

Das Theater um die Hirschhorn-Inszenierung mit ihren Statisten im fernen Paris und den Hauptdarstellenden unter der Bundeskuppel zu Bern hätte Stoff für eine relativ einfach gestrickte Posse gegeben, wären die Hintergründe dazu nicht so ernst. Einverstanden, man kann sich über Geschmack und Anstand unterhalten, sogar über die Definition von Kunst und Kultur lässt sich trefflich streiten. Jegliche Diskussion muss aber spätestens dort aufhören, wo Parlamentarier Einteilungen nach dem Muster richtige und falsche Kunst machen. Wie weit sind wir dann noch von der Einteilung in richtige

kulturell

Warum wird bei den eidgenössischen Räten in der nächsten Session eine Motion zur Abschaffung der Joghurtherstellung in der Schweiz eingereicht? Ein Joghurt benötigt eine aktive Kultur.

und falsche Rassen entfernt? Auch ich bin mit der Strategie der Pro Helvetia nicht einverstanden, weil sie sich entgegen den Stiftungssatzungen nicht um die Volkskultur kümmert. In der Diskussion der Räte hat man aber gespürt, dass die Wertschätzung der Kultur ganz allgemein an einem geringen Ort ist und dass viele offenbar Ausgaben für Kultur ganz streichen würden, damit sie umso mehr für ihre eigene Interessen-Klientel herausholen könnten.

Es ist völlig irrelevant, ob für eine Vorstellung, die ich persönlich nach meinem Wissensstand in einer Rezension wohl

ziemlich zerrissen hätte, Steuergelder geflossen sind oder nicht. In Bern wurden schon viele Milliarden für Dinge ausgegeben, die ich persönlich mit meinem bis heute entrichteten Obolus eigentlich nie und nimmer finanziert haben möchte. Eine Diskussion über Kultur, sowie deren Inhalte und Förderung darf nicht am Geld aufgepäppelt werden und in der heute leider verbreiteten Schwarz-Weiss-Malerei geschehen. Sonst gehen wir düsteren und frostigen Zeiten entgegen.

Ich wünsche uns allen ein kulturreiches neues Jahr.
Herzlich, Ihr

Bühnenbilder und Kulissenvermietung

diverse Ställe, Häuser, Hintergründe und verschiedenes Zubehör

Verlangen Sie unsere Fotos
Auf Wunsch ev. Neuanfertigungen



Josef Schuler
Kleinweidli
6416 Steinerberg

041 832 12 57
076 448 27 00

INHALT

VORHANG AUF	Foyer	03
	So tun als ob...	04
	Schauspieltheorie nach Stanislawski – Teil 1	
BACKSTAGE	Verbandsnachrichten	08
	AddA	08
	Kursrückblick	09
	aktuelle Kurse	10
	VAV	10
	RVA	11
	VSDW	12
	NWS	12
SPOTLICHT	Premieren	14
	Spielplan	24
	Januar	24
	Der Vorhang fällt	30

Termine kommende Ausgaben:

Die Ausgabe 0502
der Theater-Zytig
erscheint am
2. Februar 2005
Redaktions- und
Inserateschluss:
5. Januar 2005

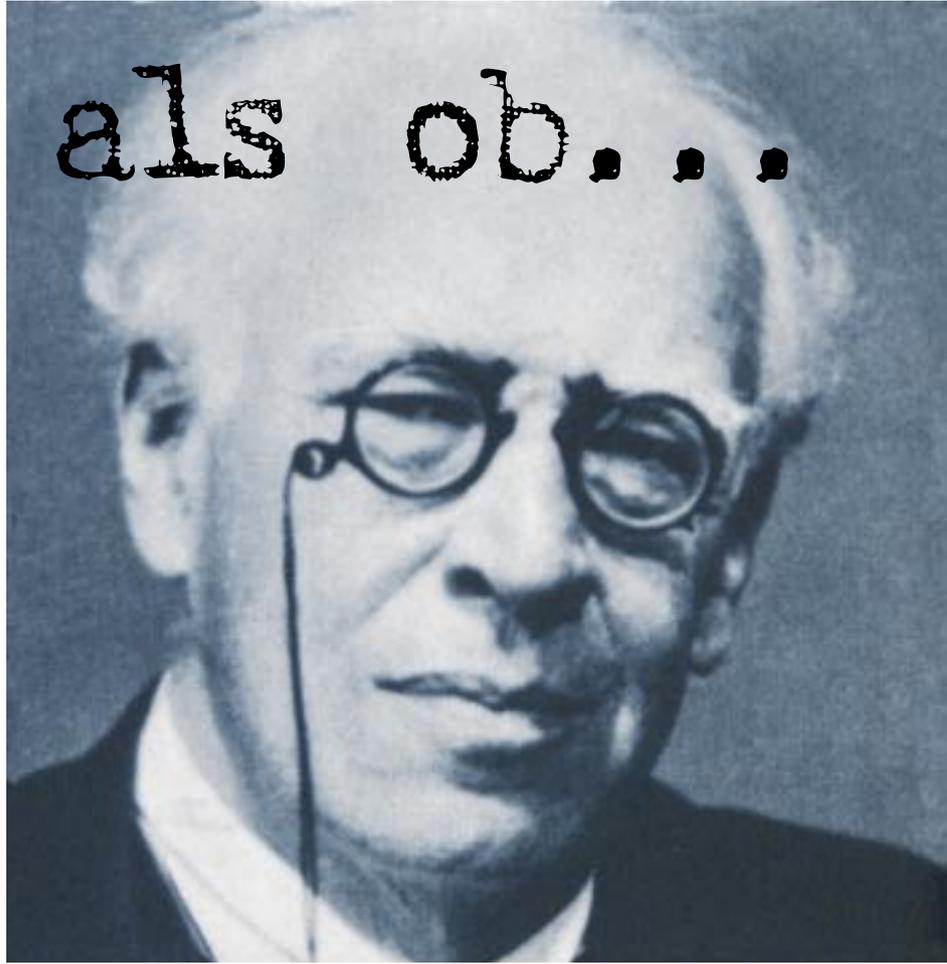
Die Ausgabe 0503
der Theater-Zytig
erscheint am
2. März 2005
Redaktions- und
Inserateschluss:
7. Februar 2005

Die Ausgabe 0504
der Theater-Zytig
erscheint am
1. April 2004
Redaktions- und
Inserateschluss:
7. März 2004

Schauspieltheorie nach Stanislawski – Teil 1

So tun als ob...

Hannes Zaugg-Graf



Konstantin Sergejewitsch Stanislawski war der bedeutendste russische Regisseur, Schauspieler und Schauspiellehrer des 20. Jahrhunderts und hat wohl wie kein anderer das moderne Theater geprägt. Sein Werk ist derart umfassend und komplex, dass noch heute neue Texte und natürlich neue Interpretationen seiner zahlreichen Theorien auftauchen.

Obwohl in der letzten Zeit auch kritische Stimmen, insbesondere wegen seiner verwirrten politischen Haltung gegenüber den sowjetischen Machthabern auftauchen, ist Stanislawski als Inbegriff des Schauspiellehrers anerkannt. Aus diesem Grund behandeln wir die Schauspieltheorie nach Stanislawski etwas ausführlicher in mehreren Teilen.

Leben und Wirken Stanislawskis

Stanislawski begann seine Karriere im Theater in den 80er-Jahren des 19. Jahrhunderts im Liebhabertheater des zaristischen Russlands. Obschon es ihn anfangs zu der Oper zog, neigte er sich mehr und mehr dem Schauspieltheater zu und begann schon früh seinen Kampf gegen den in seinen Augen blutigen Dilettantismus und die Meinung, die damals im Theater vorherrschte, natürliche Darstellungskunst sei einzig eine Sache des Talents und könne nicht gelernt werden. Er wehrte sich gegen jegliche Art von Schablonen und Klischees und gegen das unausrottbare, nur ins Publikum und auf den schnellen Erfolg gerichtete exhibitionistische Spiel der Darstellenden. Schon früh meldete sich in ihm der Pädagoge zu Wort. Er versuchte, seinen Kolleginnen und Kollegen die Angst vor dem schwarzen Loch des Bühnenportals zu nehmen und lenkte ihre Aufmerksamkeit auf die Partner, auf Raum und Dinge. Er suchte nach Mitteln gegen überspannte Körper, nach inneren Antrieben für das Erleben. Er verabscheute die bloss äusserliche Rollengestaltung und suchte Mittel für den inneren Weg. Er verdamm-

te den Schlendrian der Probenarbeit und das Verflachen der Vorstellungen und hielt seine Ensembles zu Disziplin an. Er entwickelte eine Arbeitsmethode, welche es Darstellenden ermöglicht, die Rollengestalt zu erschliessen und darin das geistige Leben einer Figur offenzulegen und er auf der Bühne in einer künstlerisch schönen Form zu verkörpern. So führte es Zeit seines Lebens einen Kampf für eine tiefer empfundene, lebensechtere Schauspielkunst, als er es zu seiner Zeit vorgefunden hatte.

In jeder Phase seiner grossen Schaffenskraft war er auch immer offen für Ideen anderer – bis hin zum Einbezug von Yoga – und ging mit Interesse auch auf Weiterentwicklungen eigener Schüler ein. In diesem Bedürfnis, ein System zu finden, das universell anwendbar wäre, stellte er seine Theorie mehrere Male um, erweiterte sie und wurde zeitweilig auch in die Irre geführt. Trotzdem zeigte er durch seine Arbeitsweise eindrucklich, dass gerade im Theater als Abbild des Lebens das lebenslange Lernen von immenser Bedeutung ist und man sich speziell auf der Bühne die Neugier auf das Unbekannte als oberste Maxime bewahren muss. Lebenslang war Stanislawski bestrebt, seine weitreichenden Untersuchungen zu notieren, um sie später zusammengefasst als ein System und als sein Lebenswerk künftigen Generationen von Theaterschaffenden zu überliefern. Auf acht Bände war sein Werk angelegt und er glaubte, genügend Notizen dazu zur Verfügung zu haben, leider fehlte ihm zur Vollendung des Werkes aber die Lebenszeit.

In den Monaten vor seinem Tod am 7. August 1938 arbeitete Stanislawski noch an der definitiven Fassung des ersten Bandes, der aber erst nach seinem Tod herauskam. Hartnäckig versuchte er noch während der Drucklegung, sein Lebens-

werk überschaubarer zu gliedern und einzelne Elemente neu zu gewichten. Es war ihm ein wichtiges Anliegen, die dualistische Trennung in ein inneres Erleben und ein äusseres Verkörpern aufzuheben. Letztlich blieb es ihm verwehrt, wirklich ein System aufzubauen, das sämtliche Elemente der Schauspielkunst umfasst hätte – ein Unterfangen, das wohl ohnehin zum Scheitern verurteilt gewesen wäre. Stanislawskis Verdienst war es aber, eine einigermaßen geordnete Sammlung von Ideen und Varianten des kreativen schauspielerischen Prozesses hinterlassen zu haben, aus dem seine zahlreichen Schüler und Nacheiferer schöpfen konnten und die deshalb für die moderne Schauspielkunst noch heute von immenser Bedeutung sind.

Die drei Grundpfeiler

Das System Stanislawskis beruht auf den drei Pfeilern Handlung, Echtheit der Gefühle und Psychotechnik, wobei immer die Techniken des Erlebens und des Verkörperns gleichwertig nebeneinander bestehen.

Der erste Grundpfeiler ist die Kunst der inneren und äusseren Handlung. Die äussere Handlung ist das, was das Publikum auf den ersten Blick sieht. Die innere Handlung ist das, was in den Darstellenden während der Handlung abläuft. Dies hat auf die äussere Handlung einen unmittelbaren Einfluss. Wenn also jemand auf der Bühne sitzt, dann spielt es eine Rolle, ob die Person sich von einer anstrengenden Tätigkeit erholt oder auf jemanden wartet. Selbst das vermeintlich unbewegliche Sitzen stellt also im Sinne der natürlichen Schauspielerei eine Handlung dar. Wichtig ist dabei, dass das Handeln auf der Bühne niemals zum Selbstzweck wird. Jeder Gang, der nicht durch eine innere Handlung, einen bewussten Gedanken zu erklären ist, ist zu vermeiden. Anweisungen der Regie, doch einmal aufzustehen, damit die Szene nicht zu statisch wirke, sind deshalb mit Misstrauen zu begegnen und zu hinterfragen.

Der zweite Grundpfeiler beschreibt den Umgang mit den Gefühlen, mit welchen im Theater leider zu oft Unheil angeordnet wird. Nach Stanislawski wird die Echtheit der Gefühle dahingehend geprüft, ob es mit der vorausgesetzten Situation und der gespielten Figur übereinstimmt, ob die innere Handlung, die Gemütsbewegung innerhalb einer Situati-

on möglich und wahrscheinlich ist. Echte Gefühle haben also nichts damit zu tun, ob man echt traurig oder echt wütend ist, sondern ob das gespielte Gefühl plausibel ist. Gerade da passieren im Amateurtheater des öfters Fehler. Das Gefühl auf der Bühne ist nie zuerst, sondern immer die Folge einer Handlung. Aus der echten und wahrhaftigen Handlung ergeben sich die richtigen Gefühle ganz automatisch und intuitiv.

Damit sich diese Gefühle aber auch wirklich einstellen, brauchen Schauspieler auch den dritten Pfeiler, nämlich die Psychotechnik, also das bewusste Schaffen von Situationen und Bedingungen, welche eine Inspiration ermöglicht und das schöpferische Unterbewusstsein fördert. Hinzu kommen nun noch die drei Antriebskräfte, welche eine erfolgreiche Darstellung auf der Bühne überhaupt erst ermöglichen. Einerseits die Vorstellungskraft, mit der sich Personen auf der Bühne das Fleisch zum Gerüst von Text und Rollenbeschrieb schaffen können. Dann das Urteilsvermögen, welches uns auf der intellektuellen Basis ermöglicht, Logik und Folgerichtigkeit von unserem Tun und Handeln zu überprüfen. Und schliesslich etwas, das Stanislawski die «Einheit Wille–Gefühl» nennt. Also im Grunde das Begehren, eine Arbeit mit Begeisterung zu erledigen.

Dazu muss nach Stanislawski der innere Bereich unserer Seele stets von neuem angeregt werden. Darstellende müssen deshalb auf der Bühne etwas erleben können. Er beschreibt in seinem System 14 Elemente, die echtes Erleben auf der Bühne ermöglichen. Die wichtigsten Elemente wollen wir hier aufzeichnen.



Stanislawski in seiner Inszenierung von Gorkis «Nachtasy»

Handeln

Wie in seinem ersten Grundpfeiler des inneren und äusseren Handelns beschrieben, sollen die Darstellenden «für etwas handeln». Äussere Handlungen – Gänge, Positionsveränderungen, Tätigkeiten – müssen auf einen inneren Vorgang bezogen sein. Der innere Vorgang muss vom äusseren angeregt sein und umgekehrt. Das Handeln ist also «der erste Bewegter des psychischen Lebens auf der Bühne». Aber der Schauspieler soll nicht «irgendwie handeln», nur damit gehandelt ist, sondern «die szenische Handlung soll innerlich begründet, logisch, folgerichtig und in der Wirklichkeit möglich» sein. Damit ist sie auch wahrhaftig und echt. Stanislawski zeigt an einfachen Beispielen, wie die äussere und die innere Handlung sich gegenseitig bedingen. In seiner fiktiven Schule, in der er alle Untersuchungen seiner Bücher angesiedelt hat, lässt er einen Schüler eine Tür aufmachen. Das ist schnell getan – und so getan, einfach aufgemacht, wie wenn nichts wäre – auch nicht interessant. Stanislawski lässt nach Begründungen suchen. Die Tür zumachen, weil es zieht, weil im Nebenzimmer jemand zuhören könnte. Aber das sind bloss erste Ansätze einer Begründung, die wenig auslösen.

Stanislawski schlägt vor, die Tür müsse um jeden Preis zugemacht werden, «weil vor der Tür ein Tobsüchtiger steht, der vorher in diesem Zimmer gewohnt hat und nun aus der Klinik ausgebrochen ist». Diese Begründung verändert und vertieft die Handlung schlagartig und macht sie für den Zuschauer interessant. Die Handlung ist begründet.

Als ob

«Öffnen Sie die Tür, als ob der Tobsüchtige draussen stehe!» Der Schauspieler hat also nicht in Trance zu fallen und leibhaftig den Tobsüchtigen vor sich zu sehen, wenn er die Tür aufmacht, sondern er hat die Tür aufzumachen, «als ob» dieser Tobsüchtige draussen stehen würde. Er spielt also unter einer Annahme, unter fiktiven Bedingungen. Jemand hält die Hand zu jemand hin und wartet. Nichts ergibt sich. Die Handlung ist unverständlich, zumindest vieldeutig. Man sieht nur jemanden mechanisch den Arm ausgestreckt halten. Die Handlung ist leer. Man erkennt nicht, warum er das tut. Die Handlung ist nicht begründet. In solche leere Handlungen führt Stanislawski ein Als ob ein, zum Beispiel «als ob er einen Brief in der Hand hielt». Dieses Als ob verändert die ganze

Handlung. Man sieht nun, mit dem ausgestreckten Arm will er etwas überreichen, er erwartet, dass der andere den Brief nimmt. Die Handlung ist interessanter, weil sie begründet ist, begründet durch eine Annahme, ein Als ob.

Dieses erste Als ob löst nun aber noch weitere Als obs aus, zum Beispiel, als ob der Brief adressiert wäre, als ob «geheim» darauf stünde usw.. Daraus ergibt sich zwingend ein Gang, eine neue Handlung: die Notwendigkeit, in eine Ecke zu gehen, den Brief allein zu lesen oder sogar den Raum zu verlassen. Ein Als ob löst also weitere aus, und ein Als ob nach dem anderen nötigt zu Handlungen. Das Als ob zwingt zum Handeln.

«Nehmen Sie den Aschenbecher, als ob er ein kalter Frosch sei. Fassen Sie den Handschuh an, als ob er eine Maus sei. Setzen Sie das Glas an die Lippen, als ob Wasser drin sei, als ob Gift drin sei.»

Einfach und magisch

Es ist klar, dass es sich bei diesen Beispielen um verschiedene Kategorien von Als obs handelt. Stanislawski unterscheidet «einfache Als obs» und «magische Als obs».

Das Beispiel vom Aschenbecher zeigt ein einfaches Als ob, es «erfüllt seine Rolle allein, sofort, ohne Verlangen nach Ergänzung und Hilfe». Es verändert und begründet die Handlung, aber es hat keine weit reichenden Folgen, seine Wirkung klingt sogleich wieder ab. Wenn die Annahme, es handle sich nicht um einen Aschenbecher, sondern um einen Frosch, gegenstandslos geworden ist, wenn ich den Aschenbecher in der Hand halte wie einen Aschenbecher, und nicht «als ob er ein Frosch sei», ist das Als ob abgeklungen. Seine Wirkung war unmittelbar, einfach.

Das Beispiel vom Gift zeigt ein magisches Als ob, das im Augenblick instinktiv die Handlung selbst erregt. Es ruft grosse, echte Erregung und sehr lebhaftes Handeln hervor. Das magische Als ob erreicht tiefere Schichten als das einfache. Es löst innere Prozesse aus, führt zu Erschütterungen und drängt zu Entladungen. Die magischen Als obs können für Momente des Spiels, aber auch für ganze Szenen, ja ganze Rollen die entscheidenden Impulse auslösen. Trotzdem sind sie bloss Annahmen, bewusst eingesetzte Mittel, die im Darstellenden psychische Prozesse auslösen, woraus sich Handlungen entwickeln. Sie dürfen also nicht Selbstzweck

werden und den Gesamtkontext verändern.

Hinzu kommt, dass man es auf der Bühne meist mit mehrschichtigen Anreizen zu tun hat. Stanislawski unterscheidet hier zwischen einstöckigen und mehrstöckigen Als obs. Die Als obs von Autor, Regie, Bühnenbild und Technik überschneiden sich.

Das Geheimnis der Wirkung des Als ob beruht darauf, dass es nicht nur zeigt, was ist, sondern was sein könnte. Das Als ob bestätigt nicht das gesagte Wort oder die ausgeführte Handlung, sondern es stellt Fragen nach der Lösung. Das Als ob führt also die Darstellenden und mit ihm das Publikum über die Szene hinaus, das Als ob zeigt, wie man heute sagen würde, Alternativen auf. Diese Gedanken Stanislawskis führen, streng weiterverfolgt, weit über jeden Naturalismus hinaus. Zwangsläufig nähert man sich Überlegungen, die viel früher schon Diderot und später Brecht zu ihren Forderungen an den Schauspieler geführt haben.

Handhabung des Als ob

Wie handhabt nun aber der Schauspieler das Als ob? Nehmen wir wieder das Beispiel mit der Türe. Der Schauspieler sagt nicht: Hinter der Türe steht ein Wahnsinniger! Er weiss, dass dort kein Wahnsinniger steht. Er nimmt an, als ob einer dort stünde. Die Forderung heisst also nicht: «Glaube, dass dort ein Wahnsinniger steht», sondern «Was würdest du tun, wenn dort ein Wahnsinniger stehen würde?»

Die Darstellenden haben also keine Visionäre zu sein, denen der Wahnsinnige erscheint, sie nehmen bloss an. Sie stellen sich vor. Sie handeln als ob. Das Als ob vergewaltigt und überwältigt den Schauspieler nicht. Es löst aber etwas in ihm aus, es bewegt ihn, es regt ihn zu inneren und äusseren Handlungen an. Das Als ob führt ihn zu einer begründeten Handlung, indem er nun «leichter unter angenommenen Bedingungen handeln» kann.

Deutlich wird die Handhabung des Als ob auch in den Übungen, zu denen Stanislawski rät. Er schlägt vor, weit über die nächstliegenden Als obs hinauszugehen. Man solle sich zum Beispiel vorstellen, man reagiere wie ein Baum, wie ein Klavier. Aber wohlverstanden: nicht einen Baum oder ein Klavier zu sein oder darzustellen ist die Aufgabe, sondern: zu handeln, als ob man ein Baum, als ob

man ein Klavier wäre. Diese Übungen wurden von jeher missverstanden und führten die Schauspieler zu exzentrischen Übertreibungen. Darüber machte sich der amerikanische Komiker Danny Kaye in einer Filmburleske lustig. Er spottet über die Schauspieler, die versuchen, sich als eine Spule mit purpurrotem Faden zu fühlen. Elizabeth Reynolds Hapgood, die davon berichtet, macht auf den entscheidenden Unterschied falschen und richtigen Stanislawski-Verständnisses aufmerksam. Stanislawski verlangte nie, sich als Faden oder als eine Spule zu fühlen, sondern: wie man handeln würde, wenn man sich vorstellte, eine Spule zu sein, nie das «Ich bin», sondern immer das «Als ob ich wäre»! Hier ist aber sogleich anzumerken, dass es bei Stanislawski sehr wohl ein «Ich bin» gibt, aber es ist nicht das «Ich bin eine andere Person», sondern das «Ich bin» des Schauspielers innerhalb einer Situation. Das Als ob ist Spiel, Erfindung, aber durchaus möglich, in reale Wirklichkeit umsetzbar. Es ist sicher von Nutzen, noch einmal darauf hinzuweisen, dass die Als obs nicht einfach wilde Erfindungen sein dürfen, sondern dass sie nur Mittel sind, die es dem Schauspieler ermöglichen, die Erfindungen des Autors «mit seinem ganzen Wesen» darzustellen. Die Beispiele für seine Als obs holt er nicht irgendwoher, sondern in den allermeisten Fällen aus der Wirklichkeit. Zumindest kontrolliert er, ob sein gefundenes Als ob in der Realität möglich wäre oder ob es zu einem Spiel führt, das Stück und Rolle so darstellt, dass die Wirklichkeit darin erkennbar bleibt.

Stanislawski verlangt also bei aller Weite der Phantasie doch stets den Bezug zur Wirklichkeit. Nicht jedes Als ob, nicht jede spielerische Idee ist auch logisch und folgerichtig. Ganz gemäss dem zweiten Grundpfeiler: die Wahrscheinlichkeit der Empfindungen.

Fortsetzung folgt

Quellen:

Theorien des Theaterspielens

Felix Rellstab

Verlag Stutz Wädenswil

ISBN 3-85928-056-2

Stanislawski Buch

Verlag Stutz Wädenswil

ISBN 3-85928-002-3