



Werner Gehrcke

Methoden und Konzepte des Schauspiels

Eine Rundreise durch Theorie und Handwerk

disserta
Verlag

Gehrcke, Werner: Methoden und Konzepte des Schauspiels: Eine Rundreise durch Theorie und Handwerk, Hamburg, disserta Verlag, 2015

Buch-ISBN: 978-3-95935-088-4

PDF-eBook-ISBN: 978-3-95935-089-1

Druck/Herstellung: disserta Verlag, Hamburg, 2015

Covermotiv: pixabay.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen. Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© disserta Verlag, Imprint der Diplomica Verlag GmbH
Hermannstal 119k, 22119 Hamburg
<http://www.disserta-verlag.de>, Hamburg 2015
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	1
1 THEATERGESCHICHTE UND SCHAUSPIELTHEORIE IM ÜBERBLICK	3
1.1 EINFÜHRUNG.....	3
1.2 VON DER STEINZEIT BIS HEUTE	4
2 SCHAUSPIELARBEIT NACH DEM STANISLAWSKI-SYSTEM.....	29
2.1 DIE GRUNDPFEILER DES SYSTEMS	32
2.2 ELEMENTE UND PSYCHOTECHNIK DES ERLEBENS.....	38
2.3 ZIELE	47
2.4 DIE ELEMENTE DES VERKÖRPERNS.....	49
2.5 PERSPEKTIVEN UND DAS CHARAKTERISTISCHE.....	57
2.6 KONZENTRATION, AUFMERKSAMKEIT UND BEOBACHTUNG.....	60
2.7 TEMPO UND RHYTHMUS IM SPIEL	64
2.8 DIE ARBEIT AN DER ROLLE	67
3 SCHAUSPIELARBEIT NACH DEM STANISLAWSKI- SYSTEM – DIE ERWEITERUNGEN	75
3.1 LEE STRASBERG – THE METHOD ACTING	75
3.2 STELLA ADLER – EINE ETWAS ANDERE METHOD	84
3.3 STRASBERG GEGEN ADLER – EIN VERGLEICH	100
3.4 MICHAEL TSCHENCHOW	101
4 KEITH JOHNSTONE – STATUS UND RAUM	127
4.1 STATUS ALS PRIMÄRE VORAUSSETZUNG DES SPIELS.....	127
4.2 RAUMSPANNUNG, ORIENTIERUNG IM RAUM UND STATUS.....	131
5 JERZY GROTOWSKI.....	136
5.1 ARMES THEATER	137
5.2 DAS DREI PHASEN MODELL	140
5.3 GRENZÜBERSCHREITUNGEN IM THEATER.....	142
5.4 DER HEILIGE SCHAUSPIELER – GRENZÜBERSCHREITUNGEN IM THEATER GROTOWSKI.....	145

6	MEYERHOLD UND BRECHT – DAS DESILLUSIONIERT	THEATER..... 150
6.1	WSEWOLOD EMILJEWITSCH MEYERHOLD UND SEINE BIOMECHANIK..	151
6.2	BERTOLT BRECHT	154
7	AUGUSTO BOAL – DAS THEATER DER UNTERDRÜCKTEN...	164
7.1	THEATER ODER PÄDAGOGIK?	164
7.2	FÜR EIN DYNAMISCHES THEATER	166
7.3	DAS UNSICHTBARE THEATER	168
7.4	FORUM THEATER	169
8	DAS POSTDRAMATISCHE THEATERKONZEPT	172
8.1	DRAMATIK GEGEN POSTDRAMATIK	172
8.2	KONSEQUENZ FÜR DIE SCHAUSPIELPÄDAGOGIK	176
8.3	DAS POSTDRAMATISCHE KONZEPT	180
8.4	RENE POLLESCH	182
	LITERATURVERZEICHNIS	190
	INTERNET-QUELLEN	193

Vorwort

In diesem Buch sollen relevante Grundkonzepte und Methoden des Schauspiels vorgestellt werden. Diese Schauspieltheorien oder Konzepte werden von mir mit vielen anschaulichen Beispielen, Hinweisen und skizzierten Übungen – aus der und für die Praxis – erläutert. Da, wo es mir notwendig erscheint, bediene ich mich theaterwissenschaftlicher und artverwandter Arbeiten und Theorien, um die Konzepte zu erläutern. Immer wieder weise ich auch auf die jeweiligen Unterschiede zwischen Theater und Film hin.

Zunächst begeben wir uns auf einen Ausflug durch die Theatergeschichte. Anschließend beschäftigen wir uns ausführlich mit dem Konzept Konstantin Stanislawskis, welches sich über Jahrzehnte seines Schaffens entwickelt hat. Darauf fußen die Methoden Lee Strasbergs und Stella Adlers und natürlich die besondere Arbeit eines Michael Tschechow. Damit lernen wir unterschiedliche Herangehensweisen innerhalb des sogenannten Stanislawski-Systems kennen. Während Michael Tschechow von einem imaginierten Prototyp der Figur ausging und einer künstlerischen Inspiration, die nicht aus dem Alltagsbewusstsein der Schauspielerperson schöpft, ging ein Strasberg von innen nach außen vor und wollte den persönlichen Anteil des Schauspielers/der Schauspielerin an der Rolle stärken. Stella Adler verschrieb sich hingegen den physischen Handlungen und einem Agieren als Reagieren. In Kapitel 4 wenden wir uns Keith Johnstone und dem Thema Status und Raum zu – in der Grundausbildung von Schauspielanwärtern ein nach wie vor wichtiges Thema. Danach beschäftigen wir uns mit Jerzy Grotowski und seiner besonderen Vorstellung von Theater und beschreiben es als Theater der Grenzüberschreitung. Anschließend stelle ich Ihnen die Desillusionisten Meyerhold und Brecht vor.

Meyerholds besonderes Ausbildungskonzept, die Biomechanik, kann hier in diesem Rahmen nur skizziert werden. Darauf folgt Augusto Boal, dessen Theaterkonzept sich außerhalb klassischer Theaterdefinitionen bewegt und in Deutschland gerne zur Theaterpädagogik gerechnet wird. Schlussendlich unternehmen wir eine kleine Reise durch den schillernden Kosmos des postdramatischen Theaters und skizzieren es exemplarisch am Beispiel eines Rene Polleschs.

Das Buch richtet sich an Studenten des professionellen Schauspiels, Theaterpädagogen, Schullehrer, Schüler, Amateure, Semiprofis und alle, die eine umfassende fundierte, aber praxisnahe, Rundreise durch das Universum des Schauspiels und seiner Theorien, Methoden und Konzepte wünschen. Auch wenn dieses Werk keine Bettlektüre ist, sein kann und will, so ist es dennoch anschaulich gehalten und ausdrücklich auch für Jedermann und Frau geeignet, die ein brennendes Interesse am Schauspiel haben.

Ich wünsche meinen Lesern die gleiche Freude und Begeisterung an diesem Buch, die ich beim Schreiben hatte.

Werner Gehrcke

1 Theatergeschichte und Schauspieltheorie im Überblick

1.1 Einführung

Das folgende Kapitel kann natürlich ein fundiertes theatergeschichtliches Studium nicht ersetzen. Dieses Vorhaben gelänge nicht einmal ausreichend mit einem Buch allein. Deshalb werden im folgenden Kapitel wesentliche theaterhistorische Epochen und Schauspieltheorien nur skizziert – wenn auch sprunghaft und reduktionistisch. Der fokussierte Schwerpunkt liegt hierbei auf der Schauspielkunst, der Forderung an den/die Schauspieler(in) und seiner/ihrer Spielweise. Diese ist aber unweigerlich mit dem Theater bzw. Film verbunden, diese wiederum sind zeitgeschichtlich mit der Gesellschaft, politisch-soziologischer Gegebenheiten und philosophisch-kultureller Fragestellungen verwoben. Was ist Theater und was soll es überhaupt bewirken, welchen Sinn macht es? Und dann eben, wie soll Theater stattfinden, in welchem Rahmen – und wie soll die Darstellung oder Performance gestaltet werden? Wie sollen Werk, Rolle und Text interpretiert und umgesetzt werden, wie soll der/die Schauspieler(in) dazu im Verhältnis stehen? Welche Anforderungen werden an den/die Schauspieler(in) gestellt? Wie sieht es mit dem Schauspieler-Zuschauer-Verhältnis im Theater aus? Diese Fragen sind bis heute brennend und existentiell für die Schauspielkunst und ihre Lehre. Ohne Kenntnisse in Theatergeschichte, gleicht die Schauspielpraxis eher dem Versuch eines Elektrikers etwas zu reparieren, ohne Grundkenntnisse in der Elektrizitätslehre zu haben (was bekanntlich zu einem unfreiwilligen extraordinären Haarstyling oder gar zu einer tödlichen Katastrophe führen kann). Deshalb soll zumindest ein grober Einblick in den historischen Hintergrund des Theaters gegeben werden, bevor ich anschließend ausführlich auf heute noch relevante Schauspieltheorien bzw. Methoden und Konzepte eingehe.

Noch ein Hinweis: Aus Gründen der Einfachheit, verzichte ich in Kapitel 1 auf eine gendergerechte Schreibweise, die ich aber ab Kapitel 2 bis zum Schluss ausschließlich verwende.

1.2 Von der Steinzeit bis heute

Was ist eine Epoche?

In der Literatur- und Theatergeschichte ist eine Epoche ein Zeitabschnitt, in dem bestimmte philosophische, ästhetische, literatur- und theatertheoretische oder politisch-gesellschaftlich motivierte Denk- und Bewegungsrichtungen dominieren, die nicht zuletzt ihren Niederschlag auch in einer jeweils entsprechenden literarischen Stil- und Motivprägung bzw. Präsentations- und Spielweise finden. Die Zeitdatierungen werden an Wendepunkten dominierender Strömungen, an zeitgeschichtlichen Ereignissen, Entdeckungen, Tod von Persönlichkeiten oder ähnlichem fest gemacht. Hier und da kommt es daher natürlich auch, im Vergleich der Literatur, zu gewissen Abweichungen. Wichtig zu wissen ist, es handelt sich bei wissenschaftlichen Datierungen um eine statische Fixierung aus der Retroperspektive, aber in der Epoche selbst um dynamische Vorgänge, mit nicht selten Überschneidungen und Unterströmungen. Vereinfacht gesagt: Es hat sich niemand in der Aufklärung an einem trüben Donnerstag auf den Marktplatz gestellt und geschrien, dass ab jetzt Aufklärung sei, und niemand hat wiederum verkündet, sie sei zu Ende. Im Gegenteil, die Nachwehen einer Epoche, wie beispielsweise die der Aufklärung, können bis in die Jetztzeit einen gewissen Einfluss verbuchen. Zudem beziehen sich manche Epochen nur auf Bewegungen eines Landes, andere erstrecken sich auf Europa oder gar darüber hinaus.

Wie alles begann

Früheste Formen theatralisch-rituellen Spiels kann die Wissenschaft bis in die **Steinzeit** zurückverfolgen. Ein Jäger, der sich das Fell eines Raubtiers überzog, versprach sich offensichtlich eine Übertragung der Magie des Tieres auf ihn selbst. Später entwickelten sich Spiele und zeremonielle Tänze bereits vor der Jagd, die den Erfolg dieser magisch beeinflussen sollten. Eine Urform des Theaters ist der Tanz. Er entstand als Ausdruck des Drangs, seelischen Erlebnissen körperlichen Ausdruck zu verleihen. Er wurde zum Basiselement kultischer Handlungen auf der ganzen Welt. Rituale dienten der Beschwörung von Fruchtbarkeit, der Zelebration erfolgreicher Ernte, als Kriegsritus etc.

Erst um die Wende zum vierten vorchristlichen Jahrtausend, trat das Theater in ein neues Zeitalter ein. Es kam zu ersten Strukturierungen arbeitsteiliger Gemeinwesen. Diese Arbeitsteilung erlaubte nun, weil sie vom Zwang zur eigenständigen Nahrungsproduktion befreite, sich u.a. mit Schrift und Kunst zu beschäftigen. Die **frühe Hochkultur** ward geboren.

Das **antike Theater** gilt als Wiege des abendländischen Schauspiels. Theatron ist der griechische Begriff für Zuschauerraum. Mit der Etablierung des Zuschauerraums gelang ein entscheidender Fortschritt. Das rituelle Festspiel wurde zur politischen Festversammlung umfunktioniert und in den Dienst einer neuen Gesellschaftsform, der Demokratie, gestellt. Die theatralische Aktion richtete sich an das nur noch passiv beteiligte Publikum.

Wir halten grob fest: Theater entwickelte sich von den ersten theatralisch-rituellen Spielen zu Ausdrucksriten der Völker und Gruppen und erfuhr in der Blütezeit der Hochkultur eine

komplexere, kulturelle Entwicklung und Bedeutung. Das antike Theater ist die Geburtsstätte des abendländischen Theaters.

Aristoteles (384-322 v.d.Z.) und das Theater

Aristoteles hat für unser Verständnis von Theater – auch von modernem Theater (Aristotelisches/ Nicht-Aristotelisches Theater) – und Schauspielkunst eine wichtige Bedeutung. Deshalb wollen wir uns ihm etwas genauer widmen. Die **Poetik (ca. 330 v.d.Z.)** ist das ästhetische Werk von Aristoteles.

Im Folgenden sind wichtige Aussagen und Forderungen der Aristoteles-Poetik dargestellt:

Mimesis (Nachahmung)

In der antiken Theatertheorie wurde das Verhältnis von den dargestellten Phänomenen auf der Bühne zur Wirklichkeit als ein *Mimetisches*, also ein Nachahmendes, bezeichnet. Der Philosoph **Platon** vertrat die Auffassung, dass jede Art von künstlerischer Nachahmung in einem verfälschenden Verhältnis zu der abzubildenden Wirklichkeit steht. Denn nicht die Dinge selbst werden nachgeahmt, sondern nur unsere Vorstellung von den Dingen. Er unterstellte damit der Kunst, vor allem der darstellenden Kunst, eine Wirklichkeitsverfälschung zu betreiben. **Aristoteles** sah das Verhältnis von Nachahmung und Vorbild weitaus weniger problematisch. Er lieferte eine anthropologische Begründung für die Mimesis, denn er sah die Nachahmung als dem Menschen angeboren und deshalb natürlich. Allerdings wandte er sich gegen die einfache Kopie oder Abbildung der Wirklichkeit. Mimesis war für ihn ein künstlerischer Schöpfungsprozess, der bis hin zur Idealisierung geht. Aristoteles stellte damit die Mimesis mit dem künstlerischen Schöpfungsprozess gleichbedeutend. Das verwundert nicht, denn in der aristotelischen Naturphilosophie befindet sich die Natur selbst in einem ständigen Prozess

des Strebens nach vollkommeneren Formen. Auch wichtig zu wissen ist, dass Aristoteles eine Bevorzugung des Möglichen gegenüber dem Faktischen anstrebte. Der Dichter hat also nicht die Aufgabe, das was geschehen ist mitzuteilen, sondern was geschehen könnte, im Sinne von Wahrscheinlichkeit. Das ist der feine Unterschied, den wir mindestens immer im Hinterkopf halten sollten.

Poiesis (Dramentheorie)

Die antike Dichtungslehre kannte zwei Modi für die Gestaltung der sprachlich-textuellen Ebene: mimetisch oder diegetisch. Diegesis war der Modus der einfachen epischen Erzählung oder Rezitation, die der Präsentation der mythologischen Erzählung diente. Mimesis setzt die Anverwandlung der Sprache durch Schauspieler voraus. Nach Aristoteles schließen sich Diegesis und mimetisches Drama gegenseitig aus. Die theoretische Idealform des Dramas ist ein nur aus Dialogen bestehender Text. Theoretisch deshalb, weil diese aristotelische Festlegung dramengeschichtlich von zahlreichen Mischformen überschritten wird. Die Poetik ist ein Normenkatalog, der von Aristoteles induktiv entwickelt wurde. Das heißt, Aristoteles hat diesen Katalog auf der Basis der zu seiner Zeit vorliegenden griechischen Dramen entwickelt. Wie wir noch sehen werden, sind bestimmte formale aristotelische Charakteristika für die Dramenform – seit der Renaissance – weitgehend normativ übernommen worden. Die **Normen** sind:

- das Primat der geschlossenen Handlung.
- erkenntnisfähige Charaktere.
- gebundene Sprache.
- Trennung in die Gattungen Tragödie und Komödie mit eindeutiger Bevorzugung der Tragödie.

Die sogenannten drei aristotelischen Einheiten sind so nicht ganz von Aristoteles aufgestellt, denn die Einheit des Ortes wurde ihm erst in der Renaissance untergeschoben. Die drei Einheiten spielen aber eine große Rolle. Wir werden sie künftig als **pseudoaristotelische Einheiten** titulieren, diese sind:

Einheit der Handlung

Die Handlung muss in sich geschlossen sein (Anfang und Ende) und gerade zum Ziel führen (keine Nebenhandlungen).

Einheit der Zeit

Die Handlung darf 24 Stunden nicht überschreiten, keine Zeitsprünge.

Einheit des Ortes

Schauplatz darf nicht gewechselt werden, es gibt nur einen Schauplatz.

Katharsis

Aristoteles definierte die kathartische (reinigende) Wirkung der Tragödie als Erzeugung der Affekte phobos und eleos (Schaudern und Jammern) in den Zuschauern. Theaterwissenschaftler streiten darüber, ob und inwiefern Aristoteles selbst die Katharsis als sittliche Läuterung ansah. Durch Lessing wurde das Begriffspaar phobos-eleos mit Furcht und Mitleid übersetzt. Er sah die im Theater erzeugten Affekte definitiv auf einer sittlich-moralischen Ebene zu verstehen. Wir werden uns später noch mit Lessing auseinandersetzen.

Das Mittelalter (6. bis 15. Jahrhundert)

Das Mittelalter war von der Christianisierung geprägt. Die Kirche bestimmte alle Bereiche des öffentlichen und sozialen

Lebens. Auch das "fahrende Volk", also Schauspieler, Akrobaten und Musiker wurden von der kirchlichen Institution verbannt. Einzig Narren fanden, als Repräsentanten des Grotesken und Animalischen, ihren festen Platz in der mittelalterlichen Kultur. Im damaligen Weltbild waren sie negativer Ausdruck der göttlichen Ordnung und begeisterten das Publikum auf städtischen Jahrmärkten und an den Höfen von Adligen, ebenso in den Klöstern. Kennzeichnend für das Mittelalter war das Kirchentheater, das heißt die Theatralisierung der Liturgie. Geistliche Spiele, Mysterienspiele und Passionsspiele vervollständigten das Kirchentheater.

Erst im Spätmittelalter entstanden weltliche Spielformen. Das Fastnachtsspiel im 15. Jhd. war ein für den Karneval entwickeltes weltliches Spiel mit lockerer Aneinanderreihung derbkomischer Szenen – es emanzipierte sich bald vom Karneval und wurde eigenständiges Genre. Oder das englische Morality-Play, ein allegorisches Spiel, in dem abstrakte Begriffe und Eigenschaften personifiziert wurden, z.B. der Kampf zwischen Lasten und Tugenden der Menschen.

Neuzeit-Renaissance-Humanismus-Reformation

Mit der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus (1492) und der Beschreibung eines heliozentrischen Weltbildes durch Nikolaus Kopernikus, wurde die Wende zur Neuzeit eingeläutet. An die Stelle des Autoritätsglaubens tritt der Geist kritischer Forschung. Renaissance, Humanismus und Reformation erwachsen aus der Sehnsucht des Menschen nach geistiger und religiöser Erneuerung. Die europäische Kultur orientierte sich in der Renaissance erneut an der Antike und wurde nach dem Mittelalter förmlich wiedergeboren (Renaissance = Wiedergeburt). Die Humanisten traten für eine Bildungsreform ein, die Wissen und Tugend verbinden sollte. Die Reformation war die absolute Notwendigkeit der Umgestaltung der Kirche, die sich mit Inquisition, Ablasshan-

del und moralischen Ausschweifungen ganz weit von der ursprünglich christlichen Lehre entfernt hatte. Führender Reformator in Deutschland war Martin Luther.

Das europäische Barock (ca. 1600 bis 1720)

Politische und gesellschaftliche Veränderungen, die mit Kriegen einhergingen, erschütterten Europa. Vor allem durch den Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) und der in Folge ausgebrochenen Pest, stand das Thema Tod und Vergänglichkeit im krassen Widerspruch zu dem in der Renaissance gewachsenen Glauben an die Beherrschbarkeit der Welt. Diese Erschütterungen und der Sturz alter Werte, ließen eine Welt aus Schein, Lüge, Prunk und Protz entstehen, hinter der sich die Angst vor drastischen Veränderungen und der Vergänglichkeit irdischen Daseins verbergen ließ. Die Literatur bediente sich einer Antithetik, die Gegensatzpaare – wie Schein und Sein, Wollust und Tugend, Diesseits und Jenseits – gegenüberstellte. Die Shakespeare'sche Vorstellung einer Welt als Bühne (*Theatrum mundi*), in der jeder Mensch seine Rolle spielt, findet auch im Barock seine Entsprechung. Die gesamte Barockkultur entfaltete sich in glanzvoller Theatralik. Am Hof Ludwig XIV. beispielsweise, war das Alltagsleben von der Morgentoilette bis zum Nachtgebet inszeniert und choreographiert.

Franciscus Lang (1654-1725)

Langs Schauspieltheorie gilt als älteste Konzeption im deutschsprachigen Raum. Er verfasste seine Schauspieltheorie in lateinischer Sprache: "*Dissertatio de actione scenica*" (Abhandlung über die Schauspielkunst). Darin beruft sich Lang auf eine Nachahmung der Natur. Er meint damit aber keine wirklichkeitsgetreue Abbildung, sondern – gemäß einem höfischen Ideal von Natur – sind die körperlichen, stimmlichen und geistigen Fähigkeiten der Darsteller auszubilden. In

diesem Sinne kann Kunst die Natur verbessern und stellt ein Mittel zur Unterweisung und Erziehung der Jugend dar. Letzteres lag Lang, als Jesuitenpater, ganz besonders am Herzen. Lang entwickelte die Kunst des Schauspielers aus dessen Körperhaltung heraus. Er beginnt unten und beschreibt eine Grundhaltung, das Bühnenkreuz (crux scenica), welches sich an den Praktiken höfischer Repräsentation orientiert. Lang definierte die Schauspielkunst, als die Formation des Körpers und der Stimme, die geeignet ist Affekte zu erregen.

Um es vorweg zu nehmen, wenn Sie heute so vorsprechen würden, würden Sie vom Regisseur davon gejagt werden. Das Barocktheater ist out und Langs Regelwerk spielt lange keine Rolle mehr.

Pierre Remond de Sainte-Albine (1699-1778) Der "heiße" Schauspieler

Der Journalist Sainte-Albine war kein Theatermann und es ist relativ wenig über ihn bekannt. Wichtig und neu, wenn nicht sogar revolutionär, war seine Forderung nach einer **Nachahmung der sinnlich wahrnehmbaren Umwelt**. Im **Gegensatz zu Lang**, der **eine idealisierte Nachahmung der Natur** forderte und *Affekttypen* hervorbrachte, verlangte Sainte-Albine die Darstellung individueller Figuren. Der Schauspieler sollte sich jederzeit der sozialen Situation, des Alters und Ranges seiner Rolle bewusst sein und sie entsprechend darstellen. Mit der Forderung einer illusionistischen Täuschung der Zuschauer, begann nicht nur ein Bruch mit der bis dahin geltenden Ästhetik und schauspielerischen Praxis, sondern es war die Geburt einer **realistisch-psychologischen Schauspielkunst**. Sainte-Albine ging von einer **psychophysischen Wechselwirkung** von Seele und Körper aus und postulierte seinen Schauspielansatz von *innen nach außen*: Die innere emotionale Stimmung sollte im „Außen“ ihren körperlichen Ausdruck

finden. Nach Sainte-Albine kann der Schauspieler dem Publikum Gefühle nur glaubhaft vermitteln, wenn er diese selber empfinde, er also "heiß" ist.

Francesco Riccoboni (1707-1772) Der "kalte" Schauspieler

Riccoboni war selber Schauspieler. Er stimmte in einigen Punkten mit Sainte-Albine überein. Auch er sah die Bühne als Plattform illusionistischer Täuschung des Publikums und forderte die Nachahmung der sinnlich wahrnehmbaren Umwelt. Auch bei Riccoboni soll sich der Schauspieler der sozialen Situation seiner Rolle bewusst sein. Er soll auch die emotionalen Zustände seiner Figur darstellen können. Aber, und das ist entscheidend, der Darsteller soll dabei "kalt" und kontrolliert sein. Das was der Schauspieler darstellt, selbst und wirklich zu empfinden, sah Riccoboni eher als Nachteil, als Hindernis im Spiel. Anders als Sainte-Albine, befürchtete Riccoboni wohl die Befangenheit der Seele des Schauspielers, wenn er selbst tief und echt empfindet. Der Darsteller sollte also seine Rolle gut studieren, ihre Bewegung und Regung kennen, dabei sollte er seine eigene Seele kontrollieren und den Zuständen der Rolle gefügig machen.

Aufklärung (ca. 1720 bis 1790)

Die Aufklärung ist der entscheidende Entwicklungsschritt in der Geschichte der Neuzeit. Sie war eine philosophisch-gesellschaftliche Bewegung in Europa. Die sensationellen Fortschritte in den Naturwissenschaften revolutionierten das Weltbild. Das Geistesleben koppelte sich von den kirchlichen Lehren ab. Ratio hieß das höchste Prinzip, alles sollte von der Vernunft geleitet werden, allem mystischen und ungreifbaren Treiben und irrationalen Handeln wurde der Krieg erklärt. Darüber hinaus richtete sich die Aufklärung gegen den Absolutismus. In Frankreich politisierte sich die Aufklärung. Der verschwenderische und arrogante Umgang der absolutis-

tischen Herrschaft trieb Frankreich in den wirtschaftlichen Ruin. Die Aufklärung gipfelte schlussendlich 1789 in der Französischen Revolution. Mit der Aufklärung vollzieht sich die, in Humanismus und Renaissance begonnene, Emanzipation des Individuums. Allerdings gewinnt auch eine empiristische-mechanistische Weltanschauung die Oberhand, die sich bis heute vollzieht, und den Bedürfnissen des Menschen in seiner Ganzheit wohl nie ganz gerecht werden kann.

Wichtige geistige Väter der Aufklärung waren: Thomas Hobbes, John Locke, David Hume in England, Voltaire, Charles de Montesquieu in Frankreich, Immanuel Kant, Johann Christoph Gottsched, Gotthold Ephraim Lessing in Deutschland.

Literarisch war die Epoche der Aufklärung sehr funktional. Dichtung diente der Vermittlung der Ideale des gesunden Menschenverstandes und des Tugendstrebens. Belehrung und Erziehung, im Sinne der Aufklärung, war ihr Zweck. Jeglicher Selbstzweck war ihr strikt untersagt. Spontaner Ausdruck seelischer Regungen oder unmittelbares Erleben konnte sich dadurch in der Dichtung der Aufklärung weniger bis gar nicht entfalten. Literarische Formen waren das Lehrgedicht, die Fabel und das bürgerliche Trauerspiel.

Gotthold Ephraim Lessing war und ist gleichermaßen auf literaturtheoretischem Gebiet und in der dichterischen Praxis bedeutsam. Wichtige Werke Lessings sind: Sein erstes Werk – Die Juden (1749); Miss Sara Sampson (1755); Minna von Barnhelm (1767); Emilia Galotti (1772); Nathan der Weise (1779)

Gotthold Ephraim Lessing - Das bürgerliche Trauerspiel - Katharsis

Das bürgerliche Theater war die Antwort auf die bürgerliche Emanzipationsbewegung. Mit der sogenannten Ständeklausel

war die Tragödie bisher nur dem Adel vorbehalten. Die Figuren in der Tragödie entstammten dem Adel, die der Komödie waren niederen Ständen zugeordnet. Ebenfalls war dem Volkstheater nur die Komödie vergönnt, dem Hoftheater die Tragödie. Nun etablierte sich in Europa zunehmend ein Theater als Plattform, mit der sich ein bürgerlicher Zuschauer identifizieren konnte. Mit *Miss Sara Sampson* führte Lessing erstmals in Deutschland das bürgerliche Trauerspiel ein. Lessing sah, als Aufklärer, das Theater nicht als Selbstzweck, sondern als eine Kommunikationsplattform, die einen höheren Zweck erfüllt: Die moralisch-ethische Besserung durch Katharsis (=Reinigung). Durch vermischte Charaktere (Vorzüge und Schwächen) auf der Bühne und einer geringen Distanz von Zuschauer und Protagonisten, einer psychologisch-realistischen Darstellung, sollte, über die Identifikation des Zuschauers mit den Figuren und seiner Einfühlung in das Geschehen, Mitleid und Furcht bei diesem erzeugt werden. Lessing deutete damit die Aristoteles Katharsis (Jammern und Schaudern) um. Mitleid ist dabei das Mitleid, welches auf die Protagonisten bezogen ist. Das allein reicht aber nicht aus, denn dann würde sich die Wirkung nur bis zum Ende des Stückes vollziehen. Furcht ist dagegen das Mitleid, was sich auf den Fürchtenden selbst bezieht, also auf den Zuschauer. Es ist die Furcht davor, dass ihn das gleiche Schicksal ereilt. Deshalb führt Mitleid und Furcht zur Katharsis (=Reinigung), zur Verwandlung moralischen Fehlverhaltens und Fehleinstellungen in tugendhaftes, moralisch besseres Verhalten.

Denis Diderot (1713-84)

Diderot verfasste einen Aufsatz mit dem Titel *Paradox über den Schauspieler*. Er forderte darin, dass der Darsteller seine Kunstmittel bewusst und kontrolliert einsetzen und sich gewissermaßen in die Eigene und die Bühnenfigur aufspalten soll. Nicht die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle, sondern die Einfühlung des Zuschauers in die Emotionen der

Figur, sei das Ziel des bürgerlichen Theaters. Der Schauspieler soll die unvollkommene Natur nicht nur nachahmen, sondern zur wirkungsvollen Kunst vollenden.

Die Vierte Wand

Denis Diderot kritisierte die Praxis des A-Part-Sprechens (Beiseite Sprechen), indem ein Protagonist etwas zum Publikum sagt, ohne dass es sein Dialogpartner scheinbar mitbekommt. Diese Art der Interaktion zerstört die Illusion, die fiktionale Welt auf der Bühne. Dies durfte im bürgerlichen Theater nicht sein. Diderot empfahl deshalb dem Schauspieler die Vorstellung einer imaginären Wand (wie eine Mauer), am Zuschauer zugewandten Rand (Rampe) der Bühne. Ihre fiktionale Welt sollte so nicht gestört werden, ein direkter Kontakt zum Publikum wurde vermieden. Nur der Zuschauer konnte durch diese imaginäre Wand schauen und sich so in das Geschehen einfühlen. Die Vierte Wand bekam vor allem später, im Illusionstheater des Naturalismus, eine große Bedeutung. Meyerhold und Brecht wandten sich dann wiederum, im Einsatz für ein desillusioniertes Theater, gegen die Vierte Wand.

Sturm und Drang (etwa 1765 bis 1785)

Der Sturm und Drang war eine literarische Bewegung in Deutschland, die keine politische Bedeutung hatte. Er wandte sich gegen die einseitige "herzlose" Aufklärung, die die Ratio zum höchsten Prinzip erklärte. Vielmehr sahen die "Sturm und Dränger" die Verbindung von Kopf und Herz als sinnvolles Mittel, um die Ideale der Aufklärung durchzusetzen. So wurde auch die Affektkontrolle und Triebunterdrückung der bürgerlichen Gesellschaft angeprangert (z.B. in Schillers *Kabale und Liebe*). Die pseudoaristotelischen drei Einheiten im Drama wurden durch dauernde Schauplatzwechsel, Massenszenen und Nebenepisoden aufgebrochen. Statt Mitleid und Furcht

(Lessing) waren nun Wut, Schrecken und Anklage die erstrebte Wirkung.

Weimarer Klassik (1786/1788 bis 1805)

Die Weimarer Klassik kann man auf ihre Hauptvertreter Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller beziehen. Der Beginn wird mit Goethes Italienreise (1786/88) und das Ende mit Schillers Tod (1805) markiert. Eine andere Einteilung geht von 1794 bis 1805 aus. Denn am 21. Juli 1794 fand das entscheidende Treffen von Goethe und Schiller in Jena statt. Sie konnten dort ihre unterschiedlichen Standpunkte ergänzen und seitdem, bis Schillers Tod (1805), rund elf Jahre "Hand in Hand gehen".

Die Sturm und Drang-Phase brachte die Einsicht, dass das Theater keine unmittelbare politische Durchschlagkraft hatte. Das Theater als Instrument moralischer Erziehung zu sehen, wurde als gescheitert bzw. als wenig sinnvoll angesehen. Stattdessen trat die ästhetische Erziehung und Bildung des Publikums in den Vordergrund. Goethes inspirierende Italienreise, aber vor allem das Hauptwerk des Kunstgelehrten Johann Joachim Winckelmann (Geschichte der Kunst des Altertums, 1764), bewirkten eine veränderte Wahrnehmung der Antike und beeinflussten das Schaffen Goethes und später auch das Schaffen Schillers. Winckelmann schwärmte von der antiken Kunst nach apollinischen Schönheitsideal, deren Wesen er mit den Worten – "edle Einfalt und stille Größe" – charakterisierte. Damit wendete sich Winckelmann auch gegen die Kunst des Barock und des Rokoko, die völlig überladen war. Denn das apollinische Schönheitsideal basiert auf dem Dreiklang Maß, Harmonie und Vernunft. Dieser Dreiklang katalysierte die Vision eines ausgleichenden Miteinanders von Gefühl und Verstand, Natur und Kultur. Das was zuvor eher gegeneinander stand, wurde nun harmonisiert. Dieses Harmoniestreben findet sich vor allem in Goethes