

Zwei Räume, ein Körper

Körper-Inszenierung im Theater aus Sicht der Körperpsychotherapie

Ein Essay

Ulrich Sollmann

Forum Bioenergetische Analyse 2020, 110–125

<https://doi.org/10.30820/9783837982978-110>

www.psychosozial-verlag.de/fba

Zusammenfassung: Theater ist immer auch Körper-Theater, also Inszenierung von Körper und somit Inszenierung von gesellschaftlichen Verhaltensmustern. Körperpsychotherapie und die Tradition des Theaters im 20. Jahrhundert hatten über lange Zeit keine bewusst gelebten Berührungspunkte. Unabhängig voneinander haben beide Grundorientierungen sowie Konzepte und konkrete Methoden entwickelt, welche die Inszenierung von Körper auf der Bühne des Lebens verstehen und beeinflussen helfen. Spätestens seit den 1970er Jahren entwickelte sich eine Theatertradition, die starke und differenzierte Parallelen zu körperpsychotherapeutischen Modellen hat. Das Actors Studio, initiiert und geleitet von Lee Strasberg, ist hierfür ein gutes Beispiel. Der Artikel zeigt anhand der Inszenierung eines konkreten Stückes (*Roberto Zucco*, inszeniert durch Lisa Nielebock am Schauspielhaus Bochum), dass die Fantasie, das Unbewusste anzuregen, das stärkste Mittel der künstlerischen Arbeit ist. Besagte Inszenierung steht somit in der Tradition von Stanislawski, Grotowski, Brecht und anderen. Ist doch Theater immer Körper-Theater. Die Bochumer Inszenierung rückt Zuschauer, Ensemble und die Aussage des Autors so zusammen, dass es nicht mehr zwei getrennte Räume, den Bühnen- und den Zuschauerraum, gibt. Lebt man doch mit den Schauspielern auf engem Raum, ohne als Zuschauer in die (be-)schützende Rolle des »Außenstehenden« schlüpfen zu können. Man ist somit Zuschauer, Statist und Teil des Geschehens. Gerade hierdurch wirkt Körper-Theater mit magischer Überzeugungskraft. Je mehr der Zuschauer teilnimmt, teilhat und Teil des Geschehens ist, desto eher kann er das, was er auf der Bühne vorgeführt bekommt, selbst als (s)ein gesellschaftliches Verhaltensmuster erleben und erkennen.

Schlüsselwörter: Körper, Theater, Körperpsychotherapie, *Roberto Zucco*, Körpergedächtnis

Die Zuschauer sollten keine Sorge haben. Das Stück sei kein Mitmachstück, betont die Regisseurin Lisa Nielebock in der *WAZ* vom 9. Oktober 2008 im Anschluss an die öffentliche Probe des Stückes *Roberto Zucco* von Bernhard-Marie Koltes. Es würde

dem Zuschauer nichts passieren. Die Gerüste, die die Bühne bis in den Zuschauer-
raum erweitern, sollten nur die Bedrohlichkeit und düstere Atmosphäre des Stücks
verstärken.

Vor der Premiere hatte ich ein modernes und aufrüttelndes Theaterstück erwartet.
Allein schon die Gestaltung des Bühnenraums faszinierte. Entsprach er doch nicht der
sonst gewohnten Bühnengestaltung. Der Theaterraum war hell erleuchtet, es gab kei-
nen Vorhang und keine Requisiten, die ins Auge sprangen. Stattdessen ging es »einfach
los«, indem die Schauspieler sprechend auf die Bühne kamen. Das Publikum wurde
gerade auch emotional direkt angesprochen, in den Bühnenraum einbezogen und un-
gefragt Teil des Geschehens. Ich fühlte mich nicht (wie sonst) als Zuschauer, der sich,
in der Distanz bleibend, ein Stück auf der Bühne anschaut.

Die unmittelbare Betroffenheit und durch aktives Schweigen getragene Beteiligung
hatten mich in ein Geschehen geworfen, in dem die übliche Unterscheidung Zuschauer
und Schauspieler aufgehoben schien. Im Unterschied zu einem Theaterstück, das ich
zuvor als Kunstprojekt, als ein künstlich hergestelltes Projekt, erfuhr, erlebte ich mich
nunmehr als Mitgestalter des Theaterstücks auf dieser Bühne, somit als Teil des Gesche-
hens. Nielebock inszeniert im Sinne einer paradoxen Intervention: Beruhigende Worte,
gepaart mit der Enge und Bedrohlichkeit der Inszenierung, unterstreichen das unaus-
weichliche Lebensdrama des Roberto Zucco. Dieser habe seine Eltern sowie mehrere
andere Personen motivationslos und ohne Schuldgefühl ermordet. Ohne Motivation?
Ermordet? Der Autor des Stücks wurde ob seiner, wie es vielfach heißt, »Überhöhung
des Mörders« noch zu Lebzeiten heftig kritisiert.

Koltès schreibt aus dem wahren Leben. Seine Dramaturgie stellt ihn in die Tra-
dition Strasbergs: »die Phantasie, das Unbewusste und das unterbewusst anzuregen,
ist das stärkste Mittel der künstlerischen Arbeit.« Statt den sonst üblichen Theater-
vorhang bewundern zu dürfen, statt bei Abwesenheit desselben der eigenen Fantasie
durch die Tiefe des Bühnenraums eine aufregende Größe zu verleihen, sieht sich der
Zuschauer in Bochum mit einer überdimensionierten Gitterwand konfrontiert. Man
schaut auf die Bühne, die eigentliche Bühne ist aber nicht der Ort des Geschehens. Das
Schauspiel selbst findet vor der Gitterwand im Zuschauerraum statt. Man ist selbst die
Bühne, der Ort des Geschehens. Wünscht man sich sonst durch die Unterscheidung
von Bühne und Zuschauerraum eine beruhigende, sichernde Distanz, um sich als Kul-
turkonsument die besonderen Momente des eigenen Lebens vorführen zu lassen, ohne
sich hierauf selbst beziehen zu müssen, so wird dem Publikum in Nielebocks Inszenie-
rung gleich zu Anfang diese vertraute Sicherheit geraubt. Nielebock tut dies, ohne auf
spektakuläre Besonderheiten zu rekurrieren. Kein Blut. Keine Nacktheit. Kein extrava-
ganter Meuchelmord.

»Der Schauspieler muss jedoch einen Mörder nicht dadurch erschaffen, dass er
einen Mord begeht, die Todesszene, in der er stirbt usw. Er muss bloß die geistigen,

physischen, sensorischen und emotionalen Handlungen erschaffen können, die allein den Sinn dieser Ereignisse ausdrücken« (Strasberg, 1978 S. 38).¹

Die Sparsamkeit des gesamten Bühnenraums betont in besonderer Klarheit die Wirkelemente, die dem Verhaltensmuster von Roberto Zucco zugrunde liegen. Durch das Verschmelzen von Bühne und Zuschauerraum muss sich der Zuschauer unmittelbar in eben dieselben Wirkzusammenhänge einfühlen. Er kann dieser Art des Nach- und Miterlebens nicht enttrinnen. Somit kommt es zu einer doppelten Teilidentifikation mit Zucco. Einerseits erlebt der Zuschauer das Geschehen aus der gleichen Entstehungsperspektive wie Zucco. Andererseits strukturiert sich seine Wahrnehmung entsprechend dieser Entstehungsperspektive.

Dies hat so manche Parallele zu Brechts Ansatz des Epischen Realismus (Thomson et al., 2006, S. 74). Dieser »betonte, dass die Bühne eines realistischen Theaters von lebendigen, dreidimensionalen und widersprüchlichen Menschen bevölkert sein müsse, mit all ihren Leidenschaften, unüberlegten Äußerungen und Handlungen. Der Schauspieler müsse in der Lage sein, solche Menschen zu erschaffen« (Strasberg, 1978, S. 133).

Theater ist immer Körper-Theater. Körperlicher Ausdruck, verkörperte Beziehungen und körperliche Inszenierung (Stanislawski, 1981). Gerade hierdurch kann Theater überzeugen. Je überzeugender die Körper-Inszenierungen sind, desto emotionaler und subtiler kann Theater wirken. Erreicht es dann doch die Menschen über die Worte, über die Inhalte, über die szenisch-dramaturgische Gestaltung einerseits sowie das Angebot von unbewusster Teil-Identifikation andererseits.

»Die Worte, die von der Bühne herab gesprochen werden, sind nur die Muster, die in die Leinwand der Gesten gewoben werden« (Strasberg, 1978, S. 12). Strasbergs Überzeugung korrespondiert somit eng mit der Relevanz des Körpers in der Körperpsychotherapie.

Warum erzähle ich das so ausführlich? Warum schaue ich durch die Brille der bioenergetischen Analyse auf eine Theaterinszenierung? Theater ist immer auch Körper-Theater. Auch wenn es in diesem Bereich vielschichtige und differenzierte Modelle gibt, um das, was Körperinszenierung ausmacht zu beschreiben, zu erklären und integrativ zu erfassen, so bietet das Verstehensmodell der Bioenergetischen Analyse (BA) eine zusätzliche Dimension an. Sieht diese doch den Menschen in seiner Körperlichkeit als ein Wesen, dessen Körper biografisch entwickelt und geprägt wurde. Betont die BA deutlich und nachvollziehbar auch eben das Zusammenspiel zwischen Körpererleben, Persönlichkeit, Ausdruck und Verhalten.

1 Lee Strasberg, Schauspieler und Regisseur, begründete in den 40er Jahren das bekannte Actors Studio, das berühmte SchauspielerInnen wie Marilyn Monroe, Marlon Brando, James Dean, Paul Newman und andere hervorbrachte (Strasberg, 1978, S. 112).

Es ist mir daher wichtig, auch den Blick darauf zu fokussieren, wie die Schauspieler den Vorgaben des Autors entsprechend seine Aussage auf die Bühne bringen, dabei aber gleichzeitig auch sich selbst vor einem Publikum spielen, das ja nicht nur betrachtend, wahrnehmend und aufnehmend, das heißt passiv das Geschehen auf der Bühne verfolgt, sondern auch berührt, ergriffen und einbezogen sein soll. Gerade dieser Dreiklang hilft, neu und anders auf eine Theaterinszenierung zu schauen.

Ein solcher Blick steht in der Tradition von Stanislawski (1981) und Grotowski (1994) insoweit, als der Schauspieler durch »Konzentration« bemüht ist, den Eindruck hervorrufen zu können, er sei in einer gemeinsamen Öffentlichkeit mit dem Zuschauer privat. Das Zusammenspiel von »Empfindungserfahrung und Gefühlserfahrung« (Stanislawski, a. a. O.) mithilfe des affektiven Gedächtnisses bietet den erlebnismäßigen und darstellerischen Raum, die »Illusion des ersten Males« beim Zuschauer. Eine gespielte Szene wirkt dann so, als hätte sie nie zuvor stattgefunden, als hätte sie niemand zuvor gesehen. Der »Schauspieler ist Piano und Pianist« zugleich (Strasberg, 1978). Dies meint einen Prozess, der während der Arbeit im Schauspieler geschieht und aus dem er die Gewissheit und Sicherheit zieht, weiterzumachen. Es geht dann nach Stanislawski (a. a. O.) nicht darum, eine Produktion für die Bühne oder ein Produkt auf derselben zu erzeugen, sondern darum, im Prozess des Sich-selber-bewusst-Werdens sich selbst wahrzunehmen, das wahrzunehmen, was gerade geschieht und sich als Instrument selbst fein einzustimmen. Dieser Vorgang umfasst Konzentration, Hingabe, sich einlassen und Bewusstheit, sich wie die darzustellende Figur/Rolle zu verhalten, ohne dass der Zuschauer merkt, dass dies durch die Arbeit eines »geschickten Handwerkers« hergestellt wurde.

Gemeinsame Wurzeln, gemeinsames Verständnis

Spätestens hier berühren sich Theater und Körperpsychotherapie. Historisch gesehen kam es schon früh, nämlich zu Anfang des 20. Jahrhunderts, zum Austausch von Tanz/Theater und (Körper-)Psychotherapie². So gibt es vielfältige, eindeutige, gemeinsame Wurzeln von bedeutsamen Pionieren der (Körper-)Psychotherapie und Pionieren des Ausdruckstanzes sowie des Tanztheaters (vgl. Laban, 1926; Duncan, 2015; Wigman, 1986; Gindler in Ludwig, 2015; Selver, 1988 u. a.).

Darüber hinaus sind viele Techniken, Methoden und theoretische Körper-Konzepte

-
- 2 In den ersten drei Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts gab es vielfältige, sich gegenseitig befruchtende Begegnungen zwischen Pionieren der Körperpsychotherapie, Vertretern der humanistischen Psychologie sowie von Tanz und Theater (vgl. Geuter, 2006). Diese Befruchtung setzte sich später unter anderem fort in den Arbeiten und dem Actor's Studio von Lee Strasberg in New York. Körperbezogene Psychologen wie Paul Ekman fungieren als Berater im TV-Bereich (vgl. die Serie »Lie to me«).

te, die Eingang in die Praxis der Körperpsychotherapie gefunden haben, im Bereich Schauspiel und Theater entwickelt worden. Dies geschah zum Teil lange bevor sich die Körperpsychotherapie überhaupt entwickelt hat. Zum Teil später dann parallel zur Entwicklung der Körperpsychotherapie. Vor allem im US-amerikanischen Raum, aber auch in Osteuropa scheint, so die verfügbare Literatur, kein Wissen über Konzepte der Körperpsychotherapie vorhanden gewesen zu sein. Nicht wenige ausgebildete Körperpsychotherapeuten/bioenergetische Analytiker haben im Rahmen ihrer Ausbildung differenzierte Konzepte aus der Theaterpraxis und dem Ausdruckstanz in ihre Arbeit integriert. Jan Velzeboer³, John van Lier⁴, um nur zwei der bekannten Protagonisten zu nennen, arbeiteten zugleich als Körperpsychotherapeuten, Lehrtherapeuten und Schauspieler bzw. Regisseure.

Anhand der Bochumer Inszenierung von Zucco möchte ich die Gemeinsamkeit von Theater/Schauspielkunst und Bioenergetischer Analyse (BA) in dreierlei Hinsicht betrachten:

Das charakteranalytische Konzept der BA als Körperpsychotherapie bietet ein differenziertes und überzeugendes Modell, um auch Theater zu beleuchten, zu verstehen und zu reflektieren. Beide gehen von ähnlichen Grundauffassungen in Bezug auf den besonderen Stellenwert des Körpers aus. Strasberg, auch wenn er kein Körperpsychotherapeut ist, bringt es auf den Punkt: »Die Schwierigkeit, vor der sie [Anm. d. V.: die Schauspieler] standen, lag darin, all das durchzuspielen, was möglicherweise geschehen war, bevor der Text notwendig wurde.« (Strasberg, 1978, S. 51)

Regisseurin und Ensemble der Bochumer Inszenierung nutzen ohne Kenntnis des energetischen und charakteranalytischen Konzepts der BA intuitiv wesentliche Aspekte desselben, um gerade hierdurch mehr Überzeugungskraft zu gewinnen. Körperpsychotherapeutische Konzepte können für die Praxis des Theaters eine Erweiterung sein und vice versa. Gehen Theater und BA doch von ähnlichen (Praxis-)Grundkonzepten aus wie bei Strasberg: »Spannung ist fehlgeleitete Energie. Wenn Spannung im Körper ist, kann man nicht denken oder fühlen« (Strasberg, 1978, S. 26). »Anspannung ist die Berufskrankheit des Schauspielers [...] Wenn die Energie falsch eingesetzt wird, führt das zu Verspannungen und die behindern gerade, was sie zu schaffen suchen [...] Wenn ein Mensch angespannt ist, kann er weder denken noch fühlen«, heißt es weiter bei Strasberg (ebd., S. 81). Und: »Wenn wir uns mit den Schwierigkeiten eines Schauspielers befassen, müssen wir zunächst die im Innen wohnenden Probleme bewäl-

3 Jan Velzeboer war zum Beispiel gleichzeitig Diplom-Psychologe und Jurist sowie Schauspieler und Regisseur, aber auch Geschäftsführer und Schauspielregisseur des offiziellen, staatlichen Theaterzentrums in Maarssen. Velzeboer war zugleich Schüler von Alexander Lowen und Begründer mehrerer Ausbildungsgänge und BA-Ausbildungsinstitute in Europa.

4 John van Lier war ein enger Vertrauter, Freund und Kollege von Velzeboer. Beide arbeiteten meistens zusammen. Jan Velzeboer ist Autor der Praxisbücher.

tigen, die seinen freien Ausdruck verhindern und seine Fähigkeiten blockieren« (ebd., S. 105). Strasberg bezieht sich hierdurch auf eine alte Theatertradition, nämlich auf die der russischen und polnischen Schauspiellehrer wie Stanislawski, Grotowski, Wachran-gow. Diese Worte könnten aber auch einem körperpsychotherapeutischen Fachbuch entstammen.

Das charakteranalytische Konzept der BA hilft, das Zusammenspiel von Verhaltens-mustern und entsprechendem Körperausdruck, Habitus, emotionalem Ausdruck und diesbezügliche gesellschaftliche Relevanz der Figuren und Inhalte des jeweiligen Stücks zu verstehen. Nicht nur das: Es kann in der praktischen Anwendung Inszenierung und Dramaturgie in wesentlichen Aspekten bereichern. Lässt es doch auch Rückschlüsse über die Entstehungsbedingungen/Dynamik zu, die dann Mittel der Inszenierung sein können.

Umgekehrt sind inzwischen viele Konzepte, Techniken und Instrumente aus der Theaterwissenschaft und -praxis in die Praxis von körperorientierter Selbsterfahrung und Körperpsychotherapie eingeflossen.

Gemeinsam in einem (Theater-)Raum

In Bochum rückt man im Zuschauerraum zusammen. Man muss zusammenrücken. Und man lebt zusammen mit den Schauspielern auf engem Raum. Man kann nicht in die (be-)schützende Rolle des distanzierten Zuschauers schlüpfen. Man wird ungefragt via Eintrittskarte zum ungewollten Statisten und fühlt sich als solcher im Glauben, dass man letztendlich in der Rolle des Zuschauers bleiben würde. Aber weit gefehlt! Die Bedrohung ereilt einen selbst recht schnell *und* man merkt, dass man ein notwendiger, unverzichtbarer Bestandteil der Bochumer Bühnen-Wirklichkeit ist. Eine Wirklichkeit, die die gesellschaftliche Geburt des Verhaltensmusters eines Roberto Zucco zu verant-worten hat.

Die Geschichte ist kurz geschildert: Junger Mann vergewaltigt junge Frau. Der Prot-agonist ermordet seine Eltern. Derselbe junge Mann ermordet andere Menschen und wird selbst geschlagen, gefangen genommen, vorgeführt und gedemütigt.

Er steigt schließlich auf das Dach des Gefängnisses und »stürzt sich dem Himmel und dem Wind entgegen«, während sein Körper hart auf dem Boden des Gefängnis-hofes aufschlägt.

Eigentlich hätte Oliver Möller, der Roberto Zucco spielt, gänzlich auf seine Worte verzichten können. Liegt doch gerade die Überzeugungskraft des Darstellers in dem körpersprachlichen Ausdruck der Ausgestaltung des zentralen Handlungsmusters.

»Der Schauspieler muss [...] mit einem Durchleben der Geschichte statt mit deren bloßer intellektueller Abstraktion beschäftigt sein« (Strasberg, 1978, S 33).

Je tiefer der Schauspieler sich dem Durchleben hingibt, je überzeugender die Grundstruktur der Inszenierung ist, desto ergriffener kann der Zuschauer am Geschehen teilnehmen.

»Schauspielen ist die Fähigkeit auf imaginäre Reize zu reagieren [...] Dass er [Anm. d. V.: der Schauspieler] so reagiert, wie er es täte, wenn er selbst die Figur wäre, die er darstellt. [...] Dieses ist eine der Hauptaufgaben des Schauspieltrainings« (ebd., S. 28). Möller lebt dies auf der Bühne. Er verkörpert dabei wesentliche Aspekte des schizoiden Erlebens- und Verhaltensmusters. Kontext und Inszenierung schließlich schaffen die Entstehungs- und Wirkungsbedingungen dieses schizoiden Erlebens- und Verhaltensmusters.

Zucco lebt, fühlt und handelt für den Zuschauer überzeugend aus der organismischen Erinnerung einer schizoiden Grundstruktur. Möller als Zucco verkörpert dieses schizoide Muster vor allem körperlich überzeugend. Körperpsychotherapie und Theater arbeiten beide mit der affektiven Erinnerung:

»Das Konzept umfasst sowohl das sensorische Gedächtnis als das emotionale Gedächtnis. Der letztere Begriff bezog sich in Stanislawskis späteren Arbeiten auf Erfahrungen von intensiver und explosiver Natur, die so notwendig für die meisten dramatischen Momente auf dem Theater sind. Die Annahme des affektiven Gedächtnisses ist von grundlegender Bedeutung für das Verständnis, wie ein Schauspieler funktioniert und welche Fähigkeiten trainiert werden müssen, um sein Talent zu entwickeln« (ebd., S. 13).

Während es in der Körperpsychotherapie unter anderem darum geht, den blockierten, eingeschränkten Energiefluss gepaart mit erhöhter Vitalität, Kontaktfähigkeit und verlässlichem Grounding zu entwickeln, arbeitet der Schauspieler nach Stanislawski (1981) an seiner kreativen Spannung sowie an seiner Konzentration und an seiner Rolle.

»Bemerkte er [Anm. d. V.: der Schauspieler], wie weitgehend seine Verkörperung unbewusst auf eigenen Erinnerungen beruht hatte. Im Laufe der Zeit jedoch gingen die Erinnerungen und die aus ihnen erwachsenen Gefühle verloren und er begann die fixierten Abläufe der Rolle mechanisch zu wiederholen – Bewegungen der Muskeln, die Ausdrucksbewegungen der Augen, der Arme, des Körpers, all jene physischen Zeichen einer nicht vorhandenen Emotion« (Strasberg, 1978, S. 128).

Gepaart mit der dramaturgischen Gestaltung des Theaterraumes, kann der Zuschauer sich in Bochum der magischen Überzeugungskraft dieses, in diesem Fall schizoiden Erlebens- und Verhaltensmusters nicht entziehen. Einerseits kann er sich, emotional abgespalten, in die Rolle des vermeintlich objektiven Zuschauers versetzen. Entgeht dabei

jedoch nicht der emotionalen Dynamik, vielmehr ist er sogar verstärkt emotional beteiligt. Dies gelingt auch dadurch, dass der Zuschauer sich körperlich, emotional in sich zurückzieht, sich unbewusst verhärtet und dabei sich in der Rolle des Beobachters vor den inszenierten emotionalen Übergriffen geschützt wähnt. Schließlich erstarrt er aber in der unbewusst gewählten Abspaltung. Beinahe subtil paralyisiert ergeht es ihm wie Zucco. Das Ensemble der Teilhabe am Geschehen, der unbewussten Teilidentifikation und die spezifische Atmosphäre im gesamten Theaterraum konfrontiert den Zuschauer mit dem Körper-Affekt des Roberto Zucco.

Denn: »Alle Menschen tragen ein Wissen in sich, in ihrer eigenen Erfahrung, das wahrhaftiger und tiefer ist als alles, was ihnen bewusst ist« (Strasberg, 1978, S. 46).

Möller wirkt wie auf dem Sprung. Er scheint sein Gegenüber nicht, und wenn, nur selten anzuschauen. Kurz und abrupt. Lauernd. Getrieben durch eine innere Unruhe, massiert er seine Knöchel, hockt sich nieder, kauert sich in Ecken oder springt unvermutet wie ein Raubtier in den Raum. Ganz unvermittelt und unmotiviert. Bedrohlich. Er kann nicht anders! Selbst bedroht durch die Anwesenheit anderer Körper, die Anwesenheit anderer Menschen. Bedroht durch die Begegnung mit dem Leben.

Möller ist Zucco.

Nichts als Körper

Strasberg achtet diese Körperidentifikation als ein hohes schauspielerisches Gut: »Im Menschen ist Ausdruck, wenn er sich am wenigsten darum kümmert« (Strasberg, 1978, S. 113).

Zucco hat aber auch Angst vor seinem Körper und kann diesem nicht entrinnen. Zucco ist sein Körper und ist zugleich Opfer seines Körpers. Zucco fühlt sich bedroht, wo immer er auch ist. Und Zucco bedroht seine Umwelt. Er ist Körper und er tötet den Körper des anderen. »Ich habe keine Feinde und ich greife nicht an. Ich zerquetsche die anderen Tiere nicht aus Bosheit, sondern weil ich sie nicht gesehen habe und weil ich auf sie getreten bin. Ich bin ein normaler, vernünftiger Junge. Ich bin nie auffällig geworden. Ich bin kein Held. Helden sind Verbrecher.« So Zucco im Stück.

»Das Ziel der modernen Methode ist es, den Schauspieler von der Sorge, um das, was er als Schauspieler gerade tut, wegzuführen, um ihn erst mal von seiner Grundbefangenheit zu befreien, um sodann jene passenden Elemente dessen, womit die Figur beschäftigt ist, zu erschaffen, die für ihn zu Verhaltensimpulsen werden. Auf diese Weise beschäftigt sich der Schauspieler damit, die Ursachen zu spielen und nicht die Ergebnisse [...] Die Konzentration des Schauspielers gilt dem Objekt, das Angst erregt, anstatt der Sorge darüber, was er tun soll um Angst auszudrücken« (Strasberg, 1978, S. 54ff.).

Möller als Zucco überzeugt gerade in dieser Hinsicht. Schließlich bringt er selbst es in einem Kommentar im Anschluss an das Stück auf den Punkt. Er sei überrascht, dass man seine kleinen, feinsten Körperbewegungen überhaupt wahrgenommen habe. Einerseits verkörpert Möller die schizoide Struktur derart überzeugend und unbewusst, obwohl trainiert, dass er so erstaunt sein kann. Andererseits reagiert er in totalem inneren (energetischen) Rückzug, der ja gerade für diese Rolle und die schizoide Struktur so kennzeichnend ist.

Es fällt mir nicht schwer, mich an zahlreiche Medienberichte über eine ähnliche Form des Ausdrucks von Gewalt zu erinnern. Antwortet doch beispielsweise so mancher Jugendlicher auf die Frage, warum er zugeschlagen habe, dass sein Gegenüber, das er oft gar nicht kannte, ihn einfach nur »so komisch angeguckt« hätte.

Zucco ist im Gefängnis. Die Gesellschaft ist das Gefängnis. Der Zuschauer im Theater ist das Gefängnis. Repräsentiert er doch ungewollt die für den Zuschauer unbekannte Kindheitserfahrung dieses jungen Mannes. Nämlich im Klima von (Lebens-)Angst, der Welt zu begegnen. Begegnen zu müssen.

Zucco lebt aber auch in seinem Körper-Gefängnis. Er will seine innersten Regungen nicht spüren, nicht zeigen, vor allem hierdurch nicht einem Gegenüber begegnen zu müssen. In dem verzweifelten und vergeblichen Bemühen jegliche Körperregung, jeglichen Körperausdruck zu unterdrücken, erhöht er den inneren Druck. Dieser verstärkt die diffuse Angst. Die Angst sich zu zeigen. Die Angst erkannt zu werden. Und die Angst, sich nicht mehr zurückhalten zu können.

Zucco massiert weiterhin seine weißen Knöchel. Er presst die Finger zur Faust. Sein Blick irrt unsicher umher, wie aus einem öffentlichen Versteck. Nur, Zucco kann seinen Körper nicht verstecken. Er wird gesehen. Immer.

»Der Schauspieler ist der einzige Künstler, dessen Rohmaterial er selbst ist. Er benutzt seine eigenen Muskeln, Gefühle, seinen Kopf, Stimme, Sprache und Gesten, um sich mit einem anderen Menschen zu identifizieren und ihn zu erschaffen« (Strasberg, 1978, S. 63).

Begegnung mit Menschen heißt dann für ihn Bedrohung. Bedrohung heißt aber auch, sich nicht mehr unter Kontrolle halten zu können. Bedrohung findet schließlich ihr Ventil im Töten des Gegenübers. Dieses Ventil ist für Zucco wie eine Notwendigkeit. Eine Notwendigkeit des Selbst-Erhalts. Des Überlebens.

Dieses Ventil gibt ihm jedoch nicht die Chance, dem Käfig, seinem Körper-Gefängnis zu entfliehen. Er begegnet anderen Menschen und er tötet diese. Er begegnet sich selbst und tötet sich am Ende. Man könnte fast geneigt sein, diesen Selbstmord als verzweifelten, letzten Versuch des Überlebens zu deuten. Glaubt Zucco doch, indem er »dem Wind und der Sonne« entgegenspringt, endlich Frieden zu finden.

Leben hingegen hieße für Zucco weiterhin, unter Menschen, unter »wilden Tieren« in seinem Körper-Gefängnis leben zu müssen.

Ziel der Theaterarbeit ist es, »sich nicht darum zu kümmern, ob Sie dem Zuschauenden das Objekt begreiflich machen, sondern konzentrieren Sie sich ganz darauf, es für sich selbst zum Leben zu erwecken« (Strasberg, 1978, S. 35).

Ein (gesellschaftliches) Verhaltensmuster

Der Zuschauer weiß nichts über die Kindheit Zuccos. Es bedarf aber auch keiner Details, um sich angesichts einer unterwürfigen, verführerischen, lasziven, inzestuösen Mutter das Schrecklichste für ein kleines Kind vorzustellen, was zu imaginieren möglich ist.

Offensichtlich gehört zu dem von Zucco verkörperten gesellschaftlichen Verhaltensmuster die Erfahrung, das Gefühl, eine Welt betreten zu haben, sich aber nicht willkommen, sondern bedroht zu fühlen. Bedroht durch die inzestuöse Verführung. Bedroht durch die bloße Anwesenheit, den Kontakt und die Begegnung mit anderen Menschen. Mit Menschen, die ihn ablehnen. Ihn ablehnen, weil er anders ist. Weil er ihre Spiele von Sex, Bigotterie, Inzest nicht mitspielen will.

Wenn ein Kind sich derart fühlt, erlebt es dies, als hätte es kein Recht auf eine eigene Existenz. Aus Angst vor Vernichtung versucht es dann, sich mit all seiner Lebensenergie innerlich zurückzuziehen, sich zu versteifen, um all seine Sinne auf die als bedrohlich empfundene Umwelt zu richten. Sich zu kontrollieren, um jeglichen Ausdruck von Lebendigkeit zu unterdrücken. Aus Angst entdeckt und erneut bedroht zu werden. Da dies unmöglich ist, bekommt das Kind auch Angst vor dem eigenen Lebensimpuls, der jedem Menschen innewohnt. Angst vor dem Verlust der Kontrolle über sich selbst. Der Körper als lebendiger Körper wird schließlich selbst zur Bedrohung.

Das kleine Kind quält sich mit diesem eigenen Erleben und unterbricht letztendlich den Kontakt zur Außenwelt. Dieser psychische Schutzmechanismus soll das Eindringen weiterer bedrohlicher Signale verhindern. Hierdurch verschließt es sich jedoch gleichzeitig gegenüber den möglichen lebensbejahenden Begegnungen. Das Kind lernt daher nicht, sich auf Nähe, Beziehung und Intimität einzulassen, auch wenn es später im Leben keine Angst haben müsste. Gleichzeitig entsteht eine überstarke Sehnsucht nach Begegnung und Körperlichkeit, die in eine Suche nach »nie erlebten symbiotischen Verschmelzungen mit dem anderen« mündet. Das Kind reißt sich und hält sich, in der Angst vernichtet zu werden, zusammen und entwickelt symbiotische Fantasien sowie schließlich die Kernüberzeugung »Mein Geist ist mein Wesen«. Es begegnet schließlich nur noch sich selbst, seiner Fantasiewelt und seiner Angst. Nicht gelebte

Nähe, nicht gelebte Beziehung wird zur gedachten, gewünschten symbiotischen Verschmelzung. Eine Verschmelzung, die bei Zucco in dem Sprung »dem Himmel und dem Wind« entgegen zu sehen ist.

Faktisch führt dies (nicht nur bei Zucco) zur Abkapselung, zum brüchigen sozialen Kontakt. Wer kennt nicht selbst diesen Sonderling? Ein wenig schräg, kontaktscheu, seltsam oder einfach nur arrogant. Kommunikation ist dann das Ensemble aus legerer Ironie und subtil attackierendem Zynismus.

Daher will Zucco auch niemanden ansehen. Daher will er von anderen am liebsten nur durch Glas angeschaut werden.

Die Geschichte von Zucco hat keine Geschichte. Sie besteht aus dem Sprung in eine Welt, in der für ihn kein Platz ist. In eine Gesellschaft, die ihn ablehnt. In ein Erleben von Bedrohung, dem er nicht entrinnen kann. Eine Bedrohung, die im verführerischen, brutalen Gewand von Sex, Inzest, Gewalt, Geld und Macht sein Leben beherrscht.

Während anfangs in Nielebocks Inszenierung noch Bigotterie die Szene beherrscht, entlarven sich die Protagonisten der Gesellschaft zusehends in ihrem Hang zur Entwertung, zum sexuellen Missbrauch, zum Inzest, zur Selbst-Überhöhung, zur radikalen Gewalt oder zur heuchlerischen Unterwerfung.

Für Grotowski ist der Schauspieler ein Mensch, der mit seinem Körper in der Öffentlichkeit auftritt, der diesen Körper öffentlich darbietet. »Die Schauspieler konzentrieren sich auf die Suche nach Zeichen, die in Ton und Bewegung jene Impulse umsetzen, die sich auf der Grenze zwischen Traum und Realität bewegen« (Strasberg, 1978, S.133), um dann ganz unspektakulär zu überzeugen. Direkt, ohne Umschweife, unmissverständlich. Entblößt in der und durch die eigene Verletzlichkeit. Gerade hier liegt ein überzeugendes Agens von Theater und Körperpsychotherapie: der Körper in der gemeinsamen Öffentlichkeit!

Gefühlter Körper-Spiegel, ungeschminkt!

Wen wundert es dann, dass Zucco seine Mutter tötet, weil diese ihn schließlich nur noch sexuell nötigt. Ihn zum Opfer ihrer inzestuösen Begierde macht. Wen wundert es, dass Zucco sein Gegenüber tötet, wenn dieser ihm »einfach zu nah kommt«. Ist doch gerade diese in der Bigotterie versteckte Gewalt Anlass genug für Zuccos gefühlte und reale Bedrohung. Reagiert Zucco hierauf normal? Man könnte fast sagen, Zucco ist der einzig »normale« Mensch auf dieser Bühne.

Es gibt, wie man eindrücklich im Bochumer Schauspielhaus erfahren musste, einen bedeutsamen Unterschied, die unfassbare Steigerung von Bigotterie: nämlich die der zynischen Bigotterie.

Roberto Zucco wird einerseits zum Mörder erklärt, andererseits zu einer Lichtgestalt verklärt, zu einem faszinierenden, träumenden Mörder. Dem man zudem noch ein ganzes Theaterstück widmet.

Zynisch ist diese Bigotterie insoweit, als die Gesellschaft im Bemühen, sich in diesem unmissverständlichen Spiegel zu betrachten und ihrer eigenen Körper-Angst zu begegnen, diese Betrachtung zu einer neumodischen, schicken Rolle wandelt. Zu einer Rolle, durch die man am sogenannten kulturell-künstlerischen Fortschritt teilhaben möchte. Zu einer Rolle, die aus einem jungen Mann, der Menschen tötet, zu einem wie es heißt motivationslosen Mörder macht.

Zucco ist kein Mörder. Er tötet nicht heimtückisch. Er tötet nicht aus niederen Beweggründen. Er tötet im Affekt. Er tötet aus einer existenziellen Verzweiflung heraus, um das, was ihn zu vernichten trachtet, zu vernichten. Er kann nicht anders. Er kann nicht anders, weil er nicht unbeschwert am Leben teilhaben durfte. Und er kann nicht anders, weil er nur *eine* Bewältigungsstrategie lernen durfte: Überleben durch Töten.

Der Zuschauer kann ebenso nicht anders, als Zucco zur Bestie, die motivationslos morden würde, zu wandeln. Anders würde der Zuschauer nicht Teil der gesellschaftlichen Szenerie werden, die diesen Menschen schizoid macht. Anders könnte die »notwendige« Teilidentifikation, die letztendlich über die gefühlte Glaubwürdigkeit entscheidet, nicht gelingen.

Wir sind nämlich auch Teil des Geschehens. Wir machen dem anderen Angst. Wir selbst haben Angst und unser Körper drückt diese Angst aus, indem er anderen Angst macht. Nielenbocks Inszenierung sowie die körpersprachliche Überzeugungskraft der Schauspieler im Konkreten verschließen den inneren Notausgang des »abgeklärten Bildungsbürger«. Sie verbauen die emotionale Flucht in die gelingende Selbstdistanzierung.

Körperlich selbst Teil des Geschehens, so wie es in der Bochumer Inszenierung der Fall ist, paralyisiert es uns gleichzeitig, wenn wir unseren eigenen gefühlten Körper im körpersprachlichen Ausdruck Möllers in jeder einzelnen Bewegung, in jeder Haltung, jeder Geste vor Augen geführt bekommen. Wir können nicht anders, als dies zu dissoziieren, abzuspalten, für unreal zu erklären. Um selbst nicht den letzten Rest von emotionalem Gleichgewicht zu verlieren, stigmatisieren wir den Körper Zuccos zum Körper eines Mörders oder aber überhöhen ihn zu einer Lichtgestalt. Der Körper Zuccos dient dann als Projektionsfläche unserer eigenen unbewussten (abgewehrten) Bedürfnisse und Konflikte. Indem wir ihn zum Mörder deklarieren, entgehen wir unseren eigenen Mordfantasien, die wir vielleicht unter solchen Bedingungen hätten. Indem wir ihn zur Lichtgestalt verklären, entgehen wir der bewussten Begegnung mit der eigenen Körperangst. Und können teilhaben an der symbiotischen Verschmelzung, symbolisiert durch das Todeserlebnis Zuccos.

Kontakt – Sicherheit – Leben

Es gibt einen Moment einer einzigartigen, für Zucco unbekanntem Art der Begegnung, als dieser mit dem alten Mann redet, der sein Leben hinter sich hat. Zucco schaut ihn an. Er blickt ihm in die Augen und beinahe liebevoll führt er den alten Mann schließlich von der Bühne. Zucco hatte keine Angst vor diesem Mann. Hatte diesmal keine Angst vor der Begegnung mit einem Menschen, mit einem »lebendigen Menschen«. Begegnet ihm der alte Mann doch absichtslos, freundlich, neugierig auf Zuccos Bedürfnisse und Interessen. Gerade hierdurch scheint diese Begegnung für Zucco zu einem wunderbaren Erlebnis zu werden. Zucco ergreift diese Begegnung. Er wagt diese Begegnung und kann die Begegnung mit diesem anderen Menschen körperlich-energetisch tolerieren. Gerade hierdurch nimmt er in der kurzen Beziehungsszene vielleicht zum ersten Mal überhaupt teil an dem Ausdruck von Leben überhaupt. Ohne Angst zu erleben. Zucco ermöglicht dem Zuschauer in diesem Moment einen kurzen, existenziellen Einblick in die eigene Weichheit, in die eigene Sensibilität und in die liebevolle Emotionalität eines jungen Mannes.

Hier liegt eine subtile Chance für den Zuschauer, in Kontakt mit Zucco und mit sich selbst zu treten. Eine Chance, die den *lebendigen* Zucco, das *Leben* in Zucco, erfahrbar machen könnte. Eine Chance, die dem Publikum eine neue Perspektive für dieses Verhaltensmuster ermöglichen könnte. Eine Chance, die es braucht, um der Entstehung des Zucco-Verhaltensmusters entgegenzuwirken. Es überhaupt nicht entstehen zu lassen. Es im Keim zu ersticken.

Vom sensorischen und affektiven (Körper-)Gedächtnis

Stanislawski und Strasberg beziehen sich in ihrer Theaterarbeit auf das sensorische und affektive Gedächtnis des Schauspielers, um darauf aufbauend emotional die Rolle zu entwickeln.

»Rufen Sie es [Anm. d. V.: irgendein Objekt] sich nicht einfach erzählerisch ins Gedächtnis, sondern versuchen Sie uns davon mitzuteilen, als ob es Ihnen gerade eben passierte. Kümmern Sie sich nicht um Ihre Wortwahl, sondern versuchen Sie sich an die Objekte zu erinnern um die es Ihnen gerade geht. Strengen Sie sich nicht an, das Gefühl selbst wieder einzufangen, nur das Objekt und das Ereignis, die dieses Gefühl hervorriefen« (Strasberg, 1978. S. 46).

Ähnlich wie in der Körperpsychotherapie baut Theaterarbeit nach Strasberg, Stanislawski u. a. auf der lebensgeschichtlichen (Körper-)Erfahrung des Menschen auf. Diese

wird bei der Vorbereitung und der Probe zu einem jeweiligen Stück reinszeniert, neu durchlebt, bewusst gemacht und intentional im Sinne eines Rollenpotenzials geankert. Stanislawski (1981) teilt die Arbeit des Schauspielers daher in zwei Bereiche: die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Dies geschieht über die »Konzentration«.

»Der Schauspieler trainiert seine Konzentrationsfähigkeit, um den Eindruck hervorrufen zu können, er sei in aller Öffentlichkeit privat (...) Hierdurch setzt er auch Gefühlerfahrungen mit Hilfe des affektiven Gedächtnisses ein« (Strasberg, 1978, S. 71).

Weiter heißt es bei Strasberg:

»Es gibt einen Zugang zur Vorstellungskraft des Schauspielers. Wenn sie denn von ihm beherrscht werden soll, dann durch Konzentration. In der Konzentration (S-Übung) beschäftigen wir uns mit nicht-realen Objekten und versuchen diese zu erschaffen. Laute zu hören, Orte zu sehen, die es (in der momentanen äußeren Realität) nicht gibt [...]. Bei einem sehr guten Schauspieler sind die Dinge nicht nur von der inneren Logik her richtig, sondern sie sind irgendwie im Moment anwesend« (ebd., S. 86).

Insoweit kommt es zu einer deutlichen Unterscheidung zwischen Theaterarbeit und Körperpsychotherapie. Das sensorische und affektive Gedächtnis sind Grundelemente der Wirklichkeit eines Schauspielers. Wachtengoff (Gespräch vom 04.07.1979) betont, dass der Schauspieler beim Spielen aber niemals die echten Empfindungen benutzt. In seiner Rolle lebt und nutzt der Schauspieler also das *erinnerte* Gefühl, was er »hervorrufen und wiederholen kann«. Zentrale Grundlage für die Herausbildung einer entsprechenden Kompetenz ist »die Arbeit an sich selbst«, Entspannung und Konzentration. Letztendlich besteht die Kunst des Schauspielens nach William Gillette darin, dem Zuschauer »die Illusion des ersten Males« zu geben. »Eine gespielte Szene muss so wirken, als hätte sie nie zuvor stattgefunden, als hätte sie niemals jemand, jemals zuvor gesehen« (Strasberg, 1978, S. 107).

Authentizität geriert sich als inszenierte Authentizität.

Diese Erfahrung, Zuccos Erfahrung, von Leben, von Lebendigkeit, weckt erneut und verstärkt Angst. Wirkt schließlich fast wie ein erneuter Beweis für die Bedrohlichkeit der Welt.

Zucco scheint ob dieser Erfahrung schier verzweifelt zu sein. Erlebt er doch gerade durch diesen Unterschied die Hoffnungslosigkeit seiner Situation, so wie die Radikalität der ihn umgebenden Gesellschaft. Er kann sich diesem Raum von Erfahrung nicht entziehen. Er kann aber auch nicht dem eigenen, inneren Druck entgehen.

Es scheint das Lebensdilemma des Mannes zu sein: nämlich, sich Leben zu wün-

schen, gleichzeitig Angst vor dem Leben in der Begegnung mit dem Ausdruck von Leben zu haben. Mit dem Leben in der Begegnung mit anderen Menschen und seines eigenen Körpers.

Dieses Verhaltensmuster ist vielfach prägend in der heutigen Gesellschaft. Es birgt einen archaischen Aggressions-Affekt, eine Emotion ohne Beziehung. Ein Affekt, der magisch gerade aus der Erfahrung der körperlichen Nähe, dem Körperkontakt mit einem anderen Menschen in einer solchen Situation entspringt.

Zucco ist kein Mörder. Der Zuschauer ist kein Mörder. Und hier liegt die Chance: Begegnen sich beide, so wie es im Bochumer Schauspielhaus möglich ist, haben beide eine Chance.

Literatur

- Duncan, I. (2015). *I've only danced my life. Die Autobiografie der Isadora Duncan*. Berlin: Parthas.
- Geuter, U. (2006). Geschichte der Körperpsychotherapie. In G. Marlock & H. Weiss (Hrsg.), *Handbuch der Körperpsychotherapie* (S. 17–33). Stuttgart: Schattauer.
- Grotowski, J. (1994). *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander.
- Laban, R. von (1926). *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg: Gerhard Stalling.
- Lowen, A. (2008). *Bioenergetik*. Reinbek b.H.: Rowohlt.
- Lowen, A. (1988). *Körperausdruck und Persönlichkeit. Grundlagen und Praxis der Bioenergetik*. München: Kösel.
- Ludwig, S. (2002). *Elsa Gindler – von ihrem Leben und Wirken*. Hamburg: Christians.
- Niehaus, M. (1992). *Isadora Duncan. Triumph und Tragik einer legendären Tänzerin*. München: Heyne.
- Selver, C. (1988). Sensory Awareness. In H. Petzold (Hrsg.), *Psychotherapie und Körperdynamik* (S. 59–78). Paderborn: Junfermann.
- Stanislawski, K. S. (1981). *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Teil I und II. West-Berlin: Verlag Das Europäische Buch.
- Strasberg, L. (1988). *Schauspielen und das Training des Schauspielers*. Berlin: Alexander.
- Strasberg, L. (1978). *Schauspielerseminar*. Bochum: Verlag Schauspielhaus Bochum.
- Thomsen, F., Müller, H-H. & Kindt, T. (2006). *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Velzeboer, J. (o.J.). *NCA Materialien 1–3*. Maarssen: Nederlands Centrum voor Amateursoneel.
- Wigmann, M. (1986). *Die Sprache des Tanzes*. Neuauflage. München: Battenberg.

Two rooms, one body. Body staging in the theatre from the perspective of body psychotherapy

Abstract: Theatre is always also body theatre, staging of bodies is thus staging of social patterns of behaviour. Although body-psychotherapy and the tradition of theatre in the 20th century had no consciously lived points of contact for a long time. Independently of each other, both have developed basic orientations as well as concepts and concrete methods that help to understand and influence the staging of the body on the stage of life. Since the 1970s at the latest, a theatre tradition has developed which has strong and differentiated parallels to body-psychotherapeutic

models. The Actors Studio, initiated and directed by Lee Strasberg, is a good example of this. Based on the staging of a concrete play (*Roberto Zucco* staged by Lisa Nielebock at the Schauspielhaus Bochum), the article shows that the imagination to stimulate the unconscious is the strongest means of artistic work. The afore mentioned production thus follows the tradition of Stanislavski, Grotowski, Brecht and others. After all, theatre is always body theatre. The Bochum production brings together the audience, the ensemble and the author's statement in such a way that there are no longer two separate spaces, the stage and the auditorium. After all, one lives with the actors in a confined space without being able to slip into the protective role of the audience. You are therefore a spectator, an extra and part of the action. This is exactly what body theatre does with magical persuasiveness. The more the spectator participates, participates and is part of the event, the more he/she can experience and recognize what is presented on stage as (his/her) social behaviour pattern.

Key words: body, theatre, body psychotherapy, *Roberto Zucco*, body memory

Der Autor

Ulrich Sollmann, Dipl. rer. soc., ist Gestalt- und Körperpsychotherapeut (Bioenergetische Analyse), Coach und Berater von Führungskräften in Wirtschaft und Politik, Publizist, Buchautor, Lehrbeauftragter und Blogger. Guest Professor an der Shanghai University of Political Science and Law. Er arbeitet und veröffentlicht seit vielen Jahren international, auch in China (ethnologischer Forschungsansatz).

Kontakt

Dipl. rer. soc. Ulrich Sollmann
Beratung und Coaching
Höfestr. 87
D-44801 Bochum
info@sollmann-online.de
www.sollmann-online.de