

SCHAUSPIEL DURCH MEDIEN. DIE VERDECKTE FUNKTION DER TECHNE BEI KONSTANTIN STANISLAWSKI UND ALEXANDER MOISSI¹

WOLF-DIETER ERNST

Schauspiel *durch* Medien: Ein Plädoyer, die theatrale Repräsentation als rhetorische *Techne* zu begreifen

In aktuellen Inszenierungen der etablierten Theater wird der Schauspieler mehr denn je von Medienapparaten begleitet. Dabei scheinen sich zwei Verfahren des Medieneinsatzes herauszubilden. Zum einen der Einsatz als dramaturgisches Mittel, zum anderen der Einsatz als rhetorische Technik. Als dramaturgisches Mittel dienen mediale Effekte der Darstellung, helfen den Spannungsbogen zu etablieren. Als rhetorische Technik sind Medien selbst der Raum der schauspielerischen Darstellung. Sie sprengen die geschlossene Form auf und spielen sich selbst als Quasi-Akteur in den Vordergrund.

Im Folgenden geht es nun nicht um die Wiederaufnahme möglicher normativer Bestimmungen oder gar um eine Wertung dieser Verfahren, sondern um Medientechnik als eine darstellungstheoretische Größe. Jede Darstellung erfordert und aktualisiert immer bereits technisches Denken und Entwerfen. Die jeweiligen apparativen Konfigurationen, die Leinwände, Bildschirme und Lautsprecher auf der Bühne sind dann lediglich als spezifische Ausformulierungen dieses Denkens anzusehen. Rhetorische Technik unterscheidet sich also von technischen Mitteln, indem sie sich keinem Zweck fügt, sondern selbst ›mit spricht‹, selbst beredt ist. Dies hat freilich Folgen für die Darstellung und das Dargestellte: Als Technik mit Mitspracherecht ist sie nicht ersetzbar durch ein anderes Bühnenmittel, ohne die Darstellung grundlegend zu ändern. Um diesen zwingenden Zugriff auf Technik soll es in der folgenden Betrachtung zur Schauspieltechnik gehen. Man könnte die Rhetorizität der Technik – die von den alten rhetorischen Körpertechniken bis zu neusten Medientechniken reicht – als Schauspiel *durch* Medien bezeichnen, um klar zum Ausdruck zu bringen, dass die Technisierung und Medialisierung notwendige Bedingungen der Darstellung und des Nachdenkens über die Darstellung waren und sind. Von Schauspiel *durch* Medien wäre die begriffliche Addition Schauspiel und Medien zu unterscheiden, in welcher Medien als optionale Mittel eines an sich unveränderlichen Darstellungsmodells genutzt werden.

Die rhetorischen Mittel ließen sich niemals auf technische Effekte im Sinne der Industrie reduzieren, sondern waren immer auch *Techne*, d.h. Wissen, Listen und Verfahren im Sinne der Künste.² Wie Anselm Haverkamp erläutert, ist

1 Dies ist eine gekürzte Fassung eines Textes, der im *Forum Modernes Theater*. 1/2007, S. 33-46 erschienen ist. Ich danke an dieser Stelle Christopher Balme, Gabriele Brandstetter, Günter Heeg und Petra Maria Meyer für wichtige Anregungen, Jens Malte Fischer für seine Hilfe bei der Materialbeschaffung im Terrain historischer Aufnahmen.

»Technik keine Entwicklung des offenkundigen Funktionierens oder Nichtfunktionierens [...], sondern – rhetorisch, wie sie ist – die Geschichte eines weitgehend verdeckten Funktionierens. [...] Das rhetorische Axiom, das in der technischen Halbierung der Rhetorik [auf ›persuasive Kommunikation‹ und ›Anwendung‹, W.D.E.] verdeckt liegt, besteht in nichts anderem – nicht mehr und nicht weniger – denn der prinzipiellen Verdecktheit der Mittel aller Rhetorik oder, genauer, dem dialektischen Wechselspiel von Verdeckung und Aufdeckung in der Mittelbarkeit rhetorischer [...] Mittel« (Haverkamp: 77).

Haverkamp verdeutlicht diesen Befund am Beispiel der Pygmalion-Geschichte, deren Pointe darin bestünde, den Effekt der Verlebendigung des Marmors in Form der Statue nicht nur vorzuführen, sondern ihn als Verfahren zu beschreiben, in Szene zu setzen. Dieser Prozess der In-Szene-Setzung kann jedoch nur als Latenz von Sein und Schein gelingen, in der »ästhetisch perfekten, untergründig unheimlichen Belebung der Phantasmen« (ebenda).

Die Kunst bestehe also darin, ihre eigene Technik in die Latenz von Zeigen und Verbergen zu bringen, was so ziemlich das Gegenteil der aktuellen Debatte um »die Medien« und deren Präsentationsleistung darstellt. Die Frage wäre daher, ob in aktuellen Inszenierungen tatsächlich Experimente gewagt werden, die sich diesem verdeckten Funktionieren der Technik widmen, die Latenz erzeugen, oder ob lediglich der mediale Effekt vom Schauspieler verstärkt wird. Werden die Mittel angereizt, gar erweitert, oder helfen mediale Apparaturen dort aus, wo der dramaturgische Bogen des Literaturtheaters nach einer affektiven Intensität ruft, die sich mit der Deklamation der Verse nicht mehr einstellen will?

Eine grundlegendere Problematisierung der Technik müsste also den Aspekt der Nicht-Verfügbarkeit von Technik als einem wesentlichen Charakteristikum künstlerischer Experimente stark machen. Im Moment der Nicht-Verfügbarkeit, dem verdeckten Funktionieren der Technik, sehe ich daher auch die Parallele von »neuerer« Szenografie mit audiovisuellen Medien und »älterem« Schauspieler-Theater, die im Folgenden mein Thema sein werden: Beide Darstellungsweisen können als rhetorische Technik auf die Momente ihrer verdeckten Funktion hin betrachtet werden.

Wie aber sieht diese verdeckte Funktion der Körpertechnik des Schauspielers aus? Diese Frage soll hier auf die visuelle Rhetorik des Schauspiels, die Arbeit mit den so genannten »Vorstellungsbildern«³, bzw. den Bildkonzepten der antiken Mnemotechnik eingegrenzt werden. Was wird im Akt der Rollenverkörperung übertragen? Die Norm des Literaturtheaters würde dies etwa wie folgt festschreiben: »Der Sprechende lässt die befreiende und formende Kraft des dichterischen Werkes auf sich einwirken und umgekehrt das Kunstwerk durch seine Persönlichkeit Gestalt werden« (Aderhold: 22, Kapitel »Atmung und Dichtung«).

2 Techne bezeichnet »jede Art von Können, Geschicklichkeit, Kunst(fertigkeit) und [...] Wissen« (*Der kleine Pauly*: 552); Technitai wurden im frühen Hellenismus die so genannten »Festkünstler« genannt, zu denen »Schauspieler von Tragödien, Komödien, Satyrspiel, Chöreuten, Chorlehrer, Tänzer, Sänger und Instrumentalmusiker aller Art, Herolde, Dichter Kostümverleiher und Bühnenrequisiteure« gehörten (ebenda). Vgl. auch zum Verhältnis von Technik und Künsten: Börringer: 10.

3 Konkret zu finden bei Stanislawski (1981a: 85, auch Anm. 20), worin der Begriff der »inneren Vorstellungsbilder« auch auf akustische Eindrücke ausgedehnt wird und mit dem Konzept des emotionalen Gedächtnisses in Beziehung gebracht wird. Stanislawskis Rekurs auf Bilder ist zudem durch die Medientechnik seiner Zeit beeinflusst, etwa wenn er die Reihe von Vorstellungsbildern als »Film« umschreibt.

Aber dieser Mechanismus zwischen Dichterwerk und Bühnengestalt funktioniert so nicht. Was jede Praxis anschaulich macht und jede Dialektik von Innen und Außen in der Schauspieltheorie schon formulierte, ist doch dies, dass es in der Arbeit an der Rolle immer um spezifische Über- und Unterbietungen eines idealen Modells gehen muss, mithin also um Experimente mit per se offenem Ausgang. Man schaut sich die x-te Wiedergabe einer bekannten Rollenfigur ja nur deshalb an, weil es immer auch um die spezifische Übertragung selbst geht. Man muss also im Sinne der rhetorischen Technik die Latenz der Übertragung selbst als eine Darstellung der Darstellung bedenken.

Diese Latenz der Übertragung kann auf die Körpertechnik des Schauspielers bezogen unter dem bildrhetorischen Begriff der *visuellen Energie* diskutiert werden. Das mediale Szenario und die mediale Problematik bestehen dann genauer gesagt in dem Vorhaben, die visuelle Energie des Vorstellungsbildes als ein Mittel der Übertragung nutzen zu wollen und – so die Eigenlogik der Medien – nicht auf einen Nutzen reduzieren zu können.

Wie Schauspiel als Arbeit mit visueller Energie funktioniert, werde ich in drei Schritten entwickeln:

- Erläuterung zur visuellen Energie als einer rhetorischen Technik;
- Funktion dieser Technik in der Darstellungstheorie am Beispiel Stanislawski;
- Wirkung dieser Technik in Franz Kafkas Beschreibung eines Auftritts von Alexander Moissi (1912).

1. Visuelle Energie als rhetorische Technik

Energie ist eine Relation. Dies zeigt die vielschichtige Entstehungsgeschichte der Mnemotechnik ebenso wie die semantische Überkreuzung von *energeia* und *enargeia*, bzw. deren durch Cicero erfolgten lateinischer Übersetzung als *evidentia*.⁴ Immer geht es dabei um ein Wechselspiel an sichtbarer Form, bzw. sichtbarem Eindruck, und basaler Kraft oder Grundlage der Sichtbarkeit.

In der AUSBILDUNG DES REDNERS beschreibt Quintilian die Arbeit mit visueller Energie am Beispiel einer Rede vor Gericht in einem Bild:

»Ich habe Klage zu führen, ein Mann sei erschlagen. Kann ich da nicht all das, was dabei, als es wirklich geschah, vermutlich vorgefallen ist, vor Augen haben? Wird nicht plötzlich der Mörder hervorbrechen? Nicht das Opfer voll Angst aufschrecken? Wird es schreien, bitten oder fliehen? Werde ich nicht den Schlag fallen, das Opfer zusammenbrechen sehen? Wird sich nicht sein Blut, seine Blässe, sein Stöhnen und schließlich sein letzter Todesseufzer meinem Herzen tief einprägen?« (Quintilian: 711)

Quintilian malt ein Schreckensbild aus, dramatisiert den Fall vor Gericht über tatsächliche oder eben vorgestellte visuelle Details. Angesprochen ist hier die Kraft

4 Rüdiger Campe (230) weist darauf hin, dass die Aristotelische *energeia* einem ontologisch-dynamischen Sprachkonzept entstamme und zunächst einmal eine Bewegung meine. Die *enargeia* hingegen sei immer schon visuell gedacht. Das Konzept gehe auf die Stoiker zurück und beschreibe im Sinne eines repräsentationslogisch-statischen Sprachkonzepts die Deutlichkeit, Klarheit einer Sache: Eine Sache, die deutlich und klar ist, habe einen bleibenden, materiellen Abdruck auf die Seele, gleich einem Siegelstempel.

der Vorstellungsbilder, eine eigene Realität zu suggerieren, einen anderen Aufmerksamkeitszustand zu generieren, den ›Fall zu gebieten‹, wie es im lateinischen Lehrsatz *fortis imaginato generat causum* heißt.⁵ Diese Kraft der meist gewaltsame Szenen beinhaltenden Vorstellungsbilder macht man sich in der Schauspielausbildung zu nutze. Dabei geht es überhaupt noch nicht um Überredung oder Manipulation des Zuschauers, wie ein häufig geäußelter Verdacht der Rhetorik gegenüber lautet. Die Kraft, den Fall zu gebieten, wird tatsächlich als Prinzip der Aufladung gedacht, ist der Beginn eines Darstellungsprozesses, nicht die Darstellung selbst. Die bedarf, um zu gelingen, immer eines Maßes, einer Hemmung sowie des Abgleichs der Wirkung an den Reaktionen jener, die über den Fall zu Gericht sitzen.

Das Verfahren Quintilians wird von Konstantin Stanislawski aufgenommen. In DIE ARBEIT DES SCHAUSPIELERS AN SICH SELBST lässt er einen fiktiven Schauspielerschüler zum Zeugen eines Verkehrsunfalls werden, um zu zeigen, wie dieser schreckliche Anblick zur überzeugenden Darstellung einer pathetischen Szene zu nutzen wäre. So berichtet der Schüler:

»Vor mir lag in einer großen Blutlache ein alter Bettler mit zermalmtem Unterkiefer. Die Hände und ein halber Fuß waren abgetrennt worden. Das Gesicht des Toten sah furchtbar aus, der gebrochene Unterkiefer mit den alten, faulen Zähnen war ausgerenkt und hing vor dem blutigen Schnurrbart. Die Hände lagen getrennt vom Körper, und es sah aus, als hätten sich die Arme in die Länge gezogen und vorgestreckt, um Gnade zu erleben. Der eine Finger stand empor, als drohe er irgendwem. Die Schuhspitze mit Knochen und Fleisch lag auch für sich. Der Straßenbahnwagen stand neben seinem Opfer und wirkte riesig und furchtbar. Wie ein Tier schien er die Zähne zu fletschen und den Toten anzufaulen« (Stanislawski 1981a: 196).

Die Parallelen zur visuellen Detailtreue des von Quintilian beschriebenen Totschlags sind auffallend. Die Zergliederung des ganzen Körpers, die Farbsymbolik, die hier bemüht wird, ebenso wie die Geste der flehenden Hände wirkt geradezu malerisch komponiert und zielt auf maximale Schock-Wirkung. Das Auge soll überquellen wie eine Schale.

Mit dem Perspektivenschwenk auf die Straßenbahn finden wir auch das Mittel der Verlebendigung. Die Maschine wird zum Raubtier, das nach erfolgreicher Hatz, bereits eingeleitet durch die doppelte Verlebendigung der Leichenteile (die flehenden Hände, der drohende Finger), sein Mahl einnimmt. Der Aufbau dieses Bildes folgt der Sinnfigur der Augenscheinlichkeit, der *energeia*: Eine Darstellungsweise, der es gelingt, das Dargestellte detailliert und energetisch, d.h. in Wirksamkeit begriffen, vorzuführen.⁶

5 Sie geht zurück auf die von Aristoteles in DE ANIMA entwickelte Idee der Vorstellungsbilder, die das Denken notwendig begleiten und es vermögen, die Seele in der gleichen Weise zu bewegen, als stünden die wirklichen Dinge vor Augen. »Der denkenden Seele sind die Vorstellungsbilder wie Wahrnehmungseindrücke gegeben. Wenn sie sie als gut oder schlecht bejaht oder verneint, so flieht oder erstrebt sie sie. Darum denkt die Seele niemals ohne ein Vorstellungsbild« (Aristoteles 1950: 336).

6 Aristoteles zeigt dies bei Homer auf, wenn jener Unbeseeltes als Beseeltes darstellt, etwa vom »stürmenden Erz« spricht, der »die Brust durchbohrt« (Aristoteles 1980: 1411 b, 24ff).

2. Arbeit mit visueller Energie im System der Verkörperung nach Stanislawski

Die Arbeit mit Vorstellungsbildern wird von Stanislawski unter dem Begriff des affektiven Gedächtnisses entwickelt. Es macht jedoch wenig Sinn, die visuelle Energie bei Stanislawski allein an diesem Element aufzeigen zu wollen. Denn diese Form des Gedächtnisses, welches in speziellen Erinnerungsaufgaben zu trainieren sei, kann leicht als Motivationsinstrument des Schauspielers missverstanden werden – und wurde in seiner Rezeption durch Lee Strasberg auch als emotionales Gedächtnis verkürzt. Die visuelle Energie jedoch durchzieht alle Stufen des Systems und dies deshalb, weil sie sich jeweils an szenischen Details heraus kristallisiert. Zwei konkreten Darstellungsaufgaben können diese Schauspieltechnik verdeutlichen: die Entwicklung szenischer Spielideen und die Gestaltung einer lebendigen Sprache auf der Bühne. Dabei beziehe ich mich auf Stanislawskis Lehr-Inszenierung von Molières *TARTUFFE*, an der der Theaterpädagoge bis zu seinem Tode 1938 arbeitete und von denen wir umfangreiche Probenskizzen haben, die sein Lieblings-Schauspieler Wassili Ossipowitsch Toporkow verfasste.

Die Entwicklung szenischer Spielideen muss man sich ganz konkret vorstellen. Im *TARTUFFE* etwa wollen die Verwandten den verblendeten Orgon daran hindern, seine Tochter Marianne unglücklich zu verheiraten. Die Ereignisse überstürzen sich, als Orgon bereits mit dem fertigen Kontrakt durchs Haus eilt und jeden Moment auf der Szene erscheinen wird. Wie aber stellt man Erregung, stürmische Beratung und Handlungsdruck einer Menschenmenge dar, ohne Chaos zu verursachen? Stanislawski wählt dafür das Bild des »Verrückten mit einem Messer«. »Er sucht seine Tochter, um sie zu erstechen.« Er dramatisiert also den Fall, um ihn sogleich an konkreten Details plastisch zu machen.

»Durch welche Tür kann der Verrückte eindringen? Auf diese Tür konzentrieren Sie Ihre ganze Aufmerksamkeit oder, noch besser, nicht auf die Tür, sondern auf ihre Messingklinke« (Toporkow: 480).

Als diese Anweisung noch nicht die gewünschte szenische Dynamik zeitigt, löst sich Stanislawski von der Textvorlage und erfindet ein Spiel:

»Niemand der im Zimmer Anwesenden hat das Recht, sich von der Stelle zu rühren, bevor sich die Türklinke bewegt. Verstecken Sie [das Mädchen], wohin sie wollen, aber machen Sie es so, daß sie verschwunden ist, wenn die Tür aufgeht« (ebenda).

Das Schreckensbild der Verrückten mit dem Messer ist also in zwei Schritten in eine szenische Aktion übersetzt worden. Zunächst wird ein visuelles Detail (die Klinke) zum Träger des Affekts, sodann wird dieses Detail zum Auslöser und Zeit-Rahmen eines Spiels (Verstecken der Marianne).

Die Pointe ist natürlich, dass das Spiel nicht gewonnen werden kann, dass wir es also mit einem Affekt und einer Aufladung der Bewegung zu tun haben, die sich gerade aus dem Nicht-Gelingen speist. Das steht im Widerspruch zu allen Überlegungen von der Maßhaltigkeit und der harmonischen Form, die Stanislawski an anderen Stellen propagiert und als »Überaufgabe« aus der literarischen Vorlage heraus präparierte. Wie das Beispiel zeigt, gibt es nur die Alternative zwischen affektiver Entladung im Spiel und der Deklamation des Textes.

Die experimentelle Offenheit zeigt sich jedoch auch in der Arbeit am Vers selbst, also an jener Vorschrift, die eigentlich die Systematik und Hierarchie der Theaterrmittel garantieren soll. Auch für das Sprechen empfiehlt Stanislawski den Einsatz der dramatisierenden Vorstellungsbilder als Subtext der gesprochenen Verse. Die Kontrahenten Cleant und Orgon mögen sich so verhalten, als säßen sie »auf der heißen Herdplatte« (Toporkow: 503). In der daraus resultierenden Hitze sollen auch die Verse vorgebracht werden, und wieder geht es bis ins Detail einzelner Kommata.

»Sie machen in dem Satz »Ja, würden Sie den Mann nicht lieben, Schwager« hinter »Ja« eine Pause. [...] Welchen Gedanken will Orgon denn hier ausdrücken? »Ja, würden Sie den Mann nicht lieben, Schwager, den Sie getroffen hätten wie ich ihn?« Sie liebten ihn, statt ihn zu hassen, das will Orgon hier sagen. Warum sollte er also eine sinnlose Pause hinter »Ja« machen? Das haben Sie sich zur Ausschmückung der Phrase ausgedacht« (Toporkow: 500).

So Stanislawski kolportiert durch Toporkow. Die Situation auf der Herdplatte verträgt sich nicht mit der Ausschmückung, welche Stanislawski an anderer Stelle auch als die »rhetorischen Ergüsse Cleants« erkennt und welche überwunden werden müssten. Die Ironie des Systems freilich liegt nun darin begründet, dass Stanislawskis Idee einer lebendigen Sprache wiederum der antiken rhetorischen Konzeption der *energeia* entspricht, also der Rede, die die Dinge scheinbar vor Augen stellt.

In eben jener Weise der Quasi-Übertragung der Dinge im Bild gestaltet Stanislawski das Deklamieren der Repliken, wenn er den Schauspielern rät, »sich gegenseitig mit Vorstellungsbildern« (Toporkow: 506) zu überschütten.

»Sehen Sie den Augenausdruck mit denen [ihr Partner] sie anschaut. Sie müssen erreichen, daß dieser Ausdruck anders wird, daß sein Blick sich aufhellt. Sie müssen ihm Ihre Vorstellungen vermitteln. Er muß alles mit Ihren Augen sehen« (Toporkow: 502).

Stanislawski denkt die Repliken tatsächlich als eine Art Containerverkehr, mit dem sich visuelle Energie übertragen lässt und die das »lebendige Wort« entstehen lässt. Aber wiederum geht seine Beschreibung des Darstellungsvorgangs über das intendierte Ziel hinaus. In metaphorischer Beschreibung sagt er an anderer Stelle: »Das lebendige Wort besitzt einen inneren Gehalt, es hat ein bestimmtes Gesicht« (Stanislawski 1981b: 49). Was Stanislawski hier als Gesicht bezeichnet, ist freilich nichts anderes als die Medialität des gesprochenen Wortes selbst, wie sie nach der sprechtechnischen Analyse erscheint. Vergessen wir nicht, dass Stanislawski auch Gesangsunterricht nahm, sich in Operettenrollen versuchte und entsprechend einen musikalisch-analytischen Zugriff auf Lautbildung und Stimmsitz kannte.⁷ In den entsprechenden Passagen zur Artikulation spricht er auch davon, »den Ton so weit wie möglich in die Maske zu verlegen« (Stanislawski 1981b: 39-107), also in die Resonanzräume des Kopfes zu verlegen, damit der Ton verstärkt hervor tritt. Aber das Wort selbst wird nicht nur im Gesicht geformt und vom Dialogpartner aufgenommen, es tritt – und darauf kommt es an – gleichsam als ein Drittes zwischen die Dialogpartner. Um dieses Dritte, dieses Dazwischen zu beschreiben, braucht man Medientheorie. Denn es geht um eine Übertragung, die es schafft, als Übertragung

7 Vgl. Stanislawski 1981b, Abschnitt Stimme und Sprechen, S. 39-107, und Anm. 5; ferner S. 281ff. (= Über die Musikalität des Sprechens).

selbst sinnstiftend zu sein, eigene ›Gesichter-Worte‹ zu kreieren. Diese Worte, die uns mit einem »bestimmten Gesicht« anblicken, sind jedoch nichts anderes als Sprach-Bilder, also wiederum energetische Überschüsse einer rhetorischen Technik, die den literalen Wortgehalt überborden.

3. Moissi rezitiert: Ein Szenario der Übertragung

Eben diesem energetischen Überschuss der Übertragung sieht sich am 28. Februar 1912 Franz Kafka ausgesetzt, als er einen Vortragsabend des Reinhardt-Schauspielers Alexander Moissi besucht. Drei Tage später notiert er in seinem Tagebuch

»Er [Moissi] sitzt scheinbar ruhig, hat womöglich die gefalteten Hände zwischen den Knien, die Augen in dem frei vor ihm liegenden Buch und lässt seine Stimme über uns kommen mit dem Athem eines Laufenden« (Kafka: 48).⁸

Dem Eindruck folgt eine Gedankenstrich und sodann eine nüchterne Analyse des Stimmeffekts.

»Gute Akustik des Saales. Kein Wort verliert sich oder kommt auch nur im Hauch zurück, sondern alles vergrößert sich allmählich als wirke unmittelbar die längst anders beschäftigte Stimme noch nach, es verstärkt sich nach der ihm mitgegebenen Anlage und schließt uns ein« (ebenda).⁹

Was Kafka im zweiten Teil beschreibt, ist der Saal als eine Verstärkeranlage der menschlichen Stimme des Schauspielers. Kafka denkt also die energetische Übertragung relational und man kann seine Beschreibung durchaus als Einspruch gegen die uni-direktionale Gerichtetheit der Ansprache Moissis lesen, wenn er ihn als »[w]idernatürliche[n] Anblick« beschreibt, den er hin und her gerissen verfolgt.

»Unverschämte Kunstgriffe und Überraschungen, bei denen man auf den Boden schauen muss und die man selbst niemals machen würde: Singen einzelner Verse gleich im Beginn z.B. Schlaf Mirjam mein Kind, ein Herumirren der Stimme in der Melodie; rasches Ausstoßen des Mailiedes, scheinbar wird nur die Zungenspitze zwischen die Worte gesteckt; Teilung des Wortes November-Wind, um den ›Wind‹ hinunter stoßen und aufwärts pfeifen lassen zu können. Schaut man zur Saaldecke, wird man von den Versen hochgezogen« (Kafka: 48).¹⁰

Kafka beschreibt rückblickend das, was man medientheoretisch als Immersion bezeichnet, Eintritt in den Datenraum, und zum Teil eines medialen Dispositivs wer-

8 Vgl. zu diesem Auftritt Moissi Schaper: 91ff.

9 Die angegebenen Stücke, soweit überliefert, sind: SCHLAFLIED FÜR MIRJAM von Richard Beer-Hofmann, NOVEMBERWIND von Emile Verhaerens, vgl. Schaper: 94.

10 Über Kafkas Suche nach der »litterarischen Bestimmung« (Kafka: 47) als sein Thema in dieser Zeit ist viel geschrieben worden, ebenso wie auch bekannt ist, dass Kafka sich selbst mit dem Rezitieren und dessen Scheitern befasste. Vgl. Tagebucheintrag vom 04.01.1912 über das Vorlesen vor seinen Schwestern (Kafka: 11) und Eintrag vom 25.02.1912 zu Kafkas Vortrag über jüdischen Jargon am 18.02.1912 (Kafka: 35).

den. Die Klangbilder, die Moissi produziert, gebieten den Fall und Kafka windet sich aus dem »uns« des Publikums, dessen Teil er doch ist.

Zugleich sind seine Beobachtungen der Machart dieser Darstellung bereits distanziert und analytisch, zuweilen auch ironisch. Wenn er etwa von der Zungenspitze spricht, die zwischen die Worte gesteckt wird, so hat das Ähnlichkeit mit jener analytischen Sprachbehandlung, wie man sie in sprecherzieherischen Übungsbüchern für Schauspieler findet. »W Stimmhafter Engellaut. Unterlippe gegen Oberzahnreihe [...]; geringe Kieferöffnung; Zunge liegt flach, Zungenspitzenkontakt mit den unteren Schneidezähnen« (Aderhold: 36).¹¹

Das ist natürlich eine unerhörte Reduktion der Sprachmusik. Moissi arbeitet nach allen Regeln der Kunst, und Kafka, der werdende Künstler der Moderne, schaut bereits von einer Meta-Ebene auf diese Regeln der Darbietung Moissis, gleichsam noch berührt, jedoch bereits medial aufgeklärt, anti-illusionär.

Der entscheidende Punkt jedoch ist, dass Kafka in der nach geordneten Reflexion des Vortrags auf jenes mediale Szenario des vor Augen-Führens einer Dritten Gestalt stößt. Er schreibt:

»Der Künstler, scheinbar unbeteiligt, sitzt so wie wir, kaum dass wir in seinem gesenkten Gesicht die Mundbewegung hie und da sehn und lässt statt seiner über seinem Kopf die Verse reden. – Trotzdem so viele Melodien zu hören waren, die Stimme gelenkt schien wie ein leichtes Boot im Wasser, war die Melodie der Verse eigentlich nicht zu hören« (Kafka: 49).¹²

Damit ist der qualitative Umschwung des Verses bezeichnet, der uns hier in Gestalt eines »leichten Bootes im Wasser« erscheint, und dies ist nichts anderes als ein energetischer Überschuss, der durch die Unverfügbarkeit der Technik evoziert wird. Kafka lässt – freilich mit unüberhörbarer Skepsis – die Entstehung eines neuen Bildes, einer eigenen Vision zu, welche dem nicht mehr glaubhaften Bild des rezitierenden Moissis an die Seite gestellt wird: Die Stimme schien gelenkt »wie ein leichtes Boot im Wasser«. Ich möchte rhetorisch (an)schließen: Gibt es ein schöneres Bild für visuelle Energie als das einer Stimme über dem orakelnden Körper, die leicht gelenkt wie ein Boot den Raum erfüllt?

11 Die Beschreibung der Konsonantenbildung erfolgt nach der »physiologischen Bildungsnorm« (Aderhold: 10), welche auf dem *Atlas deutscher Sprachlaute* von Hans-Heinrich Wängler aus dem Jahre 1958 basiert.

12 Was Kafka hier beschreibt, ist die rhetorische Figur der Prosopopoiia, d.h. einen Text als Stimme und Person lesen, die von einem Abwesenden, Toten herrührt. Und das ist das Gegenteil zur alten Vorstellung von der Verwandlung, bei der der Schauspieler als »Gestalt der Dichtung« spricht. Persona ist hier nicht die Maske »wohindurch es hallt« (Benjamin: 347), sondern eine rhetorische Figur, die etwas bewirkt, die also vor dem Ertönen angeordnet ist. Vgl. hierzu Menke: 140. Die Differenz von Textstimme und Theatermaske wird von Menke richtig gesehen, lässt sich aber auch vom Theater des Lesens auf das Schauspiel ausweiten. Allerdings bezöge sich die Exegese dann nicht auf den dramatischen Text allein, sondern immer auch auf die gültigen *Regel- und Methodentexte* des Schauspiels, die ebenfalls eine Stimme und Person bewirken. In diesem Sinne wäre die Theatermaske nicht akustisch, sondern rhetorisch zu verstehen.

Fazit

Verlassen wir Kafka und Stanislawski für einen Moment und besinnen uns auf einige grundsätzliche Bemerkungen zur Arbeit mit visueller Energie im Schauspiel. Wie gezeigt wurde, lassen sich die Spuren dieser Arbeit sowohl in der Produktion des Schauspielers – aufgezeigt an der wohl umfänglichsten und einflussreichsten methodischen Schrift der Jahrhundertwende – als auch in der Rezeption zumindest eines Moissi durch Franz Kafka nachweisen. Mit der visuellen Energie wurde hier eine Suchformel vorgestellt, die die Debatten um die Erweckung und Kontrolle von Affekten durch den Schauspieler neu positioniert. Diese kreisten seit je um eine Verortung des Affekts, wahlweise in der Physis oder der Psyche des Schauspielers, ohne freilich den energetischen Aspekt derart erklären zu können – geschweige denn ihn methodisch zu erfassen. Die Re-Lektüre von Stanislawski und durch sie der antiken Rhetorik nimmt gerade diesen Aspekt von Unverfügbarkeit als Indiz für die Sache selbst. Es bietet sich folglich an, visuelle Energie als negative Bestimmung, als Überschreitung und zugleich Unterbietung von Begrifflichkeit und Regelmäßigkeit im Schauspiel zu lesen, um das Phänomen Schauspiel neu zu beleuchten. Anders gesagt: Die historischen Debatten, Paradoxien und Widersprüche sind selbst bereits von der Rhetorik – und damit von einer Bildlichkeit – gekennzeichnet, die sie zu erklären vorgeben.

In Hinblick auf aktuelle Tendenzen eines Theaters durch neuere Medientechnik – und hier schließt sich der Bogen – lassen sich hoffentlich Konstanten erkennen. Wer sich heute aufmacht, um mit Handkamera und Videoschirm eine Inszenierung zu gestalten, wird das Wechselspiel von versprochener Verfügbarkeit und erfahrener Un-Verfügbarkeit, ja Unkontrollierbarkeit technischer Mittel kennen, wenn nicht gar sich darin verlieren. Nichts anderes finden wir in Stanislawskis Suche nach dem System des Schauspiels, wenn er sich bei Kommata und Tonhöhe der Deklamation aufhält.

Hier ist die rhetorische Technik am Werk, die gleichsam parasitär an jeweils spezifischem Erfahrungswissen und dem allgemeinen (theoretischen) Wissen partizipiert, selbst aber nicht eigentlich zu bestimmen ist. Technik, das meint eben immer künstlerische, technologische und listige Handgriffe, eine Praxis des Werdens¹³, die sich gerade nicht in der Anwendung und Reproduktion vorhandener Mittel erschöpfen darf. Im Sinne der Technik als einer Latenz und Unverfügbarkeit des Technischen und ›der Medien‹ ginge es darum, theatrale Repräsentation – und das meint auch das hier verhandelte Schauspiel durch Medien – als immer schon medialisiert und technisiert, als Theater durch Medien zu begreifen.

13 So unterscheidet Klaus Bartels einen statischen und dynamischen Begriff der antiken *Technē* bei Aristoteles. »Die Bewegung der Werkzeuge enthält den Begriff der *Technē* und in ihm den der Form des Hergestellten, [...] Die Bewegung der Werkzeuge ist die Tätigkeit (Energie: das ›Am-Werk-Sein‹) der *Technē*, die *Technē* die Form des Herstellens« (Bartels: 282).

Literatur

- Aderhold, Wolf (1989): *Sprecherzieherisches Übungsbuch*. Berlin: Henschel.
- Aristoteles (1950): *Von der Seele* (= De Anima). Zürich: Artemis.
- Aristoteles (1980): *Rhetorik. III Buch*. München: Fink.
- Bartels, Klaus (1965): »Der Begriff der Techne bei Aristoteles«. In: Hellmut Flashar/Konrad Gaiser (Hg.): *Synusia. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965*. Pfullingen: Neske, S. 275-287.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Börringer, Hannes (1989): Das hölzerne Pferd. In: Ars Electronica (Hg.), *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve, S. 7-26.
- Campe, Rüdiger (1990): *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der Literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Haverkamp, Anselm (2001): »Repräsentation und Rhetorik. Wider das Apriori der neuen Medialität«. In: Georg Stanitzek/Wilhelm Vosskamp (Hg.): *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*. Köln: DuMont, S. 77-84.
- Kafka, Franz (1994): *Tagebücher 1912-1914*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Kleine Pauly, der. *Lexikon der Antike* (1975). München: Druckenmüller.
- Menke, Bettine (2000): *Prosopopoiia*. München: Fink.
- Quintilian, Marcus Fabius (1971): *Ausbildung des Redners*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schaper, Rüdiger (2000): *Moissi. Triest, Berlin. New York*. Berlin: Argon.
- Stanislawski, Konstantin (1981a): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Bd. 1*. Berlin: Das Europäische Buch.
- Stanislawski, Konstantin (1981b): *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Bd. 2*. Berlin: Das Europäische Buch.
- Toporkow, Wassili (1981): »K.S. Stanislawski bei der Probe. Erinnerungen«. In: Konstantin Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. Berlin: Das Europäische Buch, S. 279-541.
- Wängler, Hans-Heinrich (1958): *Atlas deutscher Sprachlaute*. Berlin: Akademie.