

Wer sich erinnern will, spricht laut

Der Pin einer Eurocheck-Karte hat vier Ziffern, der „Faust“ aber hat 4000 Verse: Der Schauspieler Philipp Hochmair und sein Kampf mit dem Text.

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

Zwei Fragen gibt es, mit denen man einen Schauspieler zuverlässig zur Weißglut bringen kann. Die eine lautet: „Was machen Sie eigentlich tagsüber?“ Wer so etwas fragt, der unterstellt, dass die Arbeit des Schauspielers sich darauf beschränkt, vor dem abendlichen Gang in die Theaterkantine noch ein bisschen auf der Bühne herum zu improvisieren und am folgenden Tag seinen Rausch auszuschlafen. Tatsächlich sieht der Alltag anders aus. Nehmen wir beispielsweise einen der ganz Großen des Metiers, Klaus Maria Brandauer. Derzeit probt er von früh bis spät den „König Lear“ am Wiener Burgtheater und hat daher keine Zeit, uns zu erklären, wie er seine Rollentexte einstudiert.

Aber Brandauer wäre ohnehin nicht der ideale Gesprächspartner zum Thema, schließlich ist sein phänomenales Gedächtnis geradezu legendär. Unter Kollegen gilt er als jemand, der ein Textbuch nur anzuschauen braucht – schon hat er es im Geiste fotokopiert. Womit wir bei der anderen Frage wären, die man einem Schauspieler niemals stellen sollte, wenn man ihn nicht verärgern will: Wie schafft er es, sich all diese, oft elend langen Texte zu merken? Ein Schauspieler, der sehr gerne und ungewöhnlich offen darüber spricht, ist Philipp Hochmair, übrigens ein Schüler Brandauers.

Das Textlernen ist für ihn, wie er sagt, ein Riesenthema. Aufgrund einer Leseschwäche kann Hochmair sich seine Rollen nur über das Hören aneignen, das heißt, er braucht immer einen Partner, der den Text laut vorliest und ihn dann immer wieder mit ihm zusammen „kaut“, wie Hochmair das nennt. Diese ebenso zeitraubende wie nervenaufreibende Prozedur habe er sich selbst erarbeiten müssen. Denn das Textlernen sei nicht Teil des Berufs, sondern dessen Voraussetzung, so hat das einmal eine altgediente Münchner Souffleuse auf den Punkt gebracht. Hochmair ist ein begnadeter Sprecher und hat nicht nur gewaltige Theaterrollen bewältigt, Goethes Tasso, Schillers Don Karlos oder Peter Handkes Monolog-Stück „Untertagblues“, sondern ist mit Solo-

Adaptionen von Kafkas „Prozess“ oder Goethes „Werther“ an seine Grenzen gegangen. Eine gefühlte Woche brauche er für eine Seite, sagt er, und mehr als eine neue Rolle pro Jahr bekomme er nicht in den Kopf. Derzeit habe er elf Rollen parat und vergleicht sie mit Tieren, die im Käfig darauf warteten, freigelassen zu werden.

Seine Technik des dialogischen Memorierens beschreibt Hochmair als gemeinsames Musizieren, den Text bezeichnet er als Partitur. Dieser sprachmusikalische Zugang zur Literatur steht in einer Tradition, die weiter zurückreicht als die der stillen Lektüre verschrifteter Inhalte. Versform und Reim dienten ja ursprünglich als Gedächtnisstützen, Rhythmisierung war ein mnemotechnisches Verfahren des Wissenserwerbs. In einer weitgehend oralen Kultur konnten Inhalte nur durch Auswendiglernen verbreitet werden. Und auch die Erfindung des Buchdrucks machte die ars memorativa keineswegs überflüssig; so lange Bücher nur in geringen Auflagen vervielfältigt wurden, blieb die mündliche Weitergabe ein probates Mittel. Noch im 19. Jahrhundert gaben die Philosophen dem Hören den Vorzug vor dem Lesen, so Hegel, der Sprache als tönende Manifestation der Innerlichkeit verstand. Das Auswendig-Gewusste sei in Wahrheit das Inwendige und Schrift nur ein sekundäres Hilfsmittel, bloßer Ersatz. Auch für Herder war das Gehör als mittlerer Sinn ideal disponiert zur Aufnahme von Wissen, der Ton sei klarer als das chaotische Gefühl und tiefer als die kalte Indifferenz des Sehens, weshalb Herder das Ohr „die eigentliche Thür zur Seele“ nannte.

Der Schauspieler hat etwas bewahrt von diesem einstigen Phonozentrismus, der in unserer visuell dominierten Kultur randständig geworden ist. Die meisten Schauspieler erachten lautes Deklamieren für essenziell beim Textlernen. Viele bevorzugen zum Memorieren die freie Natur, gehen ihre Rollen auf langen Spaziergängen durch. Bruno Ganz etwa sah man oft ambulierend im alten Nordfriedhof in Schwabing, als er an den Münchner Kammerspielen spielte. Sein jüngerer Kollege Joachim Meyerhoff hat einmal erzählt, er brauche keinen iPod beim Joggen, er habe die Hörbücher in seinem Kopf.

Vom Vorrang des Akustischen zeugt allein schon das Textbuch eines Souffleurs. Dessen Aufgabe ist eben nicht die eines Einsagers oder Ohrenbläser, der das Stichwort „anschlägt“, wie das in der Fachsprache heißt, wenn der Schauspieler „hängt“. Er hat vielmehr seinen Job dann gut gemacht, wenn sein Eingreifen nicht vonnöten war. Deshalb begleiten Souffleure den Probenprozess, versehen ihr Manuskript mit

Pausenzeichen und Notationen, die den tatsächlichen Vollzug des Sprechens abbilden, so dass dieses Manuskript am Ende tatsächlich einer Partitur gleicht. Wobei die Soufflage eine vergleichsweise moderne Erfindung ist und erst im 19. Jahrhundert aufkam. Bis dahin wurde auf dem Theater bedenkenlos improvisiert, die Schauspieler verstümmelten Texte, übersprangen Passagen oder agierten aus dem Stegreif. Es ist Teil der Theatergeschichte, wie Friedrich Schiller sich einst in Mannheim mit dem Ensemble zerstritt, das sein Stück „Kabale und Liebe“ verhunzte, weil es Dialoge als Gebrauchstexte sah, nicht als Dichtung. Erst später, als sich das Literaturtheater durchsetzte, wurde Texttreue zur festen Prämisse und der Schauspieler zum Dompteur jenes Tieres namens Theaterrolle, von dem Philipp Hochmair spricht. Dazu gehört freilich auch, dass das Tier manchmal scheut.

Einmal in Hamburg habe er einen kompletten Blackout gehabt, so Hochmair. Bei einem Rezitationsabend mit Schiller-Balladen sei ihm ausgerechnet die berühmte Zeile „Freude, schöner Götterfunken“ aus der Ode „An die Freude“ partout nicht über die Lippen gekommen. „Erst dachten die Leute, ich mache einen Joke, dann wurden sie richtig sauer.“ Dabei, so Hochmair, sei dieses Versagen vor der Hürde ein genuin künstlerischer Moment voller Energie gewesen, weil er eben gezeigt habe, dass der Schauspieler kein Sprechautomat ist, sondern ein Mensch, der das, was er kann, noch lange nicht immer kann.

Wer den Schauspieler Philip Seymour Hoffman als Jago im „Othello“, eine der größten Textpartien der Dramenliteratur, auf der Bühne erlebt hat, weiß, dass Textschwäche auch ein künstlerisches Mittel sein kann. Wenn ihn sein Gedächtnis im Stich ließ, bellte er „Line!“ zur Souffleuse hinüber und machte mit der wieder eingefädelten Zeile um so furioser weiter, als wäre die Unterbrechung ein Peitschenknall gewesen, der ihn durch den Feuerreifen trieb. Auch Bruno Ganz erzählte einmal, dass er an den 4000 Versen, die er für seine Titelrolle in „Faust I und II“ in der ungekürzten Inszenierung von Peter Stein lernen musste, schier irre geworden sei. Und Klaus Maria Brandauer wiederum war zuletzt im Fernsehen als Mann zu sehen, der an Alzheimer erkrankt ist. Die Glaubwürdigkeit seiner Rolle mag auch damit zusammenhängen, dass der Schauspieler wie kein anderer weiß, was auf dem Spiel steht, wenn die Merkfähigkeit nachlässt.