/innen lassen sich nach jeder Bewegung, für jede gesetzte Haltung, einen Moment lang Zeit, um sie wirken zu lassen. Dabei interessiert weniger das Malerische des Bildes, das dabei entstehen mag, als das Weglassen von Bewegung, zitierbarer Zeichenhaftigkeit und großen Gesten. Durch den gezielt subtilen Körpereinsatz gelingt es den Schauspieler/innen, das Bewusstsein für die ausgeführten Handlungen in das Spiel einzubringen. Die Entscheidung zum Erstickungsversuch scheint sich erst allmählich zu manifestieren, und wird zu einer gemeinsamen und geteilten Erfahrung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden.

Der reduzierte Körpergebrauch und die Bewusstheit in der Ausführung geben sowohl unserer Wahrnehmung der Figuren und der erzählten Welt als auch der Wahrnehmung der „realen“ Zeit von Beginn an eine Qualität, die vermutlich von der gewohnten und alltäglichen Zeitwahrnehmung vieler Zuschauer/innen abweicht. Verglichen mit einem von Informationsübermaß in Höchstgeschwindigkeit geprägten Alltag, konfrontiert das Erlebnis der Aufführung *Hiob* mit einer Zeit, deren Rhythmus verlangsamt scheint. Sie weckt die Erinnerung an ein anderes, gemächlicheres und zyklisch geordnetes Leben. Auch wenn das Publikum ein ostjüdisches Shtetl nie erlebt hat, werden ähnliche,

²⁹⁷ Siehe Kapitel 4.5.2. *Die Geschwister und Menuchim*.

unbewusste Strukturen über das Körper- und Zeitgefühl wieder hervorgerufen.

Dies wirkt sich zugleich auf die Wahrnehmung von Figuren aus. André Jung hält sich mit Gestik und Mimik zu Beginn sehr zurück. Eine Hinwendung zum Publikum vermeidet er betont, indem er nur sehr kurz und unbestimmt in die Zuschauerreihen blickt. Den anderen Schauspieler/innen wendet er sich mit mehr Bestimmtheit zu. Dennoch gehen, auch während des Dialogs, viele seiner Blicke zum Boden oder auch nach oben, „Gott“ entgegen. Der Körper- und Stimmgebrauch und die über die Wortsprache vermittelten Bedeutungen – die Gottgläubigkeit, die Weigerung, Menuchim ins Krankenhaus zu geben – zeichnen einen distanzierten Menschen. Diese Distanz baut sich dabei sowohl zum Publikum als auch zu den anderen Figuren auf.

Vergleicht man Hüppaups Charakterisierung von Joseph Roths Romanfiguren als Außenseiter, Unangepasste und Abweichende mit denen der Inszenierung, liegt die Qualität von Jungs Spiel unter anderem darin, den Gleichmut (gegenüber dem Schicksalsschlag der epileptischen Krankheit des jüngsten Sohnes) und die Skepsis gegenüber irdischen Helfern wie etwa einem Arzt zu verkörpern. Wie auch Ängstlichkeit und Furcht sind dies Eigenschaften, die das Menschenbild des orthodoxen Juden in Roths Roman charakterisieren.

Die Reduktion und Zurückhaltung der Bewegungen, die von Günther Heeg am Körpergebrauch Ekhs als Vorbild des von der Vernunft geleiteten Menschen analysiert wurden, finden sich auch bei Jungs Körpergebrauch wieder. Auch Jung betont das Bewahren der aufrechten Körperhaltung und die Einfügung und Unterordnung der Hand- und Armbewegungen in den Umkreis dieser Haltung. Doch Jungs Stimme tönt nicht in den Raum, ist zu Beginn der Inszenierung in der Lautstärke eher verhalten. Der Schauspieler schafft eine Unnahbarkeit zur Figur, die sowohl vom Publikum als befremdend erfahren werden kann, als auch das Verhältnis zu den anderen Figuren definiert.

Alle Schauspieler/innen setzen autotaktile und regulative Hand- und Armbewegungen ein, die ein unbewusstes, spontanes Verhalten suggerieren. Allein über diesen Körpergebrauch nehmen die Darsteller/in der Geschwister zitathaft Bezug auf ein kindliches Verhalten, das in einzelnen Momenten ihrer Haltung hinzugefügt wird. Diese gezielt eingesetzten Feinheiten charakterisieren die Figuren.

André Jungs spontane Körperlichkeit – die kurze Berührung der Nase, das Zurechtrücken der Brille, das Zupfen am Sakko – wirkt hingegen weniger auf einer bewusst-darstellenden Ebene. Seine autotaktilen Handbewegungen sind weniger offensichtlich auf das Verhalten

der Figur zu beziehen. Sie scheinen vielmehr aus einem individuellen Habitus des Schauspielers zu entstehen. Ihre Bedeutung liegt weniger in der Sinnhaftigkeit der darzustellenden Figur als in der Unterwanderung der möglichen Sinnreferenz. Die beiläufige, übersehbare Körperlichkeit macht den distanzierten und unnahbaren Mendel angreifbar und verletzlich. Die Durchlässigkeit und Unabgeschlossenheit der „Figur“ wird spürbar.

Die – äußerlich – durch mehr Bewegung und Raumfülle geprägten Szenenausschnitte entstehen im Spannungsfeld zwischen hermeneutischem Bezug zur erzählten Geschichte und Darstellung existenzieller Erfahrungen.

André Jung hat für den versuchten Dialog mit dem kranken Sohn Körperhaltungen gefunden, welche die körperliche Nähe zwischen ihnen betonen. Jung spielt mit unserem Blick auf die Figur Mendel, der bis zu dieser Szene durch Reduktion, Zurückhaltung und Distanz erfahrbar war. Bei der Interaktion mit Menuchim wirkt er plötzlich weich, liebevoll und bemüht. Die zahlreichen, sanften Berührungen und das nahe Körperverhältnis erinnern an die Erfahrung menschlicher Bedürfnisse wie Liebe und Zuneigung. In Bezug auf Mendel scheint das Bemühen dennoch wie ein Scheitern. Mendel sinniert während des „Gesprächs“ mit Menuchim über die verloschene Liebe zu seiner Frau und erklärt seufzend den Dialog mit dem Sohn als zwecklos – *Ich suche die Sünde, aber ich kann keine finden. / Wo ist die Sünde.*

Die Konvention einer Umarmung zwischen den Mitgliedern der Familie wird von den Spielenden schrittweise aufgebaut. Das Publikum beobachtet diesen Prozess der Handlung, und nimmt sie nicht nur visuell, sondern auch kinästhetisch wahr. Die Qualität des Körpergebrauchs liegt darin, dass er einerseits deutlich als Umarmung wiedererkennbar ist, zugleich jedoch die Präsenz der Körper und ihrer Bewegungen in den Vordergrund treten lässt. In dieser zeitlichen und räumlichen Hervorhebung – in der *Art und Weise* ihrer Ausführung – untergräbt die Umarmung die Bedeutungsebene der erzählten Geschichte. Sie richtet sich an den/die Zuschauer/in, mitunter an seine/ihre körperliche und unbewusste Wahrnehmung und wiederholt das Bewegungs- und Erfahrungsprinzip als körperliche Erinnerung. Die erhöhte sinnlich-körperliche Aufmerksamkeit wird in dieser Szene verstärkt durch die fast vollständige Absenz von Wortsprache. Diese Art der Darstellung distanziert sich von der unmittelbaren Vergegenwärtigung einer individuellen Verhaltensweise und erweitert die Erfahrungsebene des Körpers und des

schauspielerischen Körpergebrauchs als einen Träger überindividueller Erfahrung.

Anhand der Analysen stellte sich heraus, dass im Spiel der Schauspielerinnen und Schauspieler sowohl veristische als auch rhetorische Stilelemente zu erkennen sind. Dieses variierende Verfahren lässt die Figuren zwischen archetypischen Haltungen und sehr individueller und subtil interagierender Körperlichkeit erfahren. Die Schauspieler/innen zeigen sowohl fein nuanciertes Verhalten untereinander, wie auch einprägsame Körperformationen und -bewegungen. Diese erinnern an universelle Bewegungsmuster und machen Strukturen und Mechanismen wie Ohnmacht, Hingabe, Zuneigung, Angst vor allem körperlich erfahrbar. Sie rücken den sozialen und kommunikativen Aspekt des Theaters in den Vordergrund.

Der spezifische Klang der Wortsprache klingt durch die teilweise melodisch-singende Diktion der Spielenden wie durch Masken, verstärkt durch Momente, in denen sie ihre Körper schemenhaft einsetzen. Der Wahrnehmung der Stimmen und somit auch der Sprache des Romans wird damit Raum gegeben. Die gemeinsame Erfahrung zwischen Zuschauenden und Schauspielenden entsteht unter anderem über die Klänge und Töne der auch oral geteilten Geschichte.

Die Reduktion des ostentativen Körpergebrauchs erzeugt häufig einen Kontrast zu den über die gesprochenen Worte vermittelten Bildern und Bedeutungen. Die Verweigerung der Illustration gibt die Möglichkeit, mit den Erwartungshaltungen des Publikums zu spielen, zu überraschen und verweist auf die Trennung der Ebenen zwischen Schauspieler/in, Figur und Rolle. Der schauspielerische Körpergebrauch entzieht sich oftmals der Zeichenhaftigkeit und verweist eher auf einen „Mangel an Darstellung“. Dadurch können die Spielenden dem Publikum unmittelbarer entgegentreten, wenn sie nicht mit gezielter Ostentation agieren oder die Erinnerung universeller Verhaltensweisen und Erfahrungen ansprechen.

Gerade das „Klagelied“ Mendels und sein Disput mit den Freunden haben einen überhöhten Charakter. Es ist nicht nur die Klage, die hier Bezug auf kulturelle Praktiken eines vergangenen Menschenbildes nimmt, sondern ebenso die offene Ansprache an die Toten. Die Dimension der leidenden Hauptfigur und des ihrem Weltbild entsprechenden Versuchs, mit dem Leiden umzugehen, bleibt zentral, während die Ebene des Spiels sich unter anderem im Wechsel von Absenz und Präsenz des Körpers zeigt.

In der Szene des Disputs mit den Freunden spielt André Jung mit dem Aufschrei und auch der Klage. Vor allem in der zweiten Hälfte der Inszenierung, und damit der zweiten Hälfte der Geschichte, in der eine Hiobsbotschaft auf die andere folgt, spielt Jung in mehreren Momenten mit dem Ausbruch der Bewegungen und Gesten aus dem nahesten Körperumfeld und der Sprengung des eher gleichförmigen Sprechens. Die hier erwähnte Stelle wirkt dabei besonders prägnant, ist zugleich die Letzte dieser vehementen Art. Anschließend wird Mendel selbstironisierend über sich in dritter Person sprechen, oder in versunkener Haltung in Erinnerungen an die Heimat Russland schwelgen.

Die Analyse zeigt an zwei weiteren Szenen – so die Szene im Kornfeld und die Szene der Wiedererkennung Menuchims –, wie Jung auch gänzlich andere emotionale Haltungen gefunden hat. Sie zeichnen sich durch minimalisierte, reduzierte Körperlichkeit und subtilen Gefühlsausdruck aus. Ein Vergleich der Wiedererkennung mit der Stelle im Roman hat gezeigt, wie sich das Spiel von dem von Joseph Roth Beschriebenen unterscheidet. Menuchim sagt nicht *Ich selbst bin Menuchim*, und es gibt keine stürmische Umarmung, kein Anzeichen einer spontanen und unmittelbaren Reaktion. Stattdessen stehen Mendel und Menuchim ruhig nebeneinander und erzählen einander die Situation, als Mendel für Menuchim sang (zehnte Szene, erster Teil).

Jung berührt Krappatsch nicht, er sieht auf den Boden und blickt dann zu ihr auf, hat Tränen in den Augen. Er steht leicht gebückt und betont damit die Demut, mit der Mendel dem verlorenen Sohn entgegen tritt. Diese Zurückhaltung und Demut untergraben eine erwartbare große Geste als Reaktion auf die nach jahrelanger Trennung wieder Vereinten.

Die Körperlichkeit Jungs ist Zeichen der tiefsten Betroffenheit und Sprachlosigkeit Mendels. Publikum und Figuren erinnern sich gemeinsam an die Situation aus der ersten Hälfte der Inszenierung. Freude und Trauer vereinen sich in dieser Haltung, vor allem aber wirkt die Figur zerbrechlich, der Körper durchlässig für das, was geschieht. So entsteht das Gefühl der Nähe zur Figur, die zu Beginn der Inszenierung doch so distanziert und fremd schien. Indem das Spiel Mitgefühl auslöst, wird die Erinnerung an ein verlorenes Menschenbild in die Gegenwart gebracht.

Johan Simons spricht von Parallelität, wenn es um die von ihm angestrebte Nähe und Gegenwärtigkeit zwischen Spielenden und Zuschauenden geht, davon, „dass die Schauspieler auf der Bühne und die Zuschauer im Saal von der gleichen Substanz sind“²⁹⁸.

²⁹⁸ Zitat von Johan Simons auf der Homepage der Münchner Kammerspiele. In: <http://www.muenchner->

Zuschauer/innen und Schauspieler/innen sollen sich in ihrem Denken parallel bewegen. Auf der Homepage des Stadttheaters Münchner Kammerspiele, dessen Intendanz Simons im Herbst 2010 übernommen hat, schreibt er:

„»Erinnern« hat nichts mit flacher Nostalgie zu tun. Erinnern ist ein aktiver und lebensnotwendiger Prozess – keine Gemeinschaft ohne gemeinsame Erinnerungen. [...] Es gibt für mich nichts Schöneres als Zeuge zu sein, wie Schauspieler und Zuschauer zusammen aus toter Materie ein lebendes Gespräch entstehen lassen. Das, liebes Publikum, ist mein Theater der Erinnerung.“²⁹⁹

Die Figuren erwecken den Eindruck, aus einer vergangenen Zeit zu sein – allein durch den Rhythmus, der sich über den Gesamteindruck der Körperlichkeit und Stimmen einstellt, wie auch über die verblichenen Kostüme. Die Schauspielerinnen und Schauspieler erinnern nicht nur an das von Roth beschriebene Menschenbild und die jüdische Geschichte, sondern mit ihnen an archetypische Muster.

Die Analyse hat gezeigt, wie die von Simons angesprochene Bewusstheit, mit der die Schauspieler/innen spielen, verstanden und erfahren werden kann. Indem das Schauspiel immer wieder die vermittelnde Ebene erfahrbar macht, lässt es den *aktiven* Prozess von Erinnerung als solchen wahrnehmen. So werden die Spielenden als Mitteilende wahrnehmbar, Theater kann im Sinne einer Kommunikationssituation erfahren werden, und stellt die Dimension der *gemeinsamen* Erinnerung in den Vordergrund.

Ein „Undarstellbares“ und die Repräsentation Übersteigendes kann nur im Zwischenbereich von Bühne und Zuschauerraum, zwischen zwei Blicken, erinnert werden, schreibt Gerald Siegmund bezüglich des „Problems der Darstellung“, und beschreibt Theater als Ort des Verdrängten und Ausgegrenzten.³⁰⁰ Auch in *Hiob* vermag dieses Unbegreifbare und Unbewusste zum Motor der Wirkung zu werden; vor allem, wenn wir an die Ereignisse nach dem Erscheinen des Romans, den Holocaust, denken. Johan Simons selbst beschreibt die Erfahrung des Undarstellbaren, die Erfahrung von Absenz, während einer Aufführung von *Hiob* in Amsterdam im Jahr 2009:

„Es war, als würde sich unter der Geschichte Hiobs eine andere Geschichte verbergen, die Geschichte von Menschen auf der Suche nach Verständnis und Versöhnung, auf der Suche nach Trost vor den grausamen Schattenseiten der Geschichte. Gerade darum konnte die Vorstellung über sich selbst hinauswachsen. Der Wechsel von Spielen und Zuschauen war erfüllt vom Bewusstsein des leeren Platzes, den die Geschichte hinterlassen hatte. Darin sehe ich die größte Stärke des Theaters. Es geht um nichts Geringeres als die Tatsache, dass die Schauspieler auf der Bühne und die Zuschauer im Saal von der gleichen Substanz sind.“³⁰¹

kammerspiele.de/ueber-uns/. Letzter Zugriff: 19. 10. 2010.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Siegmund, 1996, S. 308.

³⁰¹ Siehe: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/ueber-uns/>. Letzter Zugriff: 06. 11. 2010.

6. Rückblick auf die Methodik der Schauspielanalyse

In dieser Diplomarbeit wurde die Frage gestellt, anhand welcher Kriterien die Vielschichtigkeit des Schauspiels der Inszenierung *Hiob* unterschieden werden kann. Anhand von Analysen einzelner Szenen konnte gezeigt werden, dass der Körper der Schauspielenden sowohl als Ausstellungsfläche und bewusster Zeichenproduzent als auch als ein Körper wirkt, der diese Funktionen negiert und wesentlich über Zurückhaltung und Reduktion sichtbar wird. Eine Basis für die Analyse und Reflexion wurde mit der Schauspielstilgeschichte des veristischen und rhetorischen Stils gelegt. Deren Unterschied wurde in der Rücksicht oder Hinwendung auf das bzw. zum Publikum gesucht, wie auch in individualisierten oder überindividuellen Bewegungsschemata der Schauspieler/innen.

Für die Trennung der Ebenen Schauspieler/in, Rolle und Figur und die Untersuchung ihrer möglichen Verhältnisse zueinander wurden zunächst einzelne Inszenierungsausschnitte möglichst veranschaulichend dargestellt. Anschließend wurde der schauspielerische Körpergebrauch in Relation zu den Textinhalten gesetzt und nach seiner Wirkung befragt. Erwartungshaltungen in Bezug auf die „Rollen“ wurden in Beziehung gesetzt zu der Körperlichkeit der Schauspieler/innen. Verschiedene Inszenierungsmomente wurden verglichen, um spezifische schauspielerische Qualitäten bei *Hiob* zu reflektieren.

Schauspiel vor dem Hintergrund historischer Schauspielstile zu analysieren, konnte mit der Erweiterung des theoretischen Teils durch Eugenio Barba und unter anderem mit Patrice Pavis' Differenzierung von körperlicher Bewegung konkretere Ansatzpunkte erlangen. Mit Barbas Begriff des „Prä-Expressiven“ kamen die „dramatischen“ Momente einer Haltung oder Bewegung in den Blick, die etwa in der Absorbierung von Handlung, im gegensätzlichen Einsatz von Muskelkräften, in der Vergrößerung oder Verlangsamung einer Bewegung bestehen. Mit Barbas „wiederkehrenden Prinzipien“ war es möglich, die Wahrnehmung unterschiedlicher Qualitäten der Bewegungssetzung und der durch den Körpergebrauch erfahrbar gemachten Raum-Zeit zu sensibilisieren.

Vor allem mit dem Begriff Präsenz wurde der Blick auf Schauspiel für die genaue Betrachtung des Körpers und seiner Bewegung erweitert, um zu verhindern, dass die Analyse etwa im Bereich der Relation Schauspieler/in-Rolle stagniert. Am Beispiel *Hiob* wurden auf diese Weise Inszenierungsmomente erkennbar gemacht, in denen der schauspielerische Körpergebrauch einfache, wiedererkennbare Haltungen durch eine spezifische Raum-Zeit hervorhebt, die über diese Präsenz vor allem körperlich und unbewusst wirken.

Die Überlagerung der Modi (das *Wie*) des ostentativen Körpergebrauchs und den

möglichen Bedeutungen (dem *Was*) sollte veranschaulicht werden. Es galt, Bedeutungen, welche die Körperlichkeit der Spielenden in Bezug auf die erzählte Geschichte und den Text zu repräsentieren vermag, durch den Blick auf ihre spezifische Präsenz im Zusammenhang auf ihre Wirkung zu befragen. Da unser Blick auf die Aufführung wie auch auf die Inszenierung sich mit dem Fortschreiten der Aufführung verändert, war es hilfreich, die Beschreibungen in Bezug zu anderen Szenen zu setzen. Das hat vor allem die Komplexität und Variation, mit der der Schauspieler André Jung seine körperlichen und stimmlichen Mittel einsetzt, nachvollziehbar gemacht.

Der analytische Teil dieser Arbeit hat sich methodisch am „Akt des Sammelns“ orientiert, den C. Bernd Sucher bezüglich der Schauspielanalyse hervorhebt. Der Schreib- und Beschreibungsstil folgte nicht der Form einer Bildbeschreibung oder einer formalen, tabellarischen Verlaufsbeschreibung. Versucht wurde, sowohl das Gesamtbild der Bühne – in der „Totalen“ – wie auch Einzelheiten zu erfassen. Wesentlicher Bestandteil war das, was unfassbar oder „unsichtbar“ scheint – eine Stimmung, ein Rhythmus- oder Zeitgefühl. Es wurde darauf geachtet, diese Elemente nicht nur gedanklich und sprachlich, sondern bereits durch den Stil der Beschreibung zu kommunizieren. Erst wenn sich der/die Leser/in eine konkrete Vorstellung vom Beschriebenen machen kann, können gedankliche Reflexionen über die Spielweise nachvollzogen werden.

Die Frage nach dem Menschenbild ist im Verhältnis zwischen „Rolle“ und unmittelbarer Realität im Zusammentreffen zwischen Menschen auf der Bühne und Menschen im Saal zu denken. Johan Simons will, dass die Schauspieler/innen als bewusst Agierende stets im Bewusstsein der Zuschauenden bleiben, gerade um eine größere Gegenwart und Nähe zum Publikum zu erzeugen. Das vom Inszenierungsteam gesuchte „verlorene Menschenbild“ kann durch die erarbeitete Spielhaltung tatsächlich als *verloren*, als abwesend wahrgenommen werden. Die reduzierte Spielweise suggeriert Zurückhaltung und Innerlichkeit, ohne dabei in den Bereich einer Psychologisierung oder einer körpersprachlichen Verdoppelung der Sprachinhalte zu gelangen. Die Figuren bleiben dabei nicht abstrakt oder nur typisiert. Vielmehr bringt die Abstraktion des Körpergebrauchs die Universalität und Allgemeingültigkeit der Geschichte erst hervor.

Die Biografie des Romanautors, Inhalt und Struktur des Romans und ebenso der Textfassung in die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit und Bewegung einzubringen, unterstützte das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit auf mehreren Ebenen. Das heißt, auch wenn der Anspruch einer phänomenologischen Annäherung an einen Gegenstand besteht, können mögliche Bedeutungen nicht einfach ausgeblendet werden. Dies war besonders bei

einer Materie relevant, die explizit den Bezug zur Romanvorlage anstrebte. Die Textfassung wurde eigens für die in dieser Diplomarbeit behandelte Inszenierung verfasst. Mit der Auseinandersetzung mit der Sprachform und ihrer möglichen Wirkung auf den/die Leser/in wurde eine Grundlage für die Analyse der Körper gelegt. Innere Vorstellungsbilder, die Verschränkung von Bild und Wort sind für die Betrachtung von Schauspielkunst stets zu reflektieren. Die Frage nach den Sprachbildern und dem, was die Sprache in Relation zum Körper erzählt und/oder evoziert, war für die Analyse von Sprechtheater sinnvoll, auch wenn das Hauptinteresse den Körpern galt.

Die im Theorieteil aufgeworfenen schauspieltheoretischen Begriffe und Konzepte haben für die Inszenierungsanalyse eine wichtige Basis geschaffen. Sie haben gezeigt, dass es sich lohnt, einen diffusen ersten Eindruck durch weitere Beobachtung zu konkretisieren und gedanklich weiter zu tragen. Dennoch konnte kein allgemein gültiges Modell für die Schauspielanalyse erstellt werden. Zu sehr hängt sie von der Beschaffenheit des Gegenstands ab, und sollte beispielsweise durch kunstwissenschaftliche und soziologische Ansätze, wie auch durch die Kognitionsforschung erweitert werden.

Dennoch wurde sowohl mit Barba als auch mit den Schauspielstilen deutlich, dass es sich lohnt, geschichtliches Bild- und Textmaterial in die Auseinandersetzung einzubringen. Anstatt derzeitige Inszenierungen als unbedingt „neu“ und „fortschrittlich“ zu betrachten und stets nach neuen Begriffen zu suchen, scheint es sinnvoller, bereits bekannte Begriffe aufzuweichen und ihr Assoziationsfeld in neue Bezüge zu setzen.

7. Bibliographie

Auslander, Philip (2002): „Just be yourself“. Logocentrism and difference in performance theory. In: Zarrilli, Phillip B. (Hg.): Acting (re)considered. A theoretical and practical guide. 2. Auflage, London, New York: Routledge 2002; 2. Aufl. (Erstauflage 1995). S. 53-60.

Ahrends, Günter (Hg.) (1992): Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven. Tübingen: Narr 1992.

Ausserhofer, Hansott (1970): Joseph Roth und das Judentum. Ein Beitrag zum Verständnis der deutsch-jüdischen Symbiose im zwanzigsten Jahrhundert. Bonn: Diss. 1970.

Bahr, Andreas (1990): Imagination und Körper. Ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischen Schauspielinszenierung. Bochum: Brockmeyer 1990.

Balme, Christopher (2008): Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: E. Schmidt 2008.

Ders.; Hasche, Christa; Mühl-Benninghaus, Wolfgang (Hrsg.) (1999): Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität. Berlin: Vistas 1999.

Banitzki, Wolf (2010): „Hiob – umstritten nach wie vor“. In: http://www.theaterkritiken.com/index.php?option=com_content&view=article&id=139&catid=40 Letzter Zugriff: 07. 09. 2010.

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (2004): A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer. Übs. Richard Fowler. London: Routledge 2004.

Ders. (1998): Ein Kanu aus Papier. Abhandlung über die Theateranthropologie. (Flamboyant, Schriften zum Theater, Heft 7/8, 1998) Köln: International Theatre Ensemble 1998.

Ders. (1985): Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1985.

Barnett, Dene (1987): The Art of Gesture: The practices and principles of 18th century acting. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1987.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.) (2002): Stimmen-Klänge-Töne. Synergien im szenischen Spiel. Tübingen: Narr 2002.

Benedetti, Jean (2005): The Art of the Actor. The essential history of acting, from classical times to the present day. London: Methuen 2005.

Blank, Richard (2001): Schauspielkunst in Theater und Film. Strasberg Brecht Stanislawski. Berlin: Alexander Verlag 2001.

Blanke, Hans-Jürgen (1993): Joseph Roth, Hiob: Interpretation. 1. Aufl. München: Oldenbourg 1993.

Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.) (2007): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München: Wilhelm Fink 2007.

Boenisch, Peter M. (2002): *Der Darsteller auf der Bühne: Klangkörper vs. Zeichenkörper. Zur Problematik der Korporealität (nicht nur) im Musiktheater*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen-Klänge-Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Narr 2002. S. 139-152.

Ders. (2002): *körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. München: epodium 2002.

Brandl-Risi, Bettina; Ernst, Wolf-Dieter; Wagner, Meike (Hrsg.) (2000): *Figuration: Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. München: epodium 2000.

Brauneck, Manfred (2009): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*. Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch 2009.

Ders.; Schneilin, Gérard (Hrsg.) (2007): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. Aufl. Hamburg: Rowohlt 2007.

Brecht, Bertolt (1963): *Schriften zum Theater I: 1918 – 1933, Augsburger Theaterkritiken, Über das alte Theater, Der Weg zum zeitgenössischen Theater*. Redaktion Werner Hecht. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963.

Ders. (1957): *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1957.

Ders. (1993): *Werke*. Bd. 22. GBA. *Schriften 2 1933-42, Teil 1*. Hrsg. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.

Broszat, Tilmann; Gareis, Sigrid (Hg.) (2000): *Global Player / Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*. München: Podium 2000.

Bucher, André (2004): *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne* (Walter Serner, Robert Müller, Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss). München: Wilhelm Fink 2004.

Carnicke, Sharon Marie (1995): *Pathways for the Actor*. In: Philip B. Zarrilli (Hg.): *Acting (re)considered. Theories and practises*. London: Routledge 1995. S. 11-37.

Dies. (2009): *Stanislavsky in Focus. An Acting Master for the Twenty-first Century*. Second Edition. London, New York: Routledge 2009.

Cramer, Franz Anton (2001): *Der unmögliche Körper. Etienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib*. Tübingen: Niemeyer 2001.

Dresen, Adolf (2002): *Das rhetorische Defizit – über das schwierige Verhältnis von affectus et intellectus*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Narr 2002. S. 375-392.

Ernst, Wolf-Dieter (2007): Die „hässliche Maske eines Greises“ behaupten. Zur visuellen Energie im Schauspiel. In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. München: Wilhelm Fink 2007. S. 321-334.

Fiebach, Joachim (1975): Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berlin: Henschel 1975.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004.

Dies. (1992): Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hg.): Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr 1992. S. 123-138.

Dies. (1990): Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin: Reimer 1990. S. 233-259.

Dies. (2003): Fremde Körper. Zur Schauspielkunst um 1900. In: Keim, Katharina; Boenisch, Peter M.; Braunmüller, Robert (Hrsg.): Theater ohne Grenzen. Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag. München: Herbert Utz 2003. S. 23-33.

Dies. (1999): Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2. Aufl. Tübingen; Basel: Francke 1999.

Dies., u.a. (Hrsg.) (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler 2005.

Dies. (2006): Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung. In: Fischer-Lichte, Erika; Gronau, Barbara; Schouten, Sabine; Weiler, Christel (Hrsg.): Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. (Recherchen 33) Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 129-139.

Dies. (2001): Probleme der Aufführungsanalyse. In: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke 2001. S. 233-265.

Dies. (1995, Bd. 2): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 2. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. 3. Aufl. Tübingen: Narr 1995.

Dies. (1995, Bd. 3): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 3. Die Aufführung als Text. 3. Aufl. Tübingen: Narr 1995.

Dies. (Hrsg.) (1995): TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen, Basel: Francke 1995.

Dies.; Schönert, Jörg (Hrsg.) (1999): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Göttingen: Wallstein 1999.

Dies. (2000): Theater im Prozeß der Zivilisation. Tübingen; Basel: Francke 2000.

Dies. (2004): Was verkörpert der Körper des Schauspielers? In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink 2004. S. 141-162.

Fliedl, Isebill Barta; Geissmar, Christoph (Hg.) (1992): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Salzburg; Wien: Residenz 1992.

Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph (1998): Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Geitner, Ursula (1992): Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert. (Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. Hrsg. Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp.) Tübingen: Niemeyer 1992.

Golombek, Nicole: „Denkräume eröffnen: Die Arbeit des niederländischen Theaterregisseurs Johan Simons – »Gott existiert vielleicht doch nicht«“. 27.03.2009. <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1983926>. Letzter Zugriff: 19. 06. 2009.

Goodall, Jane R. (2008): Stage Presence. London, New York: Routledge 2008.

Göttert, Karl-Heinz (1991): Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. München: Fink 1991.

Graf, Ruedi (1999): Der Professor und die Komödiantin. Zum Spannungsverhältnis von Gottscheds Theaterreform und Schaubühne. In: Rudin, Bärbel; Schulz, Marion (Hrsg.): Vernunft und Sinnlichkeit. Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin. [Schriften des Neuberin-Museums; 2] Reichenbach im Vogtland 1999. S. 125-144.

Haider-Pregler, Hilde (1977): Theorien der Schauspielkunst im Hinblick auf ihre Publikumsbezogenheit. In: Institut für Publikumsforschung der österreichischen Akademie der Wissenschaften: Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1977. S. 89-100.

Hartmann, Telse (2006): Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths. Tübingen, Basel: Francke 2006.

Heeg, Günther (2000): Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Stroemfeld 2000.

Heinze, Helmut (1992): Brechts Ästhetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1992.

Heller, Heinz-B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hrsg.) (1999): Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Marburg: Schüren 1999.

Heller, Heinz-B. (1975): Untersuchungen zur Theorie und Praxis des dialektischen Theaters Brecht und Adamov. Reihe: Europäische Hochschulschriften. (Reihe I Deutsche Literatur und Germanistik. Bd./Vol. 104.) Bern, Frankfurt/M.: Lang 1975.

Hiß, Guido (1993): Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer 1993.

Hohengaßner, Helga (1992): Frauenbilder im erzählerischen Werk von Joseph Roth. Salzburg: Dipl. 1992.

Hödl, Klaus (2000): Ostjüdische Armut und ihre Wahrnehmung. Die galizischen Juden um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Jersch-Wenzel, Stefi u.a. (Hrsg.): Juden und Armut in Mittel- und Osteuropa. Hrsg. im Auftrag des Simon-Dubnow-Instituts für jüdische Geschichte und Kultur e.V. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2000. S. 309-332.

Hulfeld, Stefan (2007): Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht. Hg. Andreas Kotte. (Materialien des ITW Bern 8). Zürich: Chronos 2007.

Hüppauf, Bernd (1985): Joseph Roth. *Hiob*. Der Mythos des Skeptikers. In: Grimm, Gunter E.; Bayerdörfer, Hans-Peter (Hrsg.): Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Königstein/Ts.: Athenäum 1985. S. 309-373.

Jansen, Karin (1995): Stanislawski – Theaterarbeit nach System. Kritische Studien zu einer Legende. Frankfurt/M. u.a.: Lang 1995.

Jeschke, Claudia; Bayerdörfer, Hans-Peter (2000): Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Berlin: Vorwerk 8 2000.

Kesting, Marianne: Der Avantgardismus Stanislawskis. In: Ahrends, Günter (Hg.) (1992): Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven. Tübingen: Narr 1992. S. 51-63.

Kiefer, Jochen (2004): Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Berlin: Alexander Verlag 2004.

Košénina, Alexander (1995): Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1995.

Kotte, Andreas (2005): Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau 2005.

Klett, Renate (2006): „Die minimalistische Phase“. In: Theater Heute 3/2006. S. 30-33.

Klöck, Anja (2007): Historiographie der Körper(ver)formungen: Institutionen, (Körper)Politik und Schauspielkunst in Deutschland nach 1945. In: Kreuder, Friedemann; Hulfeld, Stefan; Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis. Tübingen: Francke 2007. S. 235-255.

Lamping, Dietmar (1998): Von Kafka bis Celan: jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1998.

Lang, Franz (1975): Abhandlung über die Schauspielkunst. Übs. u. Hg. Alexander Rudin. Bern: Francke 1975.

Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.) (2008): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008.

Lecoq, Jacques (2003): Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. Übs. Katja Douvier. Berlin: Alexander Verlag 2003.

Lehmann, Hans-Thies (1989): Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik, Band II, Heft I (1989). S. 29-49.

Ders. (2008): Postdramatisches Theater. 4. Aufl. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren 2008.

Lessing, Gotthold Ephraim (2003): Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart: Reclam 2003.

Lochte, Julia (Red.) (2007/2008): Hiob. Nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet. Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/2008. Programmheft. Gestaltung: Katja Eichbaum. München: Gerber 2007/2008.

Lohr, Günther (1986): Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.

Malsch, Gerhard (1973): Der Sprechspieler Frank Wedekind. München: Diss. 1973.

Mauss, Marcel (1989): Soziologie und Anthropologie 2: Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellungen. Körpertechniken. Begriff der Person. Übs. Eva Moldenhauer u.a. Frankfurt/ M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink 2002.

Metzger, Stephanie (2010): Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2010.

Meuser, Mirjam: „»Denken als Lust.« Miriam Meuser im Gespräch mit Johan Simons.“ In: *Theater der Zeit* 6/2004. S. 7-10.

Möhrmann, Renate (Hrsg.) (1990): Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Berlin: Reimer 1990.

Münchner Kammerspiele (Hg.) (2009): Stadttheater Münchner Kammerspiele 2001-2009. München: Blumenbar Verlag 2009.

Münz, Rudolf (1998): Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

Niedermeier, Cornelia: GEDANKEN – KLEIDER. Die Allegorisierung des Körpers im bürgerlichen Trauerspiel des 17. Jahrhunderts. Wien: Diss. 1996.

Nürnberg, Helmuth (2006): Joseph Roth. Hamburg: rororo 2006.

Pavis, Patrice (2003): *Analyzing Performance: theater, dance and film*. Übs. David Williams. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press 2003.

Ders. (2000): Der zeitgenössische Schauspieler: Von der Rolle zur Partitur und Subpartitur. In: Broszat, Tilmann; Gareis, Sigrid (Hg.): *Global Player / Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater*. München: Podium 2000. S. 38-45.

Ders. (1998): *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Toronto: University of Toronto Press 1998.

Ders. (1988): *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr 1988.

Pfaff, Walter; Keil, Erika; Schläpfer, Beat (1996): *Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*. (Zürich: Museum für Gestaltung), Berlin: Alexander Verlag 1996.

Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001.

Pohl, Ronald: „Das Mendel'sche Gesetz heißt: Lieben.“ 20. April 2008. In: <http://derstandard.at/3309358>.

Pollack, Martin (2001): *Galizien. Eine Reise durch die verschwundene Welt Ostgaliziens und der Bukowina*. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 2001.

Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997.

Prause, Kristina: „Begegnungen mit dem Anderen. Eine »Spiel«-Idee für Mittel- und Oberstufe.“ Kristina Prause im Gespräch mit Johan Simons. In: https://www.siemensartsprogram.de/projekte/zeit-_und_kulturgeschichte/archiv/2006/kiss_theater_neu/downloads/kiss_theater_publication.pdf#page=121. Letzter Zugriff: 13. 02. 2011.

Raffel, Eva (2002): *Vertraute Fremde. Das östliche Judentum im Werk von Joseph Roth und Arnold Zweig*. Tübingen: Narr 2002.

Riccoboni, Francesco (1954): *Die Schauspielkunst*. Übs. G. E. Lessing. Berlin: Henschel 1954.

Roselt, Jens (2004): In Ausnahmezuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater. In: Arnold, Heinz Ludwig: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Sonderband. XI/04. „Theater fürs 21. Jahrhundert“. München: Edition text+kritik in Richard Boorberg Verlag 2004. S. 166-176.

Ders. (2008): *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008.

Ders. (Hg.) (2009): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 2. Aufl. (1. Aufl. 2005) Berlin: Alexander 2009.

Roth, Joseph: Ein Jude geht nach Amerika. In: ders.: Juden auf Wanderschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985. S. 61-67.

Ders. (2008): Hiob. Roman eines einfachen Mannes. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

Ders. (1985): Juden auf Wanderschaft. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985.

Ders. (1995): Reise nach Russland. Feuilletons, Reportagen, Tagebuchnotizen 1919-1930. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.

Rouse, John (2002): Brecht and the contradictory actor. In: Zarrilli, Phillip B. (Hg.) (2002): Acting (re)considered. A theoretical and practical guide. 2. Aufl. London, New York: Routledge 2002. S. 248-259.

Schacht, Christoph (2008): Ijob im Alten Testament und bei Joseph Roth – Ein Vergleich. Wien: Dipl.-Arb. 2008.

Schmid, Herta (1992): Stanislavskij und Mejerchol'd. In: Ahrends, Günter (Hg.): Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven. Tübingen: Narr 1992. S. 65-84.

Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hrsg.) (1992): Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Tübingen: Narr 1992.

Schmidt, Christopher: „Johan Simons »Hiob« im HAU - Johan Simons grandiose Münchner »Hiob«-Inszenierung nach dem Roman von Joseph Roth kommt ins HAU“. 19.02.2009. In: <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/hiobs-botschaft>. Letzter Zugriff: 04. 10. 2010.

Sennett, Richard (2001): Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: die Tyrannei der Intimität. Übs. Reinhard Kaiser. Frankfurt/M.: Fischer 2001.

Siegmund, Gerald (2006): Methodische Überlegung: Der begehrende Körper. In: ders.: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript 2006. S. 36-46.

Ders.: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen: Narr 1996.

Stanislawski, Konstantin S. (2002): Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil I: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens. Berlin: Henschel 2002.

Ders. (2002): Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Teil II: Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns. Berlin: Henschel 2002.

Ders. (2002): Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch. Berlin: Henschel 2002.

Ders. (1958): Theater, Regie und Schauspieler. Hg. Ernesto Grassi. Hamburg: Rowohlt 1958.

Steinbeck, Dietrich (1970): Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin: De Gruyter 1970.

Sucher, C. Bernd (2000): Der Schauspieler in der Kritik oder: Keine Überraschungen mehr möglich? Eine Polemik. In: Broszat, Tilmann; Gareis, Sigrid (Hg.): Global Player / Local Hero. Positionen des Schauspielers im zeitgenössischen Theater. München: Podium 2000. S. 197-204.

Tachelet, Koen (2007/08): Hiob – nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet. Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/08. Regiebuch der Münchner Kammerspiele.

Ders. (2007/08): Hiob – nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet. Münchner Kammerspiele, Spielzeit 2007/2008. Textbuch. Digitale Fassung.

Vom Hofe, Gerhard (1994): „Reigen aus Mühsal“ und „Schwere des Glücks“. Joseph Roths Hiob-Deutung. In: Nüchtern, Michael (Red.): Evangelische Akademie Baden: „Die Schwere des Glücks und die Größe der Wunder“. Joseph Roth und seine Welt. Karlsruhe: Verl. Evang. Presseverb. für Baden, 1994. S. 66-91.

Waldenfels, Bernhard (2000): Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Hg. Regula Giuliani. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

Wegner, Erika (1964): Die Gestaltung innerer Vorgänge in den Dichtungen Joseph Roths. Bonn: Diss. 1964.

Weihe, Richard (2004): Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Fink 2004.

Wille, Franz (2008): „Schleich di, Fremder!“ In: *Theater Heute* 6/2008. S. 28-30.

Wunderlich, Veronika (1999): KörperPhilosophien. Eugenio Barba und das Odin Teatret: Theateranthropologie und die Dramaturgie des Schauspielers. Wien: Dipl.-Arb. 1999.

Wuttke, Bernhard (1973): Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters. Kommunikations- und zeichentheoretische Studien unter besonderer Berücksichtigung des satirischen Theaters. Merseburg/Saale: Diss. 1973.

Zarrilli, Phillip B. (Hg.) (2002): Acting (re)considered. A theoretical and practical guide. 2. Aufl. London, New York: Routledge 2002.

Ders. (Hg.) (1995): Acting (re)considered. Theories and practises. 1. Auflage, London: Routledge 1995.

Zweig, Arnold (2004): The Face of East European Jewry. With Fifty-Two Drawings by Hermann Struck. Übs. Noah Isenberg. Berkeley, L.A., London: University of California Press 2004.

Nachweis der Inszenierung/Aufführungen

Hiob nach dem Roman von Joseph Roth, in einer Fassung von Koen Tachelet. Uraufführung. Kammerspiele München. Spielzeit 2007/2008. Premiere am 19. 04. 2008. Regie: Johan Simons, Bühne: Bert Neumann, Kostüme: Dorothee Curio, Musik: Paul Koek, Licht: Max Keller, Dramaturgie: Koen Tachelet, Julia Lochte. Mit André Jung (Mendel Singer), Hildegard Schmahl (Deborah), Sylvana Krappatsch (Menuchim), Wiebke Puls (Miriam), Edmund Telgenkämper (Schemarjah / Skowronnek (Schuhmacher)), Steven Scharf (Jonas/Kosake/Mac (Amerikaner)/Groschel (Musikhändler)), Walter Hess (Doktor/Rabbi/Kapturak/Psychiater/Menkes (Bibelschreiber)).

Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem DVD-Material, auf der Erinnerung des Aufführungsbesuchs am 28. Mai 2008, Notizen zu den Aufführungsbesuchen am 9. und 13. Oktober 2009 und dem Gedächtnisprotokoll zum Gespräch mit den Schauspielerinnen und Schauspielern nach der Aufführung am 13. Oktober 2009.

DVD

Herr Zwilling und Frau Zuckermann. Regie: Volker Koepp. Drehbuch: Barbara Frankenstein und Volker Koepp. Kamera: Thomas Plenert. Deutschland: Edition Salzgeber 1999. Dokumentation. Sprachen: teilw. Deutsch, Hebräisch, Jiddisch, Russisch, Ukrainisch. 127'.

Hiob. Aufnahme der Münchner Kammerspiele. Inszenierung: Johan Simons. Textfassung: Koen Tachelet. Münchner Kammerspiele: Verleih. 120'.

Hiob. Fernsehfassung. Inszenierung: Johan Simons. Textfassung: Koen Tachelet. Fernsehregie: Peter Schönhofer. Redaktion: Bettina Kasten. Adaption einer Aufführung der Münchner Kammerspiele, 2009. ZDF Theaterkanal. 100'.

8. Anhang

8.1. Abstract

Sowohl die Methodik der Beschreibung wie auch die begriffliche Abgrenzung einzelner Phänomene stellt die Schauspielanalyse vor die Problematik, allgemein gültige oder objektive Kriterien zu finden.

Mit der Untersuchung von Johan Simons' Inszenierung *Hiob*, nach dem Roman von Joseph Roth³⁰², verfolgt diese Arbeit das Ziel einer intersubjektiven Verständigung über verschiedene Arten des ostentativen Körpergebrauchs. Die genaue Beobachtung und detaillierte Beschreibung ausgewählter Inszenierungsausschnitte sind eine Voraussetzung für die anschließende Reflexion, welche sich auf die Kenntnis des Inszenierungskontextes und auf ein schauspieltheoretisches Fundament stützt.

Die Kriterien für die Analyse orientieren sich unter anderem am vermittelten Menschenbild (wofür auch die Frage nach der Kostümierung interessiert), an Formen der Interaktion und an den Haltungen gegenüber dem Publikum. Sie orientieren sich im Weiteren an der Herausstellung des Vollzugs von Handlungen, die den *Sinn für die Bewegung*, die *Raum-Zeit*, zu erhöhen vermag oder beispielsweise an einer auffälligen Körperformung. Die Differenzierung des Zusammenspiels aus Körperbewegung, Stimme, Stimmung und Rhythmus sowie der über die Wortsprache vermittelten Bedeutungen zeigt, wie sich die Wirkungsmechanismen des schauspielerischen Körper- und Stimmgebrauchs in der Inszenierung *Hiob* entfalten. Auch die Momente einer *verkörpernden* Schauspielkunst werden im Sinne eines rhetorischen Paradigmas der Betrachtung befragt. Die Überlagerung eines sowohl individualisierten als auch überindividuellen Körpergebrauchs lässt die Figuren in der Widersprüchlichkeit dieses Spannungsbereichs entstehen. Die Schauspielenden bleiben durch den teilweise reduzierten und zurückhaltenden Körpergebrauch stets als bewusst Handelnde wahrnehmbar, die sich mit hoher Aufmerksamkeit zueinander in Beziehung setzen. Dies ist mit ein Grund für die gelingende Umsetzung der von Simons angestrebten Nähe und Gegenwärtigkeit zwischen Schauspielenden und Zuschauenden.

³⁰² Die Inszenierung hatte im April 2008 Premiere und Uraufführung am Stadttheater Münchner Kammerspiele.

8.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 17.12.1984 in Oberwart
 Staatsangehörigkeit: Österreich
 e-Mail: katrin.hammerl@gmail.com

Ausbildung

06/03 Abitur am BORG Güssing, Zweig: musisch
 10/03 Beginn des Studiums Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien
 09/08-02/09 Auslandsstudium an der Universität Pisa (Cinema, Musica, Teatro)

Fremdsprachen Englisch, Französisch, Italienisch

Praktische Ausbildung / Praktika (Auswahl)

Privater Schauspielunterricht; Schauspielworkshops u.a. 02/04: Juri M. Krasovski/Wien (*Stanislawski*), 10/08: Metodifestival/Toskana (*Method Acting* mit Susan Cohen), 07/09: Teatro di Sale/Apulien (*Neutrale Maske* mit Francesca Cavallo), Lalish Theater/Wien (*Grotowski* mit Grzegorz Ziolkowski).

Regieassistentz

04/05-05/05 *Nicht mehr hier...* Regie: Warren Rosenzweig, Jüdisches Theater Austria, zur Eröffnung der Wiener Bezirksfestwochen im 7. Bezirk.
 03/06-06/06 *[H]art am Limit* von und mit Anne Frütel, Club OST, Wien
 09/07 Wiener Rathausplatz

Schauspiel

06/06 *Anatol* von Arthur Schnitzler, Ilona, Gruppe Spieltrieb, Aera, Wien
 12/07 u. 01/08 *Vollgas Valentin!* von Jorghi Poll nach Texten von Karl Valentin, Person A, Regie: Robert Koukal, Stuthe, Off Theater, Wien
 07/08 *ratten:lovecraft* von Jorghi Poll, Mrs. Thornton, Regie: Robert Koukal, Stuthe, UA, Schloss Albrechtsberg, NÖ
 06/09 *Die Hängenden Gärten* von Jorghi Poll, Dorothy, Regie: Karoline Hartel, UA Juni 2009, Pygmaliontheater, Wien

Szenische Lesungen der Stuthe, des JTA, u.a.

Regie

09/09-11/09 90minütiges Programm *selbstredend. wahnsinnig! [humor zweipunktnull]* des Kabarettduos Flüsterzweieck (Gewinnerinnen „Kleinkunstvogel“; Publikumspreis „Goldener Kleinkunstnagel“).
 11/09 Premiere, Kleinkunsthöhle „Hin & Wider“, Theatercafé Graz.
 01/11 Wien-Premiere, Theater am Alsergrund.