

Martin Gruber

Formen bilden, Formen vernichten. Bemerkungen zu Aikido in der Schauspielausbildung

Genau am Ausgangspunkt zu diesem immerwährenden Kampf
auf Leben und Tod muß derjenige, aus dem man einen
Mimen machen will, gepackt werden.
Jean-Louis Barrault

Das zeitgenössische Theater befindet sich im Prozeß der Suche nach neuen Formen, die den Anschluß an das Heute vollziehen ohne die eigenen Traditionen zu verlieren. Was heute Erfolg hat, ist morgen schon Geschichte. Beeinflußt und manchmal auch getrieben durch die dauernde Koexistenz mit den sich rasant entwickelnden neuen Medien und einem jungen Publikum, das selbstverständlich mit dem raschen Wechsel technischer und kultureller Entwicklungen aufwächst, verlagern sich die Schwerpunkte des Theaters insgesamt auffällig in Richtung unbedingter Körperlichkeit und rein energetischer und vor allem sofortiger Präsenz, die keine Zeit mehr hat für lange Spannungsbögen.

Durch meine Zusammenarbeit mit Schauspielern als Regisseur und Choreograph ist mir aus der Praxis heraus deutlich geworden, daß eine fundierte Körperausbildung, die wirklich eine Grundlage dafür bieten soll, sich auf immer neue Formen, Bilder, Bewegungen einlassen und diese umsetzen zu können, sich weg bewegen muß von der klassischen Vorstellung der reinen Vermittlung von Fertigkeiten. Notwendig ist hier ein komplexerer Ansatz, der das Erlernen jedweder Form als Weg begreift, als ein Mittel, so weit an sich zu wachsen, daß die jeder Form zugrundeliegende Struktur nachvollzogen werden kann. Es geht also wie im Aikido um das Erlernen der Fähigkeit, Bewegungen nicht vorzuzeigen, sondern sie sich anzuverwandeln. Ich zeige keine Bewegung vor, ich werde zu dieser Bewegung - immer wieder aufs neue. Dieses Werden-zu ist auch ein unverwechselbarer, schöpferischer Akt, den gerade der Schauspieler immer wieder aufs neue erbringen muß. Dieses "Immer wieder aufs neue" ist es, was ein lebendiges Theater braucht, und dazu gehören vitale, präzise, eigenwillige und gestaltungsstarke Schauspieler, die Individualität und Gruppenbewußtsein gleichzeitig haben.

Wenn ich aber diesen schöpferischen Akt des Werden-zu als Grundlage des Schauspielens etabliere, wenn ich dieses Immer-wieder-aufs-neue für die Arbeit des Schauspielens wirklich ernst nehme, was heißt das dann für den Schauspieler? Und vor allem: was heißt das für seine Ausbildung? Wie muß eine Lehre aussehen, die auf etwas nicht Statisches, sich ständig Wandelndes hinarbeitet, letztlich auf den Sprung vom Zeigen zum Werden, vom Handwerk zur Kunst, den Sprung, vor dem am Ende jeder allein steht? Schauspiel als schöpferische Arbeit begreifen, bedeutet, ein Handwerk lehren, das Hilfe zum Springen sein muß, also genauer: ein Handwerk, das Werden hilft, das auf den Weg hilft. Werden ist aber ein Prozeß, der eine körperliche und geistige Entwicklung umfaßt. Werden an der Arbeit als Werden an sich selbst zu begreifen, meint bereit sein, ein Leben lang zu lernen, meint: sich auf einen Do begeben. Für den Schüler wie für den Lehrer. Die Kampfkunst Aikido vermittelt für mich exemplarisch vor allen Dingen diesen Aspekt des Werdens.

Ich selbst bin Lehrer und Schüler gleichzeitig. Am Anfang von allem, imponierten mir meine japanischen Lehrer, die "alten Meister", die sich so spontan und individualistisch bewegten,

wie ich es mir in meiner Jugend nie getraut hätte. Mein damaliges Vorurteil vom kollektiven Ich und der angepaßten Diszipliniertheit der Japaner spiegelte mir nur noch den beschränkten Blickwinkel eines unerfahrenen Bayern. Als wären meine Lehrer durch das tägliche Üben der strengen Formen ihrer Künste letztlich auf den Weg zu sich selbst gelangt. Ihr Weg war in erster Linie ein Hingabelernen an eine konkrete Aufgabe. Sich wirklich an etwas hingeben heißt Abschiednehmen lernen, z. B. von der Wichtigkeit des eigenen Ich, von den Eitelkeiten, der Zierde, der Verführung durch den kurzen äußeren Effekt, andere zu beeindrucken, in reines Vorzeigen gelernter Fertigkeiten zu verfallen. Sich auf einen Do begeben ist eine Form des Werdens. Ist ein ganzes Leben lang dem Konflikt nachforschen zwischen "Ich zeige" und "Ich bin". Ist das konditionierte Ich so in die Aufgabe hinein verlieren, bis ich bei meinen äußersten Möglichkeiten, und damit wieder bei mir selbst, ankomme. Dann kann ich mich an andere verschwenden, ohne mich zu verlieren.

Meine Zeit bei der internationalen Theatergruppe "Suzuki Company of Toga" zeigte mir, daß neben den Kampfkünsten, Tanz, Musik und vielen anderen im modernen Japan Schauspiel immer noch ein Do ist. Auch wir bewundern unsere großen, alten Schauspieler, deren Namen wir alle kennen. Aber sie sind immer Ausnahmeerscheinungen, die stark genug waren, ihren Weg allein für sich zu gehen. In unserer Kultur fehlt die im asiatischen Denken verankerte Tradition des Lehrens von Form als Hilfe, sich in einem Entwicklungsbogen über die gesamte Dauer eines Lebens hinweg zu entwerfen. Wie hilfreich und tiefgehend dieser Ansatz ist, erlebe ich bis heute mit meinen eigenen Lehrern. Immer zum richtigen Zeitpunkt zeigten sie mir meine Grenzen und öffneten mir zugleich neue Türen. Eine der Türen war der Versuch, meine Erfahrung mit dieser asiatischen Tradition weiterzugeben und auf westliche Bedürfnisse zu übertragen. Ich habe daher die Kampfkunst Aikido auf ihre wesentlichen Techniken reduziert und sie zusammen mit strukturell-funktionaler Körperarbeit inhaltlich und didaktisch für die Anforderungen unseres Theaters so systematisiert, daß sie Ausdruck und Form für ein Do werden können, einen Weg des Schauspielers.

Aikido führte ich als Pflichtfach 1986 an der Otto-Falckenberg-Schule ein, seit Gründung der Bayerischen Theaterakademie ist es integrativer Bestandteil des Unterrichts. Es wird während der gesamten Dauer der Ausbildung zweimal wöchentlich als Pflichtfach unterrichtet. Einige der Schauspielstudenten schaffen es innerhalb dieser vier Jahre, einen in Japan anerkannten Schwarzgurt zu erwerben. Auch für alle meine anderen Unterrichtsstunden in der Gruppe habe ich aus der japanischen Tradition die Ritualisierung des Ablaufs übernommen. Das strenge Setzen gemeinsamer Anfangs- und Endpunkte der Übungsstunden und die Einhaltung einer klaren Übungsraumetikette dient dazu, alles Alltägliche und Private abzustreifen und sich unbeschwert mit ungeteilter Aufmerksamkeit auf den Unterricht einzulassen.

Es gibt keinen begründbaren Anspruch auf die unbedingte Wirksamkeit und Richtigkeit einer Methode. Dazu sind schon die Abhängigkeiten vom jeweiligen Zeitgeist zu groß. Ich habe Aikido vor allem ausgewählt, weil es ein Weg ist, ein prozeßorientiertes und ganzheitliches Lernen, das der persönlichen Entwicklung und dem eigenständigen Ausdruck dient. Weil es mir so diszipliniert Form lehrt, daß ich sie nach einer langen Entwicklung verlassen kann, ohne zu fallen, daß ich in Sicherheit frei sein kann, bei mir selbst angekommen. Weil es mich lehrt, Form zu haben, statt formbar zu sein. Weil es mir beibringt, mich aufzurichten, vom Unterwerfen ins Entwerfen, vom Aufrichten zur Aufrichtigkeit: die optimale Grundhaltung.

Der Schauspieler muß vielen, sich widersprechenden Forderungen gleichzeitig genügen: Er muß Selbstbewußtheit, partnerschaftlichen Agieren und Gruppenbewußtsein miteinander verbinden können. Aikido ist dabei eine große Hilfe und weist zugleich stark dialogische Aspekte auf. Im Aikido wird das Gegenüber nicht auf eine vorhandene oder unterstellte

Intention reduziert und damit objektiviert, es bleibt immer Subjekt, der Andere, den ich wahrnehmen und achten, auf den ich mich immer wieder neu Einlassen muß, gefaßt auf Überraschungen bei Aufforderung und Antwort. Bei der Arbeit mit dem Schwert zeigt sich das dialogische Element besonders drastisch durch die Erweiterung des Körper- und Vorstellungsraumes auf den Anderen hin durch den Einsatz der Stimme, da das akustische Mit-Hineinnehmen des Anderen in den eigenen Raum das Gelingen der proxemischen Umsetzung in die strenge Form von Bewegung-Gegenbewegung bestimmt.

Die für Aikido besonders charakteristische, dialogische Dynamik des Dreisatzes *Wahrnehmen – Annehmen – Weiterführen* wird als lebendige Basis eines Miteinander und nicht des Gegeneinander erkannt. Ziel ist dabei eine höhere Art, Konflikte zu lösen, indem z. B. die aggressive Absicht eines Gegners neutralisiert wird, ein Sich -Öffnen, um die Kraft des Angreifers zu benutzen und sie im eigenen Sinne kontrolliert in einen Wurf oder Festhaltegriff an den Gelenken auslaufen zu lassen. Angriff und Verteidigung werden wie in einem lebendigen Theaterdialog in organische Impuls-Reaktions-Ketten aufgelöst. Der Rollenarbeit verwandt, erfordert auch die im Aikido mitgedachte Vielzahl der Möglichkeiten, eine Situation zu ändern, sehr komplexe und intuitive Verhaltensweisen. Interaktionen mit einem oder mehreren Partnern werden dabei auf ihre Handlungsalternativen durchgespielt und auf ihre Wirkung hin untersucht. Geschult wird im Aikido eine besondere Qualität des Handelns, die auf gegenseitiger Achtung aufbaut, wie sie auch für die Schauspielerarbeit essentiell ist. Für mich kommt das am besten im japanischen Wort *kokoro* zum Ausdruck, das "Herz", das Herz öffnen und zugleich "Geist und Verstand" bedeutet. Der Student bekommt ein tieferes Verständnis von der Beziehung zwischen Ursache und Wirkung, Impuls und Reaktion, Frage und Antwort und deren wechselseitiger Abhängigkeit. Im Sinne des zugrundeliegenden, dialogischen Prinzips ist es ihm nicht mehr möglich, mit vorbereiteten Handlungsmustern mechanisch zu reagieren. Er muß sich immer wieder neu auf die unberechenbaren Impulse des Partners einlassen, was insgesamt eine schärfere Selbst- und Außenwahrnehmung verlangt. Das Vertrauen in die eigenen Instinkte baut sich neu auf, der Abstand zwischen Wahrnehmung und Aktion verringert sich. Der Student lernt, seinem spontanen Handeln stärker zu vertrauen, es besser und zielgerichteter zu kontrollieren und weiterzuführen, was nicht zuletzt eine der Grundbedingungen für gute Improvisation und Szenearbeit ist. "Dann stehe ich einfach hier und bin bereit" (Morihei Uyeshiba).

Durch das Medium eines Kampfes auf Leben und Tod, wird gelernt, zu eigenen Intentionen und Mitteln in einer konkreten Herausforderung Stellung zu beziehen und Körper und Geist optimal zu organisieren.

Alle Bewegungen müssen frei sein von jeglicher physischer/mentaler Starrheit. Auf einen Angriff z. B. reagiere ich gewöhnlich mit der starr konditionierten Schutzhaltung: Ducken, Hände und Arme vor den Kopf. Dies ist genau die Körperhaltung, die ein Geschlagenwerden geradezu provoziert. Ich zeige mit ihr nicht nur äußerlich an, daß ich mich selbst als Opfer sehe, sondern verharre auch mental im Opferstatus. Bei einem Angriff offen und aufrecht stehen zu bleiben, ist ein hartes Angehen gegen alte Reaktionsmuster. Den Schwerpunkt beim Erlernen der Aikido-Techniken habe ich auf die gelegt, die genau jene aufgerichtete, offene Haltung verlangen, da sie u. a. ein Feingefühl für die optimale Grundhaltung und deren große Zahl an Variationsmöglichkeiten auf der Bühne vermitteln.

Um Angriffssimulationen mit so hoher körperlicher Dynamik überhaupt durchführen zu können, wird im Gegensatz zu anderen Kampfkünsten eine ausführliche Fallschule gelehrt. Damit lernen alle Schauspielstudenten im Rahmen der Ausbildung ein verletzungsfreies Fallen in alle Richtungen. Die Angst vor dem Boden und dem Fallen wird genommen, was der körperlichen Phantasie beim Improvisieren und der Arbeit an der Rolle größeren

Spielraum gibt. Fördernd für die Schauspielerarbeit sind auch die zahlreichen Übungen zur Schulung der Konzentration, des Atems und der Vorstellungskraft. Ein Beispiel für Konzentration und Vorstellungskraft ist die bekannte Übung des "unbeugsamen Armes": Legt ein Student seinen gestreckten Arm entspannt auf die Schulter seines Partners und konzentriert sich dabei auf einen Punkt jenseits seiner ausgestreckten Fingerspitzen, ist es für den Partner unmöglich, diesen Arm abzubiegen. Sobald der Student jedoch stark sein will und die Muskeln anspannt oder sich einfach nur entspannt ohne die Konzentration auf die mentale Ausdehnung, läßt sich sein Arm sofort abbiegen. Die Studenten entdecken dadurch, daß ihre Vorstellung eine Kraft ist, die eine unmittelbare Wirkung hat. Außerdem erfahren sie die Notwendigkeit einer Grundhaltung, die entspannt *und* konzentriert gleichzeitig ist.

Den Aikidotechniken liegen rhythmische Phänomene wie das im asiatischen Kunstverständnis gepflegte *Jo-Ha-Kyu* zugrunde. Sie werden in den Bewegungsabläufen der Kampfszenen, allerdings erst bei den Fortgeschrittenen, konkret nachvollziehbar. *Jo-Ha-Kyu* kann mit "Eröffnung – Entwicklung - Höhepunkt" übersetzt werden und verweist auf einen allen natürlichen Bewegungssequenzen innewohnenden dynamischen Entwicklungsbogen, dessen rhythmischer Ablauf sich organisch mit dem Kontext verändert (vgl. Oida, 59ff.) Ist dieses rhythmische Geschehen einmal verinnerlicht, läßt es sich nicht nur auf die Proxemik einzelner Szenen einer Theateraufführung übertragen, sondern z. B. auch auf die gesamte dramatische Struktur eines Stückes, den Gang eines Herren oder eines Dieners durch einen Raum, das Öffnen einer Knospe oder das Abheben eines Bussards von einem Weidenpfahl.

Die Aikido-Übung des "Torifune" (in etwa mit "ein Schiff rudern" zu übersetzen), wurde aus einem alten shintoistischen Ritual abgeleitet. Ich lehre sie in ihrer alten, ursprünglichen Form, wie ich sie von Yoshi Oida übernommen habe. Sie hilft Konzentration, Körper und Stimme optimal aufeinander abzustimmen. Beim "Torifune" werden kraftvolle, in sich klar beschlossene, dem Rudern entlehnte Bewegungen parallel mit dem lauten Ausstoßen festgelegter Vokalketten geführt. Die Intention richtet sich auf Körper und Stimme gleichzeitig, Bewegungsimpuls und Stimmansatz müssen auf den Punkt genau zusammen erfolgen, Bewegungs- und Atembogen werden als eine geschlossene Einheit miteinander weitergeleitet. Dieser dynamischen Atemübung liegt das Prinzip der Körper-Stimme-Einheit des *Ki-ai* (*ki*: Lebenskraft, *ai*: Vereinigung von Gegensätzen) zugrunde. Im Verlauf des Lernprozesses baut sich ein immer durchdringenderes *Ki-ai* auf, das sich über die Stimme entlädt und als Zeichen für die absolute *Einheit von Gedanke, Gestus, Stimme und Blick* gilt. Der Körper- und Vorstellungsraum wird akustisch und visuell ausgedehnt. Die Energie des Atems, der mit jedem Bewegungsanfangs- und -endpunkt klar gesetzt eingeholt und ausgestoßen wird, läßt Wärme durch den Körper fluten, die starke Lautvibration macht die Resonanzräume spürbar, öffnet sie und erweitert die Körperwahrnehmung in den Außenraum. Die einzelnen Vokale erhalten durch die Bewegungen eine klare Richtung und dehnen sich in einen fest umrissenen Raum außerhalb und innerhalb des Körpers aus. Sie läßt sich für den Schauspieler daher auch gut in die stimbildenden Fächer übertragen.

Ich lege großen Wert auf die, gerade im Aikido eminent wichtigen, sogenannte optimale Grundhaltung, unter der ich ein unangestregtes Einpendeln auf der Gravitationslinie verstehe, im Aikido verbunden mit einer großen Beweglichkeit um eine zentrierte Körpermitte. Es geht darum, alles, was den natürlichen Bewegungsspielraum einengt, abzubauen und an einer Haltung zu arbeiten, bei der der Körper ideal ausgerichtet ist, die Zugkraft der Gravitation also symmetrisch auf ihn einwirkt. Die Kraft für eine Bewegung kommt dabei aus dem Becken, Kopf und Oberkörper sind frei. Weitestgehend entspricht dies dem schon von Kleist beschriebenen Ideal von Bewegung mit einer "naturgemäßerer Anordnung der Schwerpunkte" oder von Gliedern, die dem "bloßen Gesetz der Schwere"

folgen (Kleist, 476). Ich möchte dem Schauspieler helfen, seine ideale Gravitationslinie zu spüren und damit seine in einer guten Haltung vorhandene *potentielle Bewegungsenergie* zu erleben. Hat er diese gefunden und dazu ein klares Bewußtsein seines eigenen Schwerpunktes entfaltet, dann läßt sich die in der Gravitation gebundene Kraft am schönsten und einfachsten für eigene, freie Bewegungen nutzen. Eine Bewegung ist dann am freiesten, wenn sie möglichst einfach organisiert ist: Kein Muskel sollte mehr arbeiten, als für die jeweilige Bewegung tatsächlich notwendig ist. Das beugt außerdem Verspannungen und Verschleißerscheinungen vor. Aikido-Training im ganzen verbessert nicht nur die körperliche Ausdauer und Flexibilität, sondern wirkt sich auch positiv auf Stimmsitz, Raumwahrnehmung, Konzentration und psychische Belastbarkeit aus. Der Student wird in seiner Fähigkeit unterstützt, den Körper vor unnötigen Schmerzen und damit Blockierungen zu schützen. Handwerkliches Beiproduct der Ausbildung ist auch, daß im Theater geforderte Kampfszenen unterschiedlichster Art, von der Wirtshausprügelei bis hin zum Wortgefecht, von den Studenten in ihrer Struktur und ihrem spezifischen Ablauf erkannt und darstellerisch umgesetzt werden können. Aikido bringt dem Schauspieler Grundstrukturen von Bewegungen, rhythmisches Geschehen und komplexeren Abläufen so nahe, daß er diese Formen in ihrem Wesen schnell begreifen und umsetzen kann. Dies erleichtert das Erlernen unterschiedlichster Bewegungsarten, wie z. B. den rhythmisch-musikalischen Bewegungsunterricht, Afro-Dance und Bühnenfechten. Pantomime, Akrobatik etc.

Aikido hat es mit anderen Ds gemeinsam, daß physische und mentale Anforderungen als Einheit gesehen werden, daß bei jeder von ihnen die vorgegebene ästhetische Form nicht das Ziel ist, sondern Mittel für persönliche Erkenntnis und Wachstum und damit Hilfe, sich von einem, gerade in der Schauspielausbildung oft vermittelten, instrumentalisierten, mechanischem Verständnis des Körpers zu lösen und sich als unteilbaren Leib, als lebendige Wirkungseinheit Körper-Geist zu begreifen. Erst ab diesem Punkt ist ein wirkliches Forschen und ein Fortschritt möglich. Erst ab hier kann das Körperliche wieder tatsächliche Bedeutung gewinnen, ganz real mir etwas deuten, und damit zu einem Medium der Veränderung und Überschreitung werden. Die bis heute in der Schauspielausbildung üblichen körperlichen Grundlagenunterrichte, wie Jazz-Tanz und Akrobatik, sind viel zu ergebnisorientiert und fördern im Gegensatz zu Aikido kaum ein erforschendes Zurückgehen in die Konkretheit der Körperwelt, die es zunächst einfacher macht, sich neu zu entwerfen, indem ich mich von alten, vertrauten und oft hinderlichen Verhaltensmustern trenne und mit Hilfe neuer, ungewohnter Formen vorkonditionierte Grenzen überschreite und alternative Haltungen und Ausdrucksweisen zulasse und für mich überprüfe. Aber erst danach kann der Prozeß beginnen, in dem ich begreife, daß "die Entscheidung des Körpers ebensoviel wie eine geistige Entscheidung" gilt (Camus, 15). Damit übernehme ich Verantwortung in einem neuen Sinne. Es geht also nicht darum, die Schauspieler nur körperlich fit zu bekommen und ihnen ein beliebig reproduzierbares und austauschbares Gestenvokabular beizubringen. Ganz im Gegenteil erweist sich dies oft als Falle, denn der verführerische, meist unbewußte Rückgriff auf vermeintlich schon Gekonntes, Fertiges wird schnell zum Versteck und erschwert es, sich wirklich fallen zu lassen und eigene, neue Möglichkeiten zu erforschen. Jedes schon Fertige stellt aber immer eine Wiederholung dar, der Gestus ist vorausberechenbar und damit langweilig. Wie gut die Wiederholung immer gelingen mag, das kunstvoll Mechanische erzeugt nur kurze Bewunderung ohne Betroffensein, letztendlich bewundernde Teilnahmslosigkeit, bleibt Effekt. Mir geht es deswegen um ein Kennenlernen der Möglichkeiten des eigenen Körpers, um ein tiefergehendes funktionales, strukturelles und energetisches Verständnis der Körper-Geist-Einheit, die wir letztlich alle sind, und damit um die Fähigkeit, auf die Vielfalt und Komplexität zukünftiger Anforderungen mit einem eigenen, unverwechselbaren, offenen und wandelbaren Formenreichtum antworten zu können.

Das Einsetzen der Erkenntnis, das Bewußtmachen eines Bewegungsablaufs und seine willentliche Wiederholung, führt naturgemäß zunächst einmal zum Verlust der natürlichen, noch unbewußten "Grazie", die Zeami, der große Theoretiker des Noh-Theaters, "flower" (*hana*) nennt. Dieser Verlust meiner natürlichen Form bringt mich auf den langen Weg der Bewußtwerdung, des Wachsens, durch den ich an Tiefe gewinne und letztlich wieder bei mir selbst ankomme, bei der "returned flower", jenem Zustand, den ich bei den japanischen Meistern so bewundernswert fand. Kleist erklärt das komplizierter: "Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, ... so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein ..." (Kleist, 480), Zeami ist da klarer: "It is the flower which is no more a flower; it is the technique which is no more a technique; the spiritual attainment in art which stands above the mere form of posture or of the tone of voice" (Zeami, 69).

Das wichtigste auf diesem Weg der Erkenntnis ist: wieder einfach werden. Auch der große Schauspieler Jean Luis Barrault zielt mit seiner Forderung in diese Richtung: "Ein Mime sollte sich, a priori, mit einer größeren Einfachheit als irgendein anderer bewegen können, weil er seinen eigenen Körper kennt" (Barrault, 368). Wann aber ist eine Bewegung einfach? Wenn ich nichts mache außer diese eine Bewegung. Die Schwierigkeit liegt im Weglassen. "I am determined not to do any useless thing" (Zeami, 68). Jedes Zuviel hier nimmt an Wirkkraft, weil es zerstreut. Kein Muskel zu viel, kein Gedanke woanders, keine Schnörkel, keine Eitelkeit. Dann ist die Bewegung frei und frei ist sie, wenn sie an jedem Punkt ihrer Ausdehnung angehalten werden und jederzeit eine neue Richtung wählen könnte, ohne an Bedeutung zu verlieren. D. h. sie ist spannend, denn sie zwingt zum Hinschauen, weil der Zuschauende sie sich nicht selbst zu Ende denken kann, d. h. sie wird nie mechanisch. Nichts ist langweiliger als eine Bewegung, bei der ich schon im Ansatz weiß, wo sie hinführt. "Form ist nie aus dem Gefühl der Sicherheit entstanden, sondern immer im Angesicht des Endes" (Aichinger, 10). Das Medium Kampf das dem Aikido zugrundeliegt, fordert einen Verzicht auf jegliche Zierde und dem Einsatz unnötiger privater Bewegungsmuster. Eine Bewegung also, ohne zu wollen und ohne zu wissen, obwohl ich ganz genau will und weiß? Eben das ist das große Paradox, dem sowohl der Schauspieler, wie der Aikidoka gegenübersteht. Eben darum muß ich soviel Form werden, bis mir die Form zum Spiel wird, das mir, obwohl ich es schon so oft gespielt habe, jedesmal wieder neu ist, daß ich die Form spielerisch immer wieder neu entdecke, in jedem Moment überrascht von den immer neuen Wendungen. Dieses Paradox spielerisch annehmen und als Prinzip des Lebendigen begreifen, ist die gemeinsame Herausforderung. Wie er dieser Herausforderung begegnet, bestimmt die Qualität seiner Handlung, die in seiner höchsten Form ihn selbst und den Zuschauer mitnimmt ins Zeitlose.

Was soll das sein, eine "höchste Form"? Man könnte sie als das Ende des Spiels bezeichnen. Wenn dieses Zeitlose sich zeigt, dann habe ich das Verlassensein ausgehalten. Dann bin ich gesprungen, habe die Form und ihre Sicherheit verlassen und bin ins Leere gefallen. In diesem Moment lebendiger Angst "im Angesicht des Endes" entsteht jene andere, höchste Form, die einem keiner lehren kann. Leere und Angst sind das eigentliche Schöpfungspotential, hier wird der gegenwärtige Augenblick zur Ewigkeit, hier erreiche ich die absolute Präsenz, das Zeitlose, das von der Zeit losgelöste "handeln ohne zu handeln". Für die Tiefe der Wirkung ist also nicht die abstrakte Perfektion der Form ausschlaggebend, sondern der Prozeß, der der Form vorausgegangen ist, der Grad des Verlustes und damit der Intensität, die der Schauspieler und der Aikidopraktizierende auf dem Weg dorthin erlebt hat. Im Augenblick des größten Verlustes berühren sich Darstellung und Zuschauer, Tori und

Uke, die Tiefe des Abgrunds wird sichtbar und nur der einer springt, allein vor den Augen des anderen. Das ist meine Vorstellung von Katharsis. Die wiederholbare Einlösung dieses Moments ist es, wodurch Schauspiel und Aikido zur Kunst wird.

Das angefügte Diagramm, zeigt einige der wichtigsten, für den Moment absoluter Präsenz notwendigen Eigenschaften und ihr Zusammenwirken. Auffallend ist, daß ohne Ausnahme alle benannten Qualitäten sowohl für Schauspiel, als auch für Aikido von grundlegender Bedeutung sind.

Verwendete Literatur:

- Aichinger, Ilse: *Das Erzählen in dieser Zeit*, in: Dies.: *Der Gefesselte*, Frankfurt/M. 1991, S. 9-11.
- Barrault, Jean-Louis: *Betrachtungen über das Theater. Der tragische Mime*, in: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, hg. v. Manfred Brauneck, Reinbek bei Hamburg 1982, S. 368-373.
- Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Hamburg 1998.
- Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*, in: Ders.: *Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. v. Siegfried Streller, Frankfurt/M. 1986, Bd. 3, S. 473-480.
- Komparu Kunio: *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, New York, Tokio und Kyoto, 1983.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.
- Nocquet, André: *Der Weg des Aikido. Leben und Vermächtnis des Aikido-Gründers O-Sensei Morihei Uyeshiba*, Weidenthal 1985.
- Oida, Yoshi und Lorna Marschall: *Der unsichtbare Schauspieler*, Berlin 1998.
- Westbrook, Adele und Oscar Ratti: *Aikido and the Dynamic Sphere. An Illustrated Introduction*, Rutland und Tokio 1982.
- Zeami and his Theories on Noh*, hg. v. Toyochiro Nogami, übers. v. Ryoza Matsumoto, Tokio 1973.