

Katharina Dufek

Hubert Habig: Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15686>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dufek, Katharina: Hubert Habig: Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein. In: *[rezens.tfm]* (2011), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15686>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r199>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Hubert Habig: Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein.

Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2010.

ISBN 978-3-8253-5647-7. 422 S. Preis: € 45,-.

von **Katharina Dufek**

'A spielt B vor C.' Diese als ABC-Formel bekannt gewordene Theaterdefinition von Eric Bentley liegt auch Hubert Habigs Buch zugrunde. Im Gegensatz zu bisherigen theaterwissenschaftlichen Betrachtungen dieses Verhältnisses, die sich vor allem auf die Rolle des Zuschauers im theatralen Prozess konzentrierten, fragt er allerdings nach den Zusammenhängen zwischen Schauspieler (A) und Rolle (B) und damit nach dem "Mikrokosmos des Dramatischen" (u. a. S. 34): Wie wirklich kann eine Theaterfigur sein? Hat sie ein eigenes 'Sein' oder ist sie lediglich vom Schauspieler dargestelltes und vom Zuschauer komplettiertes und gedeutetes Symbol? Was genau tut der Schauspieler eigentlich, wenn er spielt? Was passiert mit seinem Selbst, wenn er versucht, der Bühnenfigur Leben einzuhauchen? Wer von beiden handelt auf der Bühne?

Nach langjähriger theaterpraktischer Erfahrung als Regisseur versucht Habig in seiner nun publizierten Doktorarbeit, "eine Schauspieltheorie zu skizzieren, die Selbstbestimmung des Darstellers und Eigendynamik des Materials gleichermaßen garantiert." (S. 16) Sein Ansatz ist dabei denkbar einfach: Aus dem Wechselspiel zwischen den diversen Vorgaben (z. B. durch den dramatischen Text) und dem Selbst des Schauspielers entsteht – wiederum in Wechselwirkung mit der dramatischen Handlung – die Figur, die so zum handelnden Subjekt (im Sinne der aristotelischen Handlungskategorie 'praxis') wird, während das 'Schauspieler-Ich' als gestaltender Faktor ('poiesis') sich an normativen Vorgaben orientiert und daher in Distanz zur Rolle bleibt. Die Begriffe



'Sollen' und 'Sein' beziehen sich demnach nicht nur, wie das erste Kapitel zunächst vermuten lässt, auf die Differenz zwischen vorbereiteter Inszenierung bzw. einstudiertem Spiel und den tatsächlichen Vorgängen während einer Aufführung, sondern auch auf die 'Suche' nach der Figur und deren Entwicklung im Lauf des Probenprozesses.

Was sich einfach anhört, wird dabei jedoch so pathetisch formuliert, mit unnötig vielen Fremdworten versehen, durch zahlreiche, teilweise redundante Schachtelsätze so verkompliziert und mit so viel theoretischem Material untermauert, dass Habigs Buch den unangenehmen Eindruck hinterlässt, der Autor habe die wissenschaftliche Fundierung seines Ansatzes so stark aufgeblasen, um die Banalität seiner eigenen Erfahrungen als Regisseur zu verschleiern.

Schlussendlich ließe sich seine Theorie doch auch auf wenigen Seiten zusammenfassen. So aber kommt es zu Wiederholungen des immer wieder Selben in leicht abgewandelter Form, die den Leser mehr ratlos (und zeitweise sogar gelangweilt) als mit dem Gefühl, etwas Neues gelernt und verstanden zu haben, zurücklassen.

Dabei beginnt das Buch äußerst vielversprechend. Nach einer erfrischenden Kritik an dem "vom Parkett geprägten Blick" (S. 9) der bisherigen theaterwissenschaftlichen Forschung zeigt Habig anhand von Beispielen auf, wie die Grenzen zwischen den "konstituierenden Bereichen ästhetischer Praxis: Konstruktion, Produktion und Rezeption" durch die "manische [...] Suche nach Authentischem" (S. 16) immer mehr verschwimmen (Kapitel 1). Nach dieser kurzen Betrachtung zur Wirklichkeit und Wirksamkeit von (Theater-)Kunst im 21. Jahrhundert, die nach der eigentlichen Einleitung noch einmal in die Problematik einführt, arbeitet sich Habig zunächst an den seit dem 18. Jahrhundert entstandenen Subjekttheorien ab, die er mit den zeitgleich aufgetauchten schauspieltheoretischen Überlegungen verknüpft (Kapitel 2). Nicht überraschend kommt er zu dem Ergebnis, dass der Schauspieler bis ins 20. Jahrhundert hinein nur als 'Diener' eines dramatischen Textes und/oder eines Regisseurs gesehen wurde, dass also das unbedingte 'Sollen' das 'Sein' des Schauspielers auslöscht.

Im Anschluss dekonstruiert er die avantgardistischen, laut Eigendefinition auf den Körper konzentrierten Theaterkonzepte (A. Artaud) und entdeckt auch hier die 'Unwichtigkeit' des Schauspielers-Ichs. Nur jene Konzepte, die zu den rituellen Ursprüngen des Theaters zurückkehren (J. Grotowski) und das Theater selbst zur 'Lebensform' machen (E. Barba), indem sie sich verstärkt dem Mythos zuwenden, werden seinen Ansprüchen gerecht. In logischer Konsequenz wendet Habig sich anschließend genau diesen Ursprüngen zu und arbeitet die Entwicklung des antiken Theaters aus dem Dionysoskult heraus (Kapitel 3). Jene "Lebensweisen und rituellen Praktiken [...], die [...] sich auch des Sein-Sollensdrucks nicht bewusst waren" (S. 13), da man das Konzept

der 'Identität' noch nicht kannte, fordert er auch im Probenprozess ein. Hat Habig bisher die "Bühne als Kaleidoskop, in dem sich Menschwerdung konkretisiert" (S. 29) und den Schauspieler und sein Tun als Paradebeispiel für die mehrfach konstatierte 'Zwei-Einheit' des Menschen (H. Plessner) und ihre Konsequenzen betrachtet, wendet er sich nun wieder seinem eigentlichen Thema, der praktischen Theaterarbeit zu.

Leider sind gerade die folgenden Kapitel, in denen der Versuch unternommen wird, Theorie und Praxis zu verbinden, vor allem eines: verwirrend. Interessant und verständlich ist hier lediglich die Diskussion des Mimesis-Begriffs und seiner Entwicklung zur ästhetischen Kategorie (Kapitel 4). Habig schafft es nicht immer, terminologische Klarheit walten zu lassen; die Begriffe 'Rolle' und 'Figur' beginnen zu verschwimmen, nicht zuletzt, weil plötzlich Shakespeare'sche Bühnenfiguren und deren Aussagen als Argumentationsgrundlage herhalten müssen und der Schauspieler wieder in den Hintergrund tritt (Kapitel 5). Das Ende dieses Kapitels erläutert zum Abschluss noch einmal, was allerdings bereits klar geworden sein sollte – hier jedoch mit dem Unterschied, dass zu den bisher zitierten 'Granden' (Aristoteles, Kant u.v.a.) nun auch noch Ricoeur und Adorno hinzukommen: 'Sollen' und 'Sein' seien nicht als dichotomische Begriffe zu verstehen, sondern spannten einen Rahmen, innerhalb dessen sich das Spiel des Schauspielers frei entfalten könne.

Die Verständlichkeit des Textes wird durch das katastrophale Lektorat nicht gerade unterstützt. Neben Rechtschreib- (Gradwanderung!) und Tippfehlern sind es vor allem die langen und dennoch häufig unvollständigen, weil ohne Verb formulierten (Halb-)Sätze, die das Lesevergnügen deutlich mindern. Auch Habigs anfänglich durchaus erheiternde Kritik an der Theaterwissenschaft wächst sich vor allem im zweiten Kapitel zu einer fast unerträglichen Polemik aus, die mehr auf persönliche denn auf fachliche Differenzen zwischen dem Autor und Erika Fischer-Lichte hindeutet. Habig scheint Fischer-Lichte mit der gesamten deutschsprachigen Theater-

wissenschaft gleichzusetzen, deren Existenzberechtigung er ebenso anzweifelt wie die 'performative Wende' der 1960er Jahre (vgl. S. 96). Dass das Fach auch noch andere Bereiche, z. B. die Theaterhistoriographie, umfasst, scheint ihm entgangen zu sein: Wie sonst ließe es sich erklären, dass er Manfred Brauneck und Heinz Kindermann (!) unkommentiert als Quellen verwendet?

Schlussendlich bleibt auch Habigs Handlungstheorie, die den Schauspieler als Subjekt und Objekt seines Handelns gleichermaßen zu fassen versucht, nicht ohne Unschärfen. Trotz seines Bemühens, die psychischen und physischen Vorgänge während der Darstellung wissenschaftlich zu erörtern. Er muss immer wieder auf quasi-metaphysische Begrifflichkeiten ausweichen, spricht vom Erleben des Schauspielers, das für einen Laien nicht nachvollziehbar ist und kann das "Mysterium [der] Verwandlung" (S. 5) auch nicht letztgültig erklären – möglicherweise, weil er den Zuschauer als deutende und die blei-

benden Leerstellen mit Sinn füllende Instanz außen vor lässt. Zudem deutet das Ende des Buches entgegen seiner Zielsetzung wieder auf eine Auflösung des Schauspieler-Ichs zugunsten der Figur hin, wenn Habig schreibt: Der Schauspieler "erschrickt über das, was die Figur mit ihm macht, zu was das Andere seines Selbst fähig ist, ohne dass er es zensieren mag. Die Figur sagt *Das bin ich* und er sagt *Ja.*" (S. 395)

Mit Sicherheit ist Hubert Habig eines: ein äußerst belebender und in vielen Bereichen gebildeter Mensch, wovon der Leser durchaus profitieren kann, wenn er sich auf einzelne Kapitel des Buches konzentriert und das darin verpackte Wissen aufnimmt, ohne sich von der Gesamtmasse einschüchtern zu lassen. Den zugegebenermaßen hohen Anspruch, eine vollkommen neue Schauspieltheorie zu entwickeln, kann er aber nicht auf zufriedenstellende Weise einlösen. Man könnte auch sagen: Das 'Sein' wird im Fall seiner Dissertation dem 'Sollen' nicht gerecht.

Autor/innen-Biografie

Katharina Dufek

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Publizistik in Wien. Während des Studiums mehrfach Regieassistentin in der freien Theaterszene. 2007–2011 Assistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Dissertationsprojekt: *Die drei Masken des Bruscambille. Theatralität in Frankreich 1600–1620* (Arbeitstitel).

Publikationen:

Katharina Dufek: "Grenzen sind fruchtbar. Überlegungen zur Pariser Theaterlandschaft des frühen 17. Jahrhunderts". In: *Grenzgänger & Exzentriker. Beiträge zum XXV. Forum Junge Romanistik in Trier* (3.-6. Juni 2009). Hg. v. Lidia Becker/Alex Demeulenare und Christine Felbeck. München 2010. S. 395-412 [Forum Junge Romanistik 16].

–: "Bruscambille – Des Lauriers – Jean Gracieux: Wer ist jetzt wer? Komödiantische Dreieinigkeit versus Identität". In: *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Hg. v. Friedemann Kreuder/Michael Bachmann/Julia Pfahl und Dorothea Volz. Bielefeld 2012. S. 461-476 [Theater Band 33].