

Spiritualität, Spirit und Esprit im Theater

■ GABRIELE C. PFEIFFER

Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen. (Genesis 2,7) Als Gott den Menschen beseelt, haucht er ihm (Adam, in diesem Fall) Leben ein. Was im Griechischen πνεῦμα (pneuma) oder ψυχή (Psyche) bedeutet, wäre im Lateinischen animus/anima oder spiritus; Worte also, die auf den Hauch, den Atem zurückgehen. Ein Derivat von Spiritus (der Hauch – auch: der Geist), die „Spiritualität“ lebt im alltäglichen Sinne in der religiösen Haltung und verweist auf die transzendente Verbindung mit dem All-Eins, was auch das Jenseits einschließt.

Leben einhauchen

Einer leblosen Gestalt Leben einzuhauchen, damit spielen seit je her auch die Menschen selbst. Sei es das Spiel von Kindern mit ihren Puppen und Teddybären, die diesen hierbei nicht nur Atem, sondern auch Sprache geben, oder sei es das Spiel mit Marionetten, Marotten, Hand- oder Stabpuppen u. dergl. oder – und hier scheint es zunächst ein wenig paradox – das Spiel mit sich selbst. Letzteres ist die Kunstfertigkeit, sich zwischen „Puppe“ und „spielender Person“ entscheiden, also Künstlerfigur und Privatperson unterscheiden zu können. Der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner (1892–1985) spricht hier von der dem Menschen eigentümlichen Fähigkeit, zwischen einem „Körper haben“ und einem „Körper sein“ differenzieren zu können (H. Plessner *Ausdruck und menschliche Natur*). Wenn diese Unterscheidung künstlerisch perfektioniert wird, kann der Mensch mittels erlernter Schau-Spieltechniken (in welcher Techniken des *Schauens* und Techniken des *Spielens* in eins fallen) fiktiven Figuren

„zum Leben verhelfen“, kann diesen gleichsam „Leben einhauchen“. Das ist wohl ein Grund, weshalb bei (Schauspiel)Kunst auch von schöpferischer Kraft gesprochen wird. So meint etwa Gustave Flaubert, dass der Künstler in seinem Werk wie Gott in der Schöpfung unsichtbar und allmächtig sei, überall zu fühlen und nirgends zu sehen (G. Flaubert *Correspondance*). Großen Künstlern und Künstlerinnen dieser Sparte wird zu Recht immense schöpferische Kraft zugesprochen. Sarah Bernhardt (1844–1923), Oskar Werner (1922–1984), Pina Pausch (1940–2009), Bruno Ganz (*1941) u.v.m.

Religiöse Querverbindungen

Doch nur die Kraft des künstlerischen Hauchs allein reicht nicht, um im Theater von Spiritualität zu sprechen. Angereichert wird dieser Begriff durch verschiedenste Verbindungen innerhalb der europäischen Theatergeschichte, wie jene zum Griechischen Theater (das sich im Rahmen der Dionysien – Feste zur Verehrung des Gottes Dionysos – herausgebildet hat), oder jene zu rituellen Handlungen (so haben etwa die Passionsspiele des mittelalterlichen Theaters ihre Wurzeln in der liturgischen Messe), oder aber sehen Theaterschaffende die Schau-Spielenden als Mittler, als Brückenbauende (Pontifex) zwischen Publikum und etwas andrem (J. Grotowski *Der Performer*) – gleichsam wie einen Priester zwischen Gemeinde und Gott. Lebendige, lustvolle und ganz und gar nicht asketische Vertreter zwischen dem Hier und Dort sind beispielsweise auch die Arlecchini aus der Commedia dell'arte, die Trickster aus dem Mittelalter – im Grunde aber jeder und jede Schauspieler/in. Sie alle verweisen auf eine andere Welt (*in der Welt*). Sichtbar wird dies im Theater vor allem dann, wenn Sie



Gabriele C. Pfeiffer, Studium Theaterwissenschaft und Philosophie in Wien und Pisa, derzeit Universitätsassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

■ Das Abheben-Können, also nicht mehr das Verweisen auf, sondern das Spiel mit Transzendentelem ist entscheidend.

den Bodenkontakt aufgeben und sozusagen „abheben“. Wenn sie die Brücke zwischen dem Hier und Dort gebaut haben, der Schlussstein gesetzt und das Lehrgerüst abgeräumt ist. Dann erst trägt die Brücke, dann kann sie benutzt werden. Jerzy Grotowski (1933–1999), Theaterreformer der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, spricht auch gerne vom Bau der Jakobsleiter. Dieser Bau, sei es einer Brücke, sei es einer Leiter, erfordert das präzise Setzen der einzelnen Bausteine, die Schauspielende Schritt für Schritt, Wort für Wort, Atemzug für Atemzug (hinauf und hinab) gehen. Das Publikum ist eingeladen mit zu reisen.

Nicht Spiritus, sondern Esprit

In unsren Tagen, konfrontiert mit einer säkularisierten Welt, erscheint dieser aufsteigende Geist noch mal in seiner aufgeklärten Form: Dem Transzendenten soll nichts Mythisch-Mystisches mehr beiwohnen. Nicht der bekannte Spiritus, sondern sein Geschwisterchen wird nun bedeutungsvoll: der Esprit. Das Abheben können, also nicht mehr das Verweisen *auf*, sondern das Spiel *mit* Transzendentelem ist entscheidend. So aktuell dies scheint, so antiquiert und verbreitet ist diese Technik. Im Übrigen ist sie nicht nur Kunst schaffenden Personen zu Eigen. Geübt wird sie durch ein Rosenkranzgebet, eine Yogameditation, durch einen Sufitanz, einen Tarantella Tanz oder mittels bestimmter Theaterformen. Stets geht es um die Suche (das Begehren) nach dem Eins-werden. Auf der Theaterbühne sicht- und hörbar wird dies, wenn Schauspieler und Schauspielerinnen förmlich „abheben“, in den sogenannten Flow eintreten und uns, das Publikum, zu Zeugen und Komplizen dieses Übergangs werden lassen. Der ungarisch-amerikanische Soziologe Mihaly Csikszentmihalyi (*1934) untersuchte sogenannte „intrinsische Motive“, die jegliches Tun der Menschen begründen. D.h., dass es bei vielen Tätigkeiten, die wir Menschen tun, nicht (nur) um einen materiellen Ertrag (extrinsische Motivation) geht. Der Wunsch, es einfach zu tun, muss in der Tätigkeit selbst begründet sein. Seine

Antwort lautet kurz und bündig: Es geht um das *flow*-Erlebnis (M. Csikszentmihalyi *Flow. Das Geheimnis des Glücks*).

Spiritualität des Flow

Wir alle suchen in unseren Handlungen, eine bestimmte Qualität des Tuns/Seins, jene des „Fließens“, also des *flow*. Möglichkeiten gibt es derlei viele: Csikszentmihalyi sucht und findet diesen im Besonderen im Schach-Spiel, beim Klettern im Fels, beim Rock-Tanzen, bei chirurgischer Tätigkeit etc. und hält fest, dass nicht nur im Spiel und der Kreativität oder im Sport, sondern auch in Bereichen, die gewöhnlich dem Transzendentalen oder Religiösen zugerechnet werden, von *flow*-ähnlichen Erlebnissen Berichte vorliegen: für kollektive Rituale, für Zen, Yoga und andre Meditationsformen sowie für jede andre Form von religiöser Erfahrung. Wenn die Kontextualisierung beiseite geschoben wird, erscheint als gemeinsamer Nenner der von Csikszentmihalyi beschriebene *flow*, der wiederum auch im Theater (zumindest) bei den großen Schauspielern und Schauspielerinnen beobachtet werden kann: beispielweise bei Sarah Bernhardt als Kame-liendame (ab 1880 immer wieder in dieser Titelrolle), Oskar Werner als Don Carlos (Wiedereröffnung des Burgtheaters 1955), bei Pina Pauschs neuer Tanzkunst mit *Die sieben Todsünden* (ein Brecht-Weill-Abend 1976) und bei Bruno Ganz als Faust (unter der Regie von Peter Stein, 2000).

Gerade der Faust'sche Text, eine Seele als Wetteinsatz zwischen Himmel und Hölle, zeigt in den unterschiedlichsten Interpretationen und Inszenierungen eine unermesslich große Breite des europäischen Theaters und dessen spielerische Auseinandersetzung mit Spiritualität und Transzendenz.

Und unter tausend heißen Tränen | Fühlt ich mir eine Welt entstehen. | Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele, | Der Frühlingsfeier freies Glück; | Erinnerung hält mich nun mit kindlichem Gefühle | Vom letzten, ernsten Schritt zurück. | O tönst fort, ihr süßen Himmelslieder! | Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder! (Goethe, Faust, Der Tragödie erster Teil) ■