



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Braucht der Craig'sche Schauspieler einen Regisseur?“

Diskurs über die Schauspielkunst“

Verfasser

David Heissig

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt :

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt :

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin :

Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Hochachtungsvoll, Ihr G'schamster Diener!

„Der Grund aller theatralischen Kunst wie einer jeden andern ist das Wahre, das Naturgemäße. Je bedeutender dieses ist, auf je höherem Punkte Dichter und Schauspieler es zu fassen verstehen, eines desto höheren Ranges wird sich die Bühne zu rühmen haben. (...)“

Johann Wolfgang von Goethe

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	7
Einleitung.....	8
I. Die Frage nach der Schauspielkunst.....	10
SchauspielKUNST.....	12
Natur, Kraft, Innovation, Harmonie, Ästhetik, Ambiguität	
Schauspielkunst ist Konstrukt.....	19
Maler, Musiker, Schauspieler - Gegenüberstellung der Künste	
Konstruktion ist Kunst.....	21
II. Die Aufgabe des Schauspielers.....	24
Der Schauspielkünstler durch die Geschichte.....	25
Podium und Parkett.....	31
Technik ist Kunst.....	33
Form durch Rhythmik	37
Craig und das Ideal der Schauspielkunst.....	40
Die lebendige Puppe	46
III. Braucht der Craig'sche Schauspieler einen Regisseur?.....	48
Dichtung und Regie.....	50
Theater ohne Regisseur.....	51
Interview mit Di Trevis.....	56
Standpunkt der Regisseurin.....	68

Schauspielkunst ohne Regie	72
----------------------------------	----

IV. Quellenverzeichnis..... 76

Bibliographie

Primärliteratur

Sekundärliteratur.....	77
------------------------	----

Internetquellen.....	78
----------------------	----

Mottoverzeichnis.....	79
-----------------------	----

Abbildungsverzeichnis.....	84
----------------------------	----

V. Anhang

Kurzfassung

Abstract.....	85
---------------	----

Curriculum vitae.....	86
-----------------------	----

Vorbemerkung

In jedem Studium kommt der Zeitpunkt in dem man sich bewusst wird, dass der Studienabschluss nur dann möglich ist, wenn eine wissenschaftlich fundierte sorgsam ausgearbeitete Diplomarbeit abgegeben wird. Ich erkannte das bereits im zweiten Semester und liebe Leserinnen und Leser, mir stellte sich die Frage, wie zur Hölle ich das schaffen sollte. Wie finde ich ein Thema, woher bekomme ich die Inspirationen, wie schaffe ich es, so viel zu lesen und Stoff für so viele Seiten zusammenzutragen? Die Jahre vergehen und zwischenzeitig mag man vielleicht vergessen, dass man überhaupt studiert. So befindet man sich plötzlich im DiplomandInnenseminar, im Endspurt des Studiums und die Frage aus dem zweiten Semester ist nach wie vor aktuell. Die Befürchtungen sind gleich geblieben nur der Kopf scheint klüger zu sein, oder zumindest sagt das der Studienplan. Nun, ich habe die Themen der vergangenen Jahre durchgeblättert und stieß auf eine Arbeit des zweiten Semesters, in der ich doch tatsächlich versuchte, die Kunst des Schauspielers auf zehn Seiten zu definieren und zu erörtern. Dies gab mir den Anstoß mich diesmal intensiver, mit dem erlernten Werkzeug des Studiums, an ein Thema meines Studiumsbeginns heranzuwagen. In einigen Jahren, werde ich wohl darüber schmunzeln und meine zweihundertseitige Doktorarbeit beginnen ...

Aber bis dahin möchte ich der Leserin noch mitteilen, dass, obwohl der Großteil der Arbeit in männlicher Form verfasst ist, sie sich dennoch angesprochen zu fühlen hat, denn der Grund meiner Entscheidung liegt in der besseren Lesbarkeit, bzw. dem leichteren Lesefluss und in der Auseinandersetzung mit Texten, die beinahe allesamt in männlicher Form abgefasst wurden. Es sollen sich selbstverständlich alle Geschlechter angesprochen fühlen, da in meinem Denken keine Trennung existiert. Die zentrale Frage meiner Arbeit, die Frage nach der Regie, möchte ich in weiblicher Form verfassen, um zu zeigen, dass die lange männlich dominierte Ära glücklicherweise durchbrochen wurde und mit dem erfolgreichen Beispiel von Di Trevis auch namhafte weibliche Regisseurinnen hervor-gebracht hat.

Die Tatsache also, dass es mir nun doch möglich war, eine vollständige Diplomarbeit zu verfassen, beweist schlicht und ergreifend, dass die nächsten Seiten tatsächlich existieren. Vielleicht entzündet die Arbeit die eine oder andere Idee, oder gar Erkenntnis und Anregung für eigene Arbeiten, ich wünsche auf jeden Fall viel Vergnügen beim Lesen!

Einleitung

Ist die Schauspielkunst tatsächlich eine Kunst oder ist der Schauspieler bloß ein Gesellschaftskopist? Wenn wir ihn als Künstler bezeichnen, worin liegt die Kunst? In einer naturgetreuen Menschendarstellung? Oder ganz einfach in der durch den Künstler passierenden Eigeninterpretation? Liegt sie im Schein, in der Täuschung? Wir gehen ins Theater um Schauspieler X auf der Bühne zu bewundern, oder die Meisterleistung des Regisseurs Y zu loben und könnten dabei vielleicht auf die kunstvoll gestalteten Geschichten vergessen, die uns dargeboten werden. Interesse erweckt die Inszenierung des Regisseurs, wie er das Bühnenstück durch seine Augen wahrnimmt und interpretiert. Uns gelingt es oftmals nicht, der Kunst ihre Freiheit zu lassen, voreingenommen, erwartungsvoll und ergriffen wie wir den Theateraufführungen entgegentreten. Viel mehr als man meinen möchte trägt das Publikum seinen Teil zur gelungenen Kunst bei, die Art der Auffassung, des Herantretens an das Werk ist an der Entfaltung des Kunstwerkes beteiligt.

Der Körper gilt als das Material des Schauspielers, meint Edward Gordon Craig, dessen Essay *Die Übermarionette*¹ zentrale Überlegungen für die vorliegende Auseinandersetzung über die Schauspielkunst, unabhängig einer Regiekunst, liefern. Gedanken von in die Geschichte eingegangenen Philosophen, Theatertheoretikern, Schauspielern und Regisseuren – die in den Text in Form von hervorgehobenen Mottos eingeflochten werden und auf die unmittelbar Bezug genommen wird – geben Inspirationen und Ideen zur Kunst des Schauspielers. Wenn auch die Arbeitsmethode in die Kunstfertigkeit des Schauspielers miteinbezogen wird und wir davon ausgehen, dass sie einen wesentlichen Teil der Kunst ausmacht, kann die Perfektion der Schauspielkunst immer weiter getrieben werden, bis schließlich alles Leben des Darstellers auf der Bühne aus seiner Person entweicht und in das Leben der darzustellenden Figur transferiert wird. Keine unkontrollierte Gefühlsregung, welche sich durch Veränderungen der Mimik, Gestik oder Körperhaltung auf das Spiel auswirkt, soll die Person, die hinter der Rolle steckt, verraten, gleich einer Marionette, die in ihren Bewegungen rein und klar figuriert und von außen in ihrem Spiel geführt wird.

Wenn der Schauspieler nun zu solch einer Präzision gelangen mag, braucht es dann überhaupt noch einen Regisseur? Erfüllt er dann nicht schon all die Aufgaben eines Regisseurs?

1 Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969.



Abb. 1

„Dies ist kein Apfel“

René Magritte

I. Die Frage nach der Schauspielkunst

„Der Grund aller theatralischen Kunst ist das Wahre, das Naturgemäße“² heißt es in Goethes Zitat aus den *Reflexionen und Maximen*. Wir sprechen hier vom bürgerlichen Literaturtheater unserer Zeit. Je näher ein Schauspieler sich also an das Wesen einer Sache annähert, dem Vorbild, welches er sich zum Gegenstand seiner Arbeit nimmt, desto mehr wird er durch seinen Ausdruck zum Künstler. Jedoch ist es schon immer eine Streitfrage gewesen, ob die Schauspielkunst nun tatsächlich eine Kunst sei oder doch etwas ganz anderes³; soll der Schauspieler doch nichts Eigenes hinzufügen, um so naturgetreu wie nur möglich abzubilden. Er versucht sich ein Bild zu schaffen, wie durch einen Fotoapparat; das Leben durch seine Augen gleicht einer Fotografie.⁴

„Nicht selten begegnet man Kopien bedeutender Menschen; und den meisten gefallen, wie bei Gemälden, so auch hier, die Kopien besser als die Originale.“⁵

So auch bildet der Schauspieler nach Vorgabe des Dichters ein Original ab und setzt es nach seinem Können und Wissen in Szene. Ist der Schauspieler also doch nichts anderes als ein Gesellschaftskopist? Seine Intention ist doch, einen Menschen so genau wie möglich nachzuahmen und ein fremdes Verhalten wiederzugeben und das mit Worten, die nicht seinem Intellekt entspringen.

Oder können wir ihn genauso wie einen Maler, Bildhauer, Musiker oder anderen Vertreter der Künste als wahrhaften Künstler bezeichnen? Gibt ein Künstler nicht ohnedies etwas wieder, gefiltert durch seine Wahrnehmung, seine Interpretation?

Theatertheoretiker, Schriftsteller, Philosophen, Regisseure und auch Schauspieler selbst fragen nach der wahren Kunst im Schauspiel, wie und ob sie überhaupt erreicht werden kann. Die vielfältigen Versuche Kunst allgemein zu definieren, Parameter, Richtlinien und Ausdrucksmöglichkeiten für sie zu finden, wird auch auf die Schauspielkunst angewendet, um an die Essenz des Problems zu gelangen:

2 Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Band 12: Schriften zu Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG 1998, S. 496.

3 Vgl. Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 51.

4 Vgl. a. a. O., S. 55.

5 Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. 7. Der Mensch im Verkehr. Unter: <http://www.nietzsche.tv/menschliches-allzumenschliches.html> (abgerufen am 12.12.2012)

Was überzeugt uns und was ernüchtert uns, was reißt uns mit und was lässt uns an der Echtheit zweifeln? Die Worte seien mit Bedacht gewählt, denn das Spektrum der Kunst reicht weit und residiert in einer ständigen Entwicklung, die nicht allein den historischen, sondern allen Veränderungen der Menschheit und der Schöpfung zu Grunde liegen und durch die sich nicht einfach die Grenzlinie des Podiums ziehen lässt, als symbolisches Merkmal der Trennung zwischen Schauspiel und dem realen Leben.

Schon der Terminus *Schauspiel* kündigt an, was er bedingt und was wir zu erwarten haben: Jemand stellt etwas oder jemanden vor einem zusehenden Publikum dar⁶. Gespielt wird Vieles – eine Tragödie, eine Komödie, eine Posse, sowie auch Operetten, Opern u. a., jedoch soll es sich hier rein um das Literaturtheater handeln, um das Sprechtheater unserer Zeit. Zudem ist auch das 'zur Schau stellen' des Körpers eines Darstellers in jenem Begriff enthalten, im selben Maße wie auch das Gespielte, im Unterschied zum Realistischen. Dass unsere Wahrnehmung die Grenzlinie nicht so schnell ziehen kann und das Wahrfhafte vom Schein, der auf der Bühne passiert nicht unbedingt unterschieden werden muss, hat mit der gescheiterten Kunst des Schauspielers wohl nicht viel zu tun. Wir werden immer enttäuscht das Theater verlassen, erwarten wir von einem Schauspiel ein Widerspiegeln des Lebens, wie es sich auf der Straße abspielt und doch werden wir es damit vergleichen.

*"Hier auf Erden geht es zu wie in einem Schauspiel. (...) Da wird der eine Schauspieler zum Gelehrten, und er ist es doch nicht. Ein anderer wird zum Arzt und versteht doch nicht einmal ein Stück Holz richtig zu behandeln: er ist eben nur wie ein Arzt gekleidet. (...) Das gegenwärtige Leben ist wie ein Theater. Armut und Reichtum, Herrschaft und Dienstbarkeit und dergleichen, überhaupt die Schicksale dieses Lebens sind nur Schein."*⁷

Nicht nur für oben zitierten Johannes Chrysostomos ist das Leben ein Schauspiel und die Welt eine einzige große Bühne. Umso mehr sollte sich dann das Leben auf der Bühne von der Realität unterscheiden, durch jene Aspekte, die eine Darbietung zu Kunst verwandeln.

6 Nach dem A-B-C Modell von Eric Bentley. Nachzulesen in: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Allgemeine Theatertheorie. Stuttgart: Reclam 2008, S. 39. In der Theatertheorie mittlerweile ergänzt und erweitert.

7 Chrysostomos, Johannes: In: Heilman, Alfons (Hg.): Texte der Kirchenväter. Band 4. München: Kösel-Verlag 1964, S. 412.

SchauspielKUNST

Bevor sich die Künstler in einer Diskussion über ihre Kunst nach Edward Gordon Craig⁸ gegenüberstehen, möchte ich das allgemeine Kunstverständnis⁹ auf die Schauspielerei anwenden, nach der Frage, ob sie deren Ansprüche überhaupt erfüllen kann und worin sie sich widerspricht.

Natur, Kraft, Innovation, Harmonie, Ästhetik, Ambiguität

Kunst verstanden als Gegensatz zu Natur¹⁰ ist das erste Hindernis, welches dem Schauspielenden im Wege steht. So soll er etwa nach Vorstellung der Weimarer Klassik die Natürlichkeit der Charaktere auf der Bühne darstellen und Künstlichkeit umgehen.¹¹ Dazu muss hinzugefügt werden, dass der Mensch unter Beobachtung wohl nicht natürlich zu handeln fähig ist, da naturgetreues (spontanes) Verhalten nicht geübt werden – nicht einstudiert werden kann und nur in seiner Wirkung natürlich zu sein vermag. Die Ordnung und Regelmäßigkeit an den Erscheinungen, die wir Natur nennen, bringen wir jedoch selbst hinein¹², also können wir durch Bewusstmachen ihrer Regeln die sichtbare Hülle beeinflussen, sie verändern und eine neue Rolle annehmen.

Heinrich Heine meinte, die Bühne sei niemals eine „banale Wiederholung des Lebens“¹³, er steigerte sein Bild eines Schauspieles bis ins märchenhafte, für ihn ist sie „durch die Kunst erhöhte, bis zur blühendsten Göttlichkeit gesteigerte Natur“¹⁴. Ferner soll es dem Zuschauer möglich sein von Außen mitzufiebern, sich zu identifizieren, zu erkennen, dort wo es ihm in der Realität des Lebens nicht gelingen mag.

⁸ Siehe Teil I, Schauspielkunst ist Konstrukt. S. 19.

⁹ Diverse Philosophen und Schriftsteller, beispielsweise Schopenhauer, Hume, Heine, Goethe, Schiller, Nietzsche, u.a. nennen die im Folgenden gelisteten Begrifflichkeiten in ihrer Definition der Kunst und der Beschreibung eines Kunstwerkes.

¹⁰ Nach dem Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache beschreibt Kunst den Gegensatz zur Natur, etwas von Menschenhand Geschaffenes, Gewolltes, eine Schöpfung des Menschengestes in Malerei, Bildhauerei, Dichtung und Musik.

¹¹ Siehe Teil II, Die Aufgabe des Schauspielers. S. 24. Zur weiterführenden Literatur: Schiller, Friedrich: Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. Unter: http://www.versalia.de/archiv/Schiller/Die_Schaubuehne_als_eine_moralis.1119.html

¹² Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Unter: <http://www.korpora.org/Kant/aa04/092.html> (abgerufen am 12.12.2012)

¹³ Heine, Heinrich: Werke und Briefe in zehn Bänden, 6. Brief. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II%3A+Über+Frankreich/Über+die+französische+Bühne/Sechster+Brief> (abgerufen am 12.12.2012)

¹⁴ Ebd.

„Was im Leben uns verdrießt, man im Bilde gern genießt.“¹⁵

Was Goethes Aussage für die Schauspielkunst vorwegnimmt, ist die Zwecklosigkeit einer Darstellung so naturgemäß wie nur irgend möglich. Die Abbildung bleibt für den Betrachter eine Abstraktion des Lebens, auch wenn sie an die Realität erinnern mag oder der Zuschauer sich mit einer Person auf der Bühne vergleicht. Kunst definiert sich auch über Können. Was also kann der Schauspieler? Er erweckt geschriebene Zeilen eines Dichters oder Autors zum Leben, bringt sie auf die Bühne und vor ein Publikum. Er gibt also genau das wieder, was der Dramatiker vorgibt, was eindeutig gegen den Innovationszwang der Kunst steht, das heißt den Anspruch auf eine individuelle Formgebung nicht erfüllt und wenn, dann nur ungewollt, da der Schauspieler es nicht schafft sein Instrument, seinen Körper frei einzusetzen, wofür er ohne Zweifel ein konsequentes und umfassendes Training benötigt. Er wird also oft selbst zum nackten Kunstwerk, das betrachtet wird und das man für gelungen oder misslungen halten wird. Er erfüllt hiermit wiederum das Streben nach Gesamtheit in einem Kunstwerk. Der Mensch als ganzheitliches System ist vollständig und in sich total, jedoch verlangt das Publikum und demzufolge auch die Schauspielkunst¹⁶ die Vollkommenheit der Darstellung eines Charakters auf der Bühne. Die Regungen des Körpers und des Gemütes sollen es möglich machen, die Idee der Figur zu erfassen und sich nicht mit denen des Schauspielers verwirren. Durch solch ein harmonisches Abbild führt der Schauspieler uns regelrecht zu Hochgefühlen und großem Entzücken. In einigen Textteilen über die wahre Kunst nennt Friedrich Schiller das Gefühl der Leichtigkeit und Freiheit des Geistes, verursacht durch die Harmonie des Ganzen¹⁷, die ästhetische Wirkung. In ebendiesem (ästhetischen) Zustand sind Sinnlichkeit und Vernunft, die beiden Grundtriebe des Menschen, ausgewogen und im mittleren Verhältnis¹⁸ zueinander, was nur der Genuss von echter Kunst erwirkt und also den Prüfstein für sie legt.

15 Goethe, Johann Wolfgang von: Werke Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1: Gedichte und Epen I. München: C.H.Beck 1996, S. 327.

16 Nach der allgemeinen Kunstdefinition ist das Werk eines Künstlers ohne dessen Betrachter noch nicht als Kunst zu determinieren, es bedarf also in unserem Falle des Theaterpublikums.

17 Vgl. Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+die+ästhetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen/Zweiundzwanzigster+Brief> (abgerufen am 01.02.2013)

18 Vgl. Ebd.

„Je allgemeiner nun die Stimmung und je weniger eingeschränkt die Richtung ist, welche unserm Gemüt durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Produkt aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Produkt.“¹⁹

Der Widerspruch oder direkter ausgedrückt die Tendenz gegen die Kunstästhetik – welche Schiller auch in weiterer Folge beschreibt – ist eine vom Theater mitunter gewollte Moralisierung und Belehrung, welche doch das Gemüt in eine bestimmte Richtung zu drängen versucht und damit die Freiheit des Schönen in der Kunst beeinflusst. Ein weiterer Einwand sind die aufbrausenden Leidenschaften, die den Schauspieler beeinflussen und welchen er unterworfen ist. Die schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, „denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften“²⁰. Leidenschaft überzeichnet, übertreibt und verzerrt und lässt den Menschen nicht entspannt wahrnehmen und vorurteilslos aufnehmen.

Setzt man die Ästhetik als wichtige Wirkung des Gesamten und als freie Darstellungsweise für den Schauspieler voraus, entsteht ein Kunstwerk, das durch seine aus der Kreativität entstehenden Form wiederum der Phantasie der Zuschauer freien Lauf lässt, womit es Gefallen findet und wohl auch als Kunstwerk anerkannt wird.

„Ein Kunstwerk kann nur durch das Medium der Phantasie wirken.“²¹

Und dieser Gedanke ist einleuchtend, denn das genaue Definieren eines Werkes grenzt an Wissenschaft und hält unsere Kreativität in Grenzen.

Nach Nietzsche ist der wissenschaftliche Mensch die Weiterentwicklung des künstlerischen. Die Gattung Mensch als Ganzes sieht er nur als einen Versuch, eine Art Grundmasse, aus der heraus er „Schaffende“ fordert, die „hart“ und mitleidlos mit anderen und vor allem mit sich selbst sind, um aus der Menschheit und sich selbst ein „wertvolles Kunstwerk“²² zu schaffen.

19 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. Unter: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/prosa/aestherzieh/22.htm> (abgerufen am 01.02.2013)

20 Ebd.

21 Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Kapitel 34. Über das innere Wesen der Kunst. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Zweiter+Band/Ergänzungen+zum+dritten+Buch/34.+Ueber+das+innere+Wesen+der+Kunst> (abgerufen am 01.02.2013)

22 Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, 222. Was von der Kunst übrigbleibt. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Menschliches,+Allzumenschliches/Erster+Band/Viertes+Hauptstück.+Aus+der+Seele+der+Künstler+und+Schriftsteller/222.+Was+von+der+Kunst+übrigbleibt> (abgerufen am 01.02.2013)

Die Grundlage des Schauspielers eines Sprechtheaters ist die Dichtung, auf die er sein Kunstwerk aufbaut. Wenn wir nun dies als die Wissenschaft des Schauspielers, als seinen Gegenstand der Forschung und methodischen Suche nach der passenden Darstellung der geschriebenen Zeilen annehmen, stellt sich die Frage, ob die Kunst also, die der Schauspieler auf die Bühne bringt, abhängig von dem Text des Dichters, des Autors, den er interpretiert, ist? Eine plakative kitschige Ausformung lässt kaum Platz für Phantasie. Ohne Zweifel sind nicht alle Texte gleich bezwingbar, doch sollte es zur Kunst eines Schauspielers gehören, verschiedenste Texte interpretieren zu können. In der individuellen Form der Darbietung könnte sich dann die Kunst des Autors in jener der Darsteller wiederfinden.

Für einen weiteren wichtigen Aspekt in der Definition der Kunst ist das Plakative und Pointierte verderblich; die Ambiguität. Wir können schon von einer neuen Kunstrichtung sprechen, spitzt sich das Schauspiel durch nur ein immer und immer wieder verwendetes Ausdrucksmittel zu, die dann weniger das klassische Literaturtheater berührt, als vielmehr das Improvisationstheater oder clowneske Theater²³, Cabaret u. a. Die Unabgeschlossenheit und Mehrdeutigkeit in einem Kunstwerk schreibt Umberto Eco dem von ihm definierten *Opera aperta*²⁴ zu und dies könnte sehr treffend auch für die Schauspielkunst angewandt werden. In solch einem offenen Kunstwerk, ist vor allem das Publikum von Bedeutung. Es soll je nach seinem inneren Reichtum Impressionen und Zusammenhänge aufbauen und das Schauspiel somit als Kunstwerk vollenden. „Jede Rezeption ist so eine Interpretation und eine Realisation, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt.“²⁵

„Die Kunst ist immer abstrakter, als wir glauben. Form und Farbe sagen uns etwas von Form und Farbe – weiter nichts. Mir will oft scheinen, die Kunst verbirgt den Künstler weit mehr, als sie ihn offenbart.“²⁶

Die vorhin erwähnte Gewandtheit des Textes eines Autors, der dem Schauspieler als Komponente seines Ausgangsmaterials dient, ist ein Teil dessen, was die Kunst des

23 Beispielsweise spezielle Formen der Komödie, wie die Farce, Groteske, Sketches oder Possen, die auf verzerrte, bizarre derb-komische Art transportiert werden und unter anderem auch pantomimisch und maskiert dargeboten werden.

24 *Das offene Kunstwerk*

25 Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973.

26 Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Kapitel 9. Unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1836/9> (abgerufen am 01.02.2013)

Darstellers von Außen beeinflusst. Sein Körper ist das Instrument, welches es zu beherrschen gilt und schließlich das Material, mit dem er den Ausdruck zu schaffen hat. Der Körper nimmt Auswirkungen auf die Form, die am Ende sichtbar ist und über die die Bewertung des Publikums und des Kritikers gestülpt wird. Sie ist das Ergebnis der vorangegangenen Arbeit – des Zusammenfügens von Text und körpertechnischer Arbeit – in das gleichzeitig all die Kunstdefinitionen einfließen sollen. Sie wird individuell sein und nicht zu zergliedern, wird innovativ in sich abgeschlossen und harmonisch sein, sollte die Essenz des Textes wiedergeben und Raum lassen für die individuelle Rezeption des Publikums. Der Darsteller steht als Bindeglied zwischen der bildnerischen Raumkunst und der musischen Zeitkunst.²⁷ In seiner Methode wählt er gleich einem Maler, das Motiv, die Stimmung, die Farben oder etwa die Größe der Leinwand, für den Moment der Aufführung vor einem Publikum, die alles dies zusammenführt. Beobachten wir das Geschehen, soll die Person auf der Bühne immer mehr zum Künstler in Form der dargebotenen Rolle werden, ganz gleich, ob sie nun stilisiert oder genau nachbildet. Für das Publikum bedeutend ist die Einheit der Form, die seinen Gedankenfluss freien Lauf lässt und die Möglichkeit des Sich-Einstimmens bietet. Diese Gelegenheit ist dann gegeben, wenn der Geist regelrecht in das Geschehen hineingezogen wird und sich hingeben kann, was nicht bedeuten muss, dass er sich emotional oder moralisch angesprochen zu fühlen hat, es bedeutet lediglich die Bereitschaft und Offenheit zu verspüren. Ist das dargebotene Kunstwerk phrasiert und rhythmisch organisiert, kann der Zuschauer mitschwingen und ist automatisch eingestimmt auf das Geschehen. Doch nur ein leises Zucken der Mundwinkel, ein unerwartetes Schweifen des Blickes, kann diesen Zustand von einem Moment zum anderen zu Grunde richten.

27 Vgl. Appia, Adolphe: Darsteller, Raum, Licht Malerei. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 437.

Eigene Idee zur Entwicklung der Schauspielkunst²⁸:

Rhythmus ist ein Grundprinzip des Lebens.²⁹

Die rhythmisch-musikalische Arbeitsweise³⁰, welche die Eigenständigkeit, die Phantasie und Kreativität sowie die Gestaltungskraft des Menschen fokussiert, könnte einen Zwischenschritt zur Kunst des Schauspielers darstellen:

Kontext und Körper

Der **Text** ist der Kontext und umfasst historische und politische Ereignisse, Musik und die Melodie der Sprache, die gemeinsam eine gewisse Form des Ausdrucks bedingen.

Der **Körper** ist das Instrument des Ausdrucks des Schauspielers, in dem er Emotionen zeigen kann, Affekte andeutet, hervorhebt und versteckt. Er ist die stumme Fortsetzung des Textes, der mechanische Ton der zu schwingen beginnt, sobald der Text laut gesprochen wird. Somit zählt zu Körper auch die Stimme mit ihrem zugehörigen Klang.



Rhythmisches Prinzip

Nach dem Rhythmischen Prinzip und mit dessen Parametern **Raum, Zeit und Kraft** (Form ist das Ergebnis), treffen durch ganzheitliches Erleben Kontext und Körper aufeinander. Die Vorgaben des Textes verbinden sich so mit dem Instrument des Schauspielers und in diesem Arbeitsprozess entstehen diverse Kunstparameter, durch ihr Zusammenspiel und das umfassende Training eine neuartige Persönlichkeit für die Darstellung auf der Bühne.



Form

Im Moment des Darstellens vor dem Publikum entsteht das Werk – die **Kunst** – des Schauspielers. Er ist eins mit der Form, die er für sich begründet hat. Außerdem gibt er gleichzeitig die Form des Stückes wieder, welches er interpretiert.

28 Siehe zur genauen Ausführung Teil II, Form durch Rhythmik. S. 37.

29 Rhythmus in der Natur spiegelt sich in den Gezeiten, in Tag und Nacht oder den Jahreszeiten wider. Im menschlichen Körper erscheint er als lebensgrundlegendes Prinzip in der Atmung, im Puls, im Schlaf-Wach Rhythmus oder etwa in den Grundbewegungsarten wie Gehen und Laufen.

30 Weiterführende Literatur über die rhythmisch-musikalische Erziehung: Frohne, Isabella: Das rhythmische Prinzip. Bremen: Edition Eres Horst Schubert 1981.

Der Darsteller hat sich nach diesem Prozess also in seiner Arbeit direkt mit den Bausteinen eines Kunstwerkes auseinanderzusetzen.

Am Ende gibt er doch wieder vor etwas zu sein, was er nicht ist. Was er ist, ist dagegen ein Künstler der Täuschung.³¹ Doch das Spiel geht weiter: Er läuft Gefahr, dass der Schein zum Sein wird, die Routine zur Gewohnheit übergeht und sein zerbrechliches Werk wieder zu zerspringen droht.

„Der Beruf fast jedes Menschen, sogar des Künstlers, beginnt mit Heuchelei, mit einem Nachmachen von Aussen her, mit einem Copiren des Wirkungsvollen. Der, welcher immer die Maske freundlicher Mienen trägt, muss zuletzt eine Gewalt über wohlwollende Stimmungen bekommen, ohne welche der Ausdruck der Freundlichkeit nicht zu erzwingen ist, - und zuletzt wieder bekommen diese über ihn Gewalt, er ist wohlwollend. (...)“³²

Welcher Ausweg bleibt einem Schauspieler in diesen Gegebenheiten und Verhältnissen, denen er wehrlos ausgeliefert ist und die er trotzdem der Kunst wegen zu vernichten gezwungen ist?

Für Craig gilt es für einen großen Künstler die „geistige Essenz“³³ einer Sache wiederzugeben, für den Schauspieler würde das bedeuten, dass er die Gesamtheit eines Typus erfasst und charakterisiert. Und genau da kommt ihm laut Craig sein Vorgehen der Naturnachahmung und des akkuraten Abbilden in die Quere.

31 Vgl. Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, 306. Die gefährlichsten Ärzte. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Menschliches,+Allzumenschliches/Erster+Band/Sechstes+Hauptstück>.

+Der+Mensch+im+Verkehr/306.+Die+gefährlichsten+Ärzte (abgerufen am 01.02.2013)

32 Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches, 51. Wie der Schein zum Sein wird. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Menschliches,+Allzumenschliches/Erster+Band/Zweites+Hauptstück>.

+Zur+Geschichte+der+moralischen+Empfindungen/51.+Wie+der+Schein+zum+Sein+wird (abgerufen am 01.02.2013)

33 Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 55.

Schauspielkunst ist Konstrukt

Theaterspiel bleibt immer eine Darstellung in einem eingegrenzten Rahmen, sei es die Bühne oder ein anderer Raum, der auch das Publikum miteinschließt. „Theater ist Theater“³⁴ und das Spiel ist Schein. Wenn wir davon ausgehen, ist die Darstellung der Schauspieler eine Theorie, die wir, genau wie die worteigene Bedeutung ausdrückt, anschauen und betrachten. Ursprünglich benannte die *Theorie* die Sicht der Wahrheit durch reines Denken, unabhängig davon, ob sie realisiert wird oder nicht.³⁵ So stellt die Theorie auch den Gegenpol zur Praxis dar, sie modelliert die Realität, beschreibt diese aber nicht nur mit Worten, sondern auch mit Bewegungen, also als ganze Verkörperlichung eines Schauspielers. Genauso wie die Theorien, die wir aus wissenschaftlichen Überlegungen kennen, enthält sie ihre eigenen Regeln. Allein die erlernten Bewegungen des Schauspielers agieren nach eigenen Regeln und Mustern, die in der Rollenarbeit, genau studiert und analysiert werden und je nach Schule variieren.

Maler, Musiker, Schauspieler - Gegenüberstellung der Künste

Edward Gordon Craig ist davon überzeugt, dass das Werkzeug des Schauspielers, nämlich sein Körper, unzulänglich für ein Kunsthandwerk ist. Der menschliche Körper ist auf Freiheit eingerichtet.³⁶ Je weniger der Schauspieler fühlt desto sicherer beherrscht er den Ausdruck des Gesichts und des Körpers³⁷, jedoch kann er ihn als sein Instrument nicht vollständig unter Kontrolle haben, denn die technische Perfektion könne nur dann erreicht werden, wenn der Körper dem Geiste völlig unterworfen wäre.³⁸ Demzufolge kann der Schauspieler kein Künstler sein, das Produkt seines Ausdruckes auf der Bühne unterliegt dem Zufall, Kunst jedoch ist geplant und unterliegt nicht dem Zufall.³⁹ Craig stellt drei Vertreter der Kunstgattungen in seinem Essay *Die Übermarionette* gegenüber, einen

34 Tairov, Aleksandr J.: Das entfesselte Theater. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 64.

35 Vgl. Online Etymology Dictionary. Unter: <http://www.etymonline.com/index.php?term=theory> (abgerufen am 03.03.2013)

36 Vgl. Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag, 1969, S. 52.

37 Vgl. a. a. O., S. 57.

38 Vgl. Ebd.

39 Vgl. a. a. O., S. 52.

Maler, einen Musiker und einen Schauspieler und lässt sie der Frage nachgehen, worin denn ihre Kunst bestehe.

Als erstes muss sich der Schauspieler der Frage stellen, ob es denn in seiner Kunst jemals eine Vollkommenheit in der Darbietung gäbe, worauf er natürlich mit „Nein!“ antworten muss, denn wie auch Schiller erkannt hat, kann der Mensch nie aus der Abhängigkeit der Kräfte treten, so kann sein Kunstwerk bloß eine Annäherung zum Ideal sein⁴⁰, zur vollkommenen Beherrschung seiner Gedanken, Gefühle und Gemütsbewegungen. Der Zufall entscheidet über die Darstellung und vom Augenblick ist sie abhängig.⁴¹

Das Kunstwerk eines Malers entspringt ganz und gar seinem Geiste, er kann die Pinselführung beeinflussen, kann nach seiner Vorstellung formen und gestalten und nachträglich verändern, er kann solange an seinem Werk arbeiten, bis er es für vollkommen erachtet. Das Instrument des Malers ist der Pinsel bzw. das Werkzeug durch welches er das Material auf die Leinwand oder eine andere Grundfläche aufträgt, die Handhabung des Instrumentes beschreibt die Technik. Doch sollte dabei nicht vergessen werden, dass auch der Maler sich seines Körpers bedient und somit seine Technik, sein Ausdruck auf der Leinwand abhängig von der feinmotorischen Fingerfertigkeit ist. Er besitzt eine Mannigfaltigkeit an Darstellungsweisen, doch kann er sie nur soweit einsetzen, wie er sie technisch ausführen kann. Und selbst wenn er es für den Betrachter zur höchsten Kunst bringt, kann sie sich immer noch ins Höhere steigern. Einzig das für ihn vollbrachte Werk ist vollkommen und bleibt als Einheit bestehen. Es kann immer wieder betrachtet werden und ist eine in sich abgeschlossene Komposition. Der Unterschied zur Kunst des Schauspielers liegt demnach auch darin, dass im Moment des Betrachtens, im Moment des Wirkens der Kunst, beim Einen der Körper das Kunstwerk in seinem Wesen zerstört, beim Anderen es dieser Moment erst zur Kunst macht.

Der Musiker kann ähnliche Argumente wie der Maler anführen. Auch er besitzt ein Werkzeug, über das er seine Vorstellungen ausdrücken kann. Für den Schauspieler und den Maler ist die Kunst des Musikers beinahe die wahrhaftigste aller Künste. Der Musiker lebt regelrecht in seiner Musik, sie ist der Ausdruck seiner Phantasie. Er kann Menschen auf wundersame Weise mitnehmen, sie tief im Innern berühren und ohne Worte etwas meinen. Deshalb erscheint uns dies wohl als eine spezielle Kunst und wir beginnen nicht

40 Vgl. Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+die+ästhetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen/Zweiundzwanzigster+Brief> (abgerufen am 01.02.2013)

41 Vgl. Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 52.

zu zweifeln, obwohl sie genauso flüchtig und unfassbar wie die des Schauspielers ist und im Moment entsteht. Der Applaus, den wir spenden, kommt der Kunst des Musikers, der Musik zu, anders als beim Schauspieler, dessen Beifall der Persönlichkeit gilt.⁴² Die Frage stellt sich dann, was uns zu einem Theaterbesuch veranlasst und wen wir nun wirklich auf der Bühne sehen wollen. Thomas Bernhard beschreibt in seinem Roman *Holzfällen*⁴³ grotesk und überspitzt ebendiese Künstlichkeit; eine Abendgesellschaft die sehnlichst ihren höchst verehrten Burgschauspieler zum Abendmahl erwartet.⁴⁴

Wie ist es für einen Schauspieler möglich seine Darstellung auf der Bühne so zu konstruieren, dass er eine freie unabhängige all den Regeln der Kunst entsprechende Form des Ausdrucks findet und der Schein nicht zum Sein wird?

Konstruktion ist Kunst

Die Form des szenischen Gebildes, die ein Schauspieler für sich erkundet und entwickelt, schöpft er aus seiner Phantasie. Dieses Gefüge bezeichnet beispielsweise Tairow als „synthetisches Theater“⁴⁵, welches endlich, nach der naturalistischen Bühne, zu einer wirklichen Vollendung des Kunstwerkes eines Schauspielers führen kann. Die Art und Weise, wie der Künstler also sein Werk komponiert, Zusammenhänge findet, Affekte und Bewegungen konstruiert, ist individuell und kann nicht „zergliedert und wieder zusammengesetzt“⁴⁶ werden, denn es sind der schöpferische Akt und der Wille zur Gestaltung des Schauspielers, die Neues schaffen und zu seiner eigenen aus der Phantasie entspringenden Form finden. Der Schauspieler soll seine Emotionen gar nicht zu beherrschen wissen, was ihm nach Craig so und so nie gelingen wird, sondern sie verwenden, verwandeln und in sein szenisches Gebilde einfügen.⁴⁷

Wie schon zuvor in Craigs Gespräch der Künstler erkannt wurde, liegt der Unterschied für den Betrachter des entstehenden Kunstwerkes darin, dass er dem Schöpfungsprozess beiwohnt und keinem fertigen Kunstwerk, wie einer Skulptur gegenübersteht, obgleich der wochen- oder monatelangen Vorbereitungen und Diskurse über Form, Maske, Bühnenbild

42 Vgl. Ebd.

43 Vgl. Bernhard, Thomas: *Holzfällen*. Eine Erregung. Berlin: Suhrkamp Verlag 2001

44 Neben der verächtlichen Vorführung am Vergöttern des Künstlertums, zeichnet sich im Roman *Holzfällen* von Thomas Bernhard seine Vorstellung zum Leben als Theater ab.

45 Tairow, Alexander: *Das entfesselte Theater*. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1989, S. 91.

46 Ebd.

47 Vgl. a. a. O., S. 93.

und Kostüme. Er trägt mit seiner eigenen Phantasie, seiner inneren Bereitschaft, Offenheit und seinem Wissen ebenso zum Gelingen des Schauspieles bei. Beim Beobachten eines Theaterstücks nehmen wir gleichzeitig am Prozess teil, wir stellen Korrelationen her oder finden unseren eigenen Sinn im Geschehen – all das, was der Schauspieler für sich zuvor erarbeitet hat. Einiges von dem, was in uns hervorgerufen wird, war möglicherweise gar nicht intendiert.

Die darstellende Kunst bezieht den Prozess der Entstehung, den oftmals viele Künstler noch nicht zu ihrem vollbrachten Meisterstück zählen, in das Kunstwerk mit ein, ja er entsteht sogar abermals im Moment der Vorstellung.

Ein Maler beispielsweise hat die Möglichkeit sein Werk immer wieder zu betrachten, zu übermalen oder umzugestalten, bis er es für vollendet ansieht. Selbst im Stile der *Aktionsmalerei*⁴⁸, bei der der Handlungsablauf die Gestaltung des Bildes bestimmt, verschiedenartige Werkzeuge auf spontane Weise eingesetzt werden und die Bildfläche als Aktionsfeld betrachtet wird, sieht der Betrachter am Ende das daraus resultierende Bild.

Oder ein Musiker kann spezielle Passagen üben, Sequenzen zu analysieren, sie wieder zusammen zu fügen und Dynamiken festlegen, bevor er die Musik nach seiner inneren Vorstellung darbietet. Wobei die Musik noch am ehesten mit der Kunst des Schauspielers zu vergleichen ist, da sie genauso flüchtigen Charakters ist.

Die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum können wir ähnlich betrachten wie jene zwischen Autor und Schauspieler. Genauso wie das Publikum idealerweise unabhängig von der Idee des Schauspielers interpretieren kann, analysiert und Bezüge herstellt, macht der Schauspieler dies mit dem Text, den er auf die Bühne bringen möchte. Nach seinem Wissen legt er ihn aus, assoziiert und wendet Erlebtes an, zuweilen auch nicht vom Dichter beabsichtigt oder gewollt.

Nehmen wir in diesem Bezug den Regisseur in die Interaktion auf, macht dieser das inszenierte Stück zu seinem eigenen Kunstwerk und nimmt dem Publikum damit einen Teil seiner Eigenständigkeit. Der Zuschauer ist somit beeinflussbar und kann, arglos der abstrahierenden Kunst des Regisseurs ausgesetzt, leicht manipuliert werden.

Möglicherweise schreibt ein Großteil der Theaterautoren das Stück in Gedanken an die Verwirklichung des Inhalts auf der Bühne, verkörpert von den Schauspielenden. Seine Kunst liegt neben der Idee und dem Stoff des Stückes im Finden eines Rhythmus in der Sprache, der Dialoge, der Akteure, des Wortlauts und unzähligen Anderen, welches die

48 Nachzulesen unter: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_121.html

Schauspieler gleichzeitig auf die Bühne zu bringen haben. Es ist also einleuchtend, weshalb man über Jahrzehnte immer wieder verschiedenste Herangehensweisen an das Schauspieltraining durchkämmte und sich die unterschiedlichsten Meinungen bildeten. Edward Gordon Craig treibt dies mit seiner Vorstellung der *Übermarionette* zu einer Idealform. Er beginnt seinen Diskurs mit dem Gespräch zwischen dem Charismatischen und dem Intellektuellen⁴⁹, womit er zu erklären versucht, wie es dazu kommen kann fremde Gedanken auf der Bühne wiederzugeben und seinen Körper als Instrument und Material eines Anderen zur Schau zu stellen. Der Charismatische fühlt sich der Komplimente des Mannes mit größerer Bildung geschmeichelt, dieser wiederum findet Gefallen an dem Gedanken, dass seine Worte, Gedanken und Geschichten durch einen ansehnlichen Menschen mit überzeugendem Auftreten vorgetragen und gehört werden.⁵⁰ Craig beginnt damit die Kritik an der Kunst eines Schauspielers, die für ihn keine Kunst ist und allen zuvor aufgestellten Theorien und Ansätzen, worin wir seine Kunst finden können, trotzt. Ganz gegen das naturalistische Theater reformiert er das Theater und als leiblicher⁵¹ Schauspieler und Regisseur findet er auch seine Antwort auf die Frage nach der Kunst des Schauspielers.

Der Ansatz geht von der Technik des Schauspielers aus, die sich über die Jahrhunderte geformt hat, eine große Bandbreite umfasst und von verschiedensten Standpunkten aus betrachtet wird. Die Aufgaben des Darstellers stehen in einem kontinuierlichen Wandel und sind heute nach wie vor abhängig von den Forderungen des Regisseurs. Craigs Vorstellung der Aufgabe und des Wirkens eines Darstellers geht eigene Wege und stellt bestehende Theorien auf den Kopf.

49 Vgl. Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 53.

50 Vgl. Ebd.

51 Vgl. Fische-Lichte, Erika: Die Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

II. Die Aufgabe des Schauspielers

Was ist vonnöten sich ausgesetzt jeglicher Kritik, 'nackt' und der Öffentlichkeit preisgegeben vor einem Publikum zu präsentieren, den eigenen Körper und die Stimme als Instrument einzusetzen und als Material zur Schau zu stellen?

Wie können die vielen Kontroversen, die dem Schauspieler als Künstler immer wieder offensichtliche Hindernisse stellen und die Kunst so schnell verblassen lassen zu einer Form zusammenkommen, sodass der Zufall als schöpferisch empfunden wird, Sinn im Unsinn erscheint und Unklarheit uns etwas plötzlich klar vor Augen führt?

„In der frühesten Kindheit des Menschen ist die Schauspielkunst entstanden.“⁵²

Das Bedürfnis des Menschen aus den verschiedensten Erdteilen, etwas darzustellen und wiederzugeben ist nicht nur in den Ritualen oder Zeremonien von Huldigungen verankert, sondern findet auch seinen Ursprung in der improvisierenden Spiellust des Menschen und dies nicht nur in seiner frühen kindlichen Entwicklung⁵³.

Für Schiller ist der menschliche Spieltrieb überhaupt ein Teil der ästhetischen Erziehung des Menschen und Teil des menschlichen Bildungstriebes und das Vermögen zur „nachahmenden Kunst“⁵⁴ ist eng verbunden mit dem Erkennen und dem Drang zur Form.

52 Reinhardt, Max: Rede über den Schauspieler. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 55.

53 In der Verhaltensbiologie ist der *Spieltrieb* ein angeborenes menschliches Handeln und macht im frühen Kindesalter das Lernen durch Versuch und Irrtum überhaupt erst möglich. In den Spielen machen wir uns aus Dingen und Situationen Modelle und sie damit greifbarer um uns klare Vorstellungen oder eine Meinung zu entwickeln. Gespielt wird kulturübergreifend und weltweit ähnlich. Im Prinzip der Rhythmik ist Lernen über Spielen ein grundlegender Aspekt und wird im pädagogischen Prozess eingesetzt.

54 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+die+ästhetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen/Zweihundzwanzigster+Brief> (abgerufen am 01.02.2013)

Der Schauspielkünstler durch die Geschichte

In der Antike wurde die Nachahmung einer Erscheinung *Mimesis* genannt, eine grundlegende Form Kunst zu schaffen.⁵⁵ Die Kritik an einer theatralischen Nachahmung nach Platon ist jedoch wiederum das Verzerren und Übertreiben, da die Darstellung doch bereits in ihrer ursprünglichen Erscheinung nur ein Abbild eines darunterliegenden Wesens, einer ursprünglichen Idee ist.⁵⁶ In weiterer Folge wurde der Bezugspunkt vom Objekt auf das Subjekt verschoben – nicht die Sache an sich wird nachgeahmt, sondern die Empfindung bei ihrer Betrachtung. Der Nachahmer rückte ins Zentrum vor dem Nachgeahmten. Somit wurden auch subjektive Empfindungen von größerer Bedeutung.

Wie Craig in seiner Anekdote über Autor und Schauspieler beschreibt, belebt die charismatische Person das geschriebene Wort, indem sie es darstellt oder vorträgt.⁵⁷ Man kann jedoch meinen, dass diese Arbeitsteilung ihren ersten Schritt vollzog, als das improvisatorische Spiel des Mimen, seine unmittelbar vor dem Publikum gesprochenen Worte, vorab in irgendeiner Form notiert wurden. Mit den immer komplexer aufgebauten Geschichten, die der Schauspieler aus seinem Gedächtnis wiederzugeben hatte, begann auch das Perfektionieren seiner Kunst und seines Schaffens. Zuvor war er doch, ähnlich eines Tänzers, Schöpfer und Darsteller zugleich, der sein amorphes Schauspiel in Bewegung und dann ebenso in Worten zum Vergnügen des Volkes entstehen ließ.

In den Tragödien der antiken Dichter vor unserer Zeit entstand auch der Berufsdarsteller, der nicht mehr frei wie der Mime Gebärde und Mimik einsetzen konnte, sondern teilweise seine Regungen hinter Masken verbarg und sich leicht tänzerisch über symbolische Bewegungen ausdrückte.⁵⁸ Die Theatermasken und wie sie auf dem Schauplatz ihre Verwendung fanden sind in der Geschichte immer wieder von Bedeutung⁵⁹, gerade in jenem Sinn dahinter die verräterischen Gefühlsregungen zu verbergen, die der Darstellung im Wege stehen. Die Komödie hingegen lag näher an der ursprünglichen Form des Mimen, verwendete Charaktertypen und ebenfalls Masken.

55 Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005, S. 81.

56 Nachzulesen im *Höhlengleichnis* von Platon (in „Politeia“, Buch VII)

57 Vgl. Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 54.

58 Vgl. Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 41f.

59 Heutzutage wird der Begriff der Maske in Verbindung mit dem Schminken der Darsteller gebraucht. In der Travestie (Darstellung von Frauen durch Männer) wurden Masken verwendet, in den spätmittelalterlichen Maskenspielen, sowie in der Commedia dell'Arte im 16. Jahrhundert. Jaques Lecoq setzte die *neutrale Maske* zur Ausbildung von Schauspielern ein.

Genoss der Schauspieler im antiken Griechenland als Freier Ansehen und Anerkennung, war er hingegen im alten Rom verachtet und wurde als Sklave betrachtet.⁶⁰

Die Kunst sah man zu jener Zeit weniger im physischen Ausdruck der Schauspieler, die jene eher zu reduzieren hatten, sondern vielmehr im Facettenreichtum ihrer Stimme. So sollte man aus der Stimme heraushören können, welcher Charakter gemeint war, ob Höher- oder Niederstehender.⁶¹ Die Kunst sollte nicht als Kunst erscheinen, sondern durch ihre Natürlichkeit überzeugen und einfach wirken.

Die ausgedehnte Zeitspanne nach der Antike fasst Gerhard Ebert verkürzt wie folgt zusammen: Im frühen Mittelalter wurde wieder das sich körperlich zur Schau Stellen von durch die Lande ziehenden Fechtkünstlern, Akrobaten, Artisten und Mimen, die oft in Verbindung mit Musik auftraten, bewundert, die gleichsam als Überbringer der Neuigkeiten in der Sprache des Volkes fungierten. Wie die Mimen in der Antike waren die mittelalterlichen Gaukler Nachahmer; in der Imitation von Tieren, Tierstimmen oder Menschen, lag ihre Kunst. Durch die Kreuzzüge, wachsende Städte und die handwerklichen Zünfte, ergaben sich immer phantastischere Geschichten und Vorträge und auch ein Zusammenschluss unter den darstellenden Künstlern, vor allem den Musikanten. Dadurch wurde ihnen größere soziale Sicherheit zuteil und sie standen auch unter dem Schutze eines Landherrn oder in dessen Gunst.⁶²

Während im Frühmittelalter das Schauspiel und die Darstellung des Körpers für die Kirche noch als obszön galten, praktizierten im Hochmittelalter in der byzantinischen Kirche Geistliche während der Gottesdienste Mysterienspiele und Wechselgesänge.⁶³ Die Texte wurden in lateinischer Sprache gesungen rezitiert.

In weiterer Folge verlagerten sich die religiösen Spiele auf den Marktplatz, das Schauspiel war vermischt mit improvisatorischen Elementen, welche auf natürliche Art und Weise vorgetragen wurden, im Gegensatz zu den religiösen Texten, die neutral gesprochen oder auch gesungen wurden. Die Intention war es, durch die vorgeführte Bestrafung des Teufels, die Menschen vor der Sünde abzuschrecken, sie zu belehren und den Inhalt als Beweis der Wahrhaftigkeit der einstigen Begebenheiten darzustellen. Durch die Handlung führte ein Erzähler, der das Geschehen kommentierte. Auch Frauen traten immer wieder als Heilige oder Engel auf.⁶⁴

60 Vgl. Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 61.

61 Vgl. a. a. O., S. 63.

62 Vgl. a. a. O., S. 81.

63 Vgl. a. a. O., S. 82f.

64 Vgl. a. a. O., S. 84f.

In den Fastnachtspielen lebte das Komische und Clowneske der Narren und Gaukler wieder auf, nicht in der Ausführung der Darstellung, die nun verkleidet und überzeichnet war, sondern durch die Inhalte und körperlichen Gebärden. Die religiösen Inhalte der Mysterienspiele wurden teilweise zu komischen Figuren herabgesetzt und beherrschendes Thema in den Spielen am Marktplatz war Sexualität. In übertriebener Figuration wurden Menschentypen wie der Bauertölpel, ein keifendes Weib, usw. meist aus dem Stegreif zur Erheiterung der Zuschauer dargestellt und fand auch Anklang am Hofe.⁶⁵ Aus dieser Zeit sind zahlreiche Texte erhalten, durchaus auch mit Anweisungen zur Ausführung⁶⁶. Auch der Spielort war gelegentlich angegeben und immer weiter formten sich die Konstruktion einer Bühne mit Kulisse und in Italien die großen Theaterzentren.

Fürsten ließen sich prunkvolle Theater errichten und das Schauspiel war Bestandteil des höfischen Alltags, was dazu führte, dass sich die Schauspieler zu Spieltruppen zusammenschlossen und im Dienste der Fürsten standen, sich so zu sagen der Berufsschauspieler entwickelte.

In dieser Zeit wurde bereits ein Buch als Regelwerk über die Verwendung von Mimik, Gestik und Stimme veröffentlicht⁶⁷, welches auch zeigt, dass Rhetorik als größere Bedeutung gegenüber körperlichem Ausdruck stand.

Im humanistischen Theater lebten die antiken Dramen wieder auf, waren zu Hofe jedoch vermischt mit burlesken Darbietungen. Unter den Gelehrten hatte das Theater einen erzieherischen Zweck, auch Martin Luther forderte zum Schultheater auf. Der Text war auf Rollen notiert (bis ins 19. Jahrhundert) – woher auch der Begriff einer Theaterrolle stammt – auf welcher jeder Schauspieler nur den eigenen Text in Stichworten aufgezeichnet fand. Bald begann man wieder improvisatorisch aus dem Stegreif die Geschehnisse der Gegenwart in die Darbietungen miteinzubeziehen, woraus sich die Commedia dell'arte entwickelte.⁶⁸ Frauen wie Männer karikierten hinter Masken und in modischen Kostümen Kaufmänner, Doktoren, Rechtsgelehrte oder Kapitäne. Als besonders kunstfertig galt eine Darbietung, die zwar improvisiert war, jedoch nach außen so harmonisch, in Spiel, Bewegung und Sprache so gewandt wirkte, als hätten die Darsteller schon zuvor die Szenen erprobt. Die Schauspieler, welche nun Berufsschauspieler waren und durch die

65 Vgl. a. a. O. S., 94f.

66 Als Zeugnis der Zeit um das 16. Jahrhundert gelten die Werke von Hans Sachs, der zahlreiche Fastnachtspiele niedergeschrieben hatte. Ein Bühnenwerk über Hans Sachs ist beispielsweise Richard Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1868).

67 Gemeint ist Jodokus Willichs Regelwerk „Liber de pronunciatione rhetorica doctus et elegans“ (1540).

68 Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH, 1991, S. 112f.

Lande zogen, entschieden sich für einen Maskentyp und waren auf dessen Darstellung spezialisiert, es fand also von Mal zu Mal des Schauspiels kein Rollenwechsel statt.

Im Elisabethanischen Zeitalter hatte bereits eine breite Bevölkerungsschicht Interesse am Theater gefunden und Theateraufführungen fanden nicht mehr in herrschaftlichen Diensten statt. Sie wurden zu selbstständigen Unternehmen und errichteten sich schließlich eigene Theatergebäude, unter anderen das berühmte Globe Theatre.⁶⁹

Die Stückeschreiber nahmen teilweise alten Stoff auf und verarbeiteten ihn neu, so wie beispielsweise Shakespeares Hamlet. Shakespeare gilt als einer der ersten bedeutenden Theoretiker der realistischen Schauspielkunst, teilweise studierte er die Rollen persönlich mit den Darstellern ein. Daneben gab es nach wie vor die Wanderkomödianten, die sich des Effekt- und Improvisationsspiels bedienten. Diese Schauspieler waren gesellschaftlich nicht sehr hoch angesehen. Sie galten als Spaßmacher und ihnen wurde aufgrund ihres Wanderdaseins eine gescheiterte Existenz unterstellt.⁷⁰ Doch schließlich bewies der zur damaligen Zeit berühmte Schauspieler Conrad Eckhof (Mitte des 18. Jahrhunderts), der sich sehr für den Schauspielerstand einsetzte, dass die Schauspielkunst eine freie Kunst sei.⁷¹

Im Kontrast zum bombastischen Hoftheater, ging es im bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts darum, die ästhetische Empfindung der Menschen gleichzusetzen, das Publikum sollte echte Rührung erleben und das Theater war von nun an eine in sich geschlossene Welt, in der mehr Wert auf körperlichen Ausdruck der Darsteller gelegt wurde und Helden Einzug hielten, die unabhängig eines gesellschaftlichen Status, die sittliche Besserung der Zuschauer und dessen Mitgefühl erzielen sollten. Doch die *Einfühlung* war nicht nur in diesem Sinne von Bedeutung, sondern auch in Anbetracht der Natur – in der Beseelung der Dinge. War zuvor noch die aufwändige Bühnendekoration, Prunk und Starkult Teil der Kunst der höfischen Bühne, wurde in weiterer Folge mehr und mehr das akkurate Kopieren eines Charakters, so wie er im realen Leben auftritt, auf der Bühne inszeniert und durch verschiedenste Techniken einstudiert. Das gemeinsame Spiel gewann mehr und mehr an Bedeutung, das heißt, dass der Begriff eines Ensembles Verwendung fand und die Schauspielkunst in der größtmöglichen Natürlichkeit von Spiel, Kostüm und Dekoration lag. Goethe formulierte Regeln für Schauspieler, die auch Sprache

69 Vgl. a. a. O., S. 137f.

70 Vgl. a. a. O., S. 144f.

71 Vgl. a. a. O., S. 168.

umfassten. So sollte sich der Schauspieler „von allen Fehlern des Dialekts befreien und eine vollständige reine Aussprache zu erlangen suchen“⁷².

Zur Zeit der Aufklärung wurde das Spiel der Harlekins immer mehr von der Bühne verdrängt und ein fixes Repertoire von Stadtensembles einstudiert und aufgeführt. Als Stadtschauspieler waren die Schauspielkünstler gesichert, standen jedoch noch in Konkurrenz mit den Wanderbühnen, die stets weiterzogen, außerdem standen dem Theater die Oper und Operette gegenüber, die sich großer Beliebtheit erfreuten.

Gotthold Ephraim Lessing orientiert sich in der Auseinandersetzung über die Wirkung des Theaters auf die Zuschauer an Aristoteles und der *Katharsis*, der Reinigung von Gefühlsregungen. So solle das Publikum Mitleid und Furcht mit dem Darsteller mitempfinden, um sich so von seinen eigenen Leidenschaften zu befreien und in weiterer Folge ethisch handeln zu können.⁷³ Außerdem setzt er sich auch mit der Kunst des Schauspielers und dessen einheitlicher Darstellung auseinander.

In Wien entwickelte sich aus der Verschmelzung der Wanderbühnen und der höfischen Bühne die Altwiener Volkskommödie und unter Josef Anton Stranitzky die Hanwurstkommödien. Stranitzky erinnerte in seinem Spiel an die Figuren der Commedia dell'arte, er war zugleich Schauspieler und Puppenspieler.⁷⁴

Zur Hochblüte dieser Zeit führten Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy das Wiener Volkstheater mit Zauberspielen und dem moralisch belehrenden Besserungsstücken. Den Zuschauern wurde die Charakterkomik in den tragisch komischen Stücken als Spiegel ihres eigenen Wesens vorgehalten.⁷⁵ Gerade zu jener Zeit wurden Darsteller, die durch besonders kunstvolles Spiel und ihre Persönlichkeit imponierten, gefeiert und bejubelt.

Schauspieler waren nicht auf eine bestimmte Gattung spezialisiert, sondern spielten teilweise auch in Oper und Singspiel. Regisseure hatten noch eine relativ kleine Rolle im Theater angenommen, so hatte ein engagierter Darsteller am Theater ein Rollenrepertoire abzugeben, welches dann jederzeit zum Einsatz kommen konnte, im Falle einer Absage oder eines Krankheitsfalles.⁷⁶ Geschah dies, wurde lediglich eine Verständigungsprobe angesetzt. Wie Ebert beschreibt hatten die Darsteller auch die Freiheit, ihre Rolle

72 J.W. Goethe: Regeln für Schauspieler. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Regeln+für+Schauspieler> (abgerufen am 01.02.2013)

73 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 149f.

74 Vgl. Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 204.

75 Vgl. a. a. O., S. 206.

76 Vgl. a. a. O., S. 234.

charakteristisch selbst zu gestalten, wenn sie eine besonders starke Vorstellung davon entwickelt hatten, die so genannten Charakterdarsteller. Die Kunst lag im Nuancieren der Rollen und in der größtmöglichen Natürlichkeit der Darstellung und der Bühnendekoration.

„Menschendarstellung heißt unsere Kunst.“⁷⁷

Ende des 19. Jahrhunderts vollzog sich eine tiefgreifende Reform der Theaterkunst über die *Meininger Prinzipien*, welche eine detailgetreue Wiedergabe historischer Werke forderte⁷⁸ und dem Regisseur die Hauptverantwortung für eine Aufführung zutrug. Für das Bühnenbild wurde mit Kontrasttechnik gearbeitet. Diese Neuerungen nahmen sich unter anderen Konstantin Stanislawski und Max Reinhardt als Grundlage ihrer Theorien und Forderungen an die Kunst des Schauspielers.⁷⁹

Das Spiel entwickelte sich zu einer Kunst, die Wahrheit und Menschlichkeit in helleren Farben darstellte, denn das Publikum hatte es leid, ständig sein Elend vor Augen geführt zu bekommen.⁸⁰ Auch wurde das Ensemblespiel forciert, welches das Vermitteln eines künstlerischen Gedankens verfolgte und ebenso durch die Dramatik der Stücke erforderlich wurde. Weniger die einzelnen Figuren und deren Darstellung war für den Regisseur und das aufzuführende Stück von Bedeutung, sondern dass ein gemeinsamer Gedanke weitergetragen wurde.⁸¹

Die Kunst des Theaters im 20. Jahrhundert führte immer weiter zu Abstraktion und Berthold Brecht stand für ein bewusstes Vorzeigen und Verfremden einer Figur und deren Gefühle.⁸² Zwei Seiten, die der Regisseure und die der Schauspieler standen einander gegenüber und beide strebten sehr stark individuell danach ihre Kunst zu verwirklichen. Die Diskussionen über die Kunst des Schauspielers und über die Funktion eines Regisseurs, auch im Umgang mit den Darstellern wurde immer reger und viele Meinungen und theoretische Auseinandersetzungen standen einander gegenüber.

Mit der zunehmenden Bedeutung des Regisseurs und der Kunst des Regietheaters, worin der Spielleiter seine eigene Handschrift über das inszenierte Bühnenstück setzen sollte,

77 Mitterwurzer, Friedrich: Zit.n.: Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 238.

78 Vgl. Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 243f.

79 Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005, S. 171.

80 Vgl. Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 255.

81 Vgl. a. a. O., S. 250.

82 Vgl. Brecht, Berthold: Über experimentelles Theater. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 637.

kommt die Frage auf, welche Bedeutung den klassischen Dramen zugedacht wurde und wie das Publikum an sie herantreten soll. Die Möglichkeiten sind ausgedehnt; neben dem Abstrakten, Grotesken, Surrealistischen und Experimentellen, vermischen sich performative Künste und Stilelemente aus dem historischen Fundus.

„Je mehr es Bild ist, desto stärker ist das Lebensgefühl {des Betrachters}. Die Stilisierung bekämpft die Illusion.“⁸³

Dass die Zuschauer in ihren Gewohnheiten und Hoffnungen lange verharren können, wird nicht zugelassen. Die neue Form soll auch unsere Gedanken verformen.

Podium und Parkett

„Besuchen Sie noch immer das Theater nicht?

Sie sprachen ja von der Kirche?

Nein, vom Theater! Nie haben Sie sich früher ein gutes Stück ansehen können, über Scherz nicht lachen, über Ernst nicht weinen können! Wer nicht gern in's Theater geht, ist kein guter Mensch.

Ah?

Denn warum? Weil Eure Art sich fürchtet, ihren Spiegel vorgehalten zu bekommen. Kein Tyrann, kein Mörder, kein Lügner geht in's Theater. Immer schrickt er zusammen, sein Bild zu sehen...“⁸⁴

Theaterkunst findet nur statt, wenn auch ein Publikum zugegen ist. Und welchen Einfluss hat dann der Schauspieler auf die Empfindungen der Menschen, die ihn betrachten und sein Spiel verfolgen? Was steigert das Kunstempfinden in den Reihen vor dem Podium, die Erkenntnis, das Mitgefühl oder die Identifikation? Eines ist gewiss, es soll das Geschehen auf der Bühne schlicht und einfach nicht für die Wirklichkeit ansehen und sich stets daran erinnern, dass gespielt wird.

⁸³ Meyerhold, Wsewolod: Das stilisierte Theater. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 165.

⁸⁴ Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. 9. Buch, Kapitel 9. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Gutzkow,+Karl/Romane/Die+Ritter+vom+Geiste> (abgerufen am 07.01.2013)

Möglicherweise empfindet der Zuschauer dann das Hineingezogen-Sein in die dramatische Geschichte als Kunst, dass er nach zweieinhalb Stunden plötzlich erwacht, wie aus einem Traum. Oder aber es ergeben sich plötzlich aus gewohnten und bereits erlebten dargestellten Umständen, neue Zusammenhänge und Erkenntnisse, die der Zuschauer dann auch hinaustragen wird in seine Welt abseits der Bühne.

Welche Mittel das Theater anwendet in der Interaktion zwischen Zuschauer und Darsteller, ist von unterschiedlichsten Ideologien geleitet.

Für Schiller ist „die Schaubühne mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“⁸⁵

Diderot meinte, dass das Publikum zum Affekt gebracht werden solle⁸⁶, das heißt es fühlt mit in Resonanz mit den Schauspielern.

Brecht wiederum strebt es in seinen Werken an, „die Welt nicht zu interpretieren, sondern sie zu verändern.“⁸⁷

In welcher Form auch immer ein Stück auf die Bühne gebracht wird – das Publikum durchlebt einen Prozess des Erkennens. Der Zuschauer abstrahiert das Gesehene auf eine bestimmte Art und Weise, auf die seine eigenen Modelle der Welt und das Bild, das er sich von den Menschen gebildet hat, Einfluss nehmen. Sein Unterbewusstsein spielt dabei eine große Rolle, denn sowohl die Aufmerksamkeit, die er dem Geschehen auf der Bühne widmet als auch die Phantasie, der er freien Lauf lassen kann, sind als passiver Beobachter immer gegenwärtig und vermischen sich mit den bewussten Erinnerungen, Urteilen und Werten. Das Publikum nimmt sinnlich wahr, visuell, akustisch und über die Einfühlung.

85 Schillers, Friedrich: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3328/1> (abgerufen am 01.02.2013)

86 Vgl. Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 155f.

87 Brecht, Berthold: Schriften zum Theater. Bd. 7. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2000, S. 142f.

Technik ist Kunst

Die Art der Wahrnehmung, die der Schauspieler für seinen gespielten Charakter gefunden hat, ist für den Betrachter nicht sichtbar, nur anhand von Reaktionen, dass er wahrnimmt. Also kann der Zuschauer nur angesichts des Handelns und der Reaktionen den Menschen auf der Bühne deuten und ein einheitliches Bild entstehen lassen. Eine unbewusste subjektive Haltung des Schauspielers, wirkt irritierend und zieht die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich. Er muss das Gelesene im Körper der Darsteller deuten und nachvollziehen können. Der Schauspieler hat nur die Möglichkeit sich seiner persönlichen eigentümlichen Reaktionen im Vorhinein im Training bewusst zu werden, wofür er eine Vielzahl an Techniken zur Auswahl hat. „Wie die dramatische Figur das erste Mal auftrat, so muss sie am Schluss noch erscheinen“⁸⁸ ist dies bei Horaz in *Ars poetica* aus der Sicht eines Dichters nachzulesen.

Nach der Etymologie der deutschen Sprache geht unser gebräuchlicher Begriff Technik auf neulateinisch *technica* zurück, was soviel wie Kunst, Künste, Anweisung zur Ausübung einer Kunst oder Wissenschaft bedeutet. Schauspieltechnik hat viel mehr mit der Ausübung einer Kunst zu tun, als man vermuten mag, denn „die Technik fördere die Freiheit des Schaffens“⁸⁹ meinte auch der russische Theaterregisseur Wsewolod E. Meyerhold dazu.

Nach historischen Entwicklungen und dem Verlangen etwas Bestimmtes auf der Bühne zu erzielen, haben sich selbstverständlich auch die Schauspieltechniken gewandelt und Veränderungen mit sich gebracht. Allgemeines Ziel ist jedoch immer die Kunst voranzutreiben, ihre Gesetzmäßigkeiten neu zu definieren und die sich stetig verändernden Gesellschaftsstrukturen widerzuspiegeln, in gleichem Maße, wie in anderen Kunstsparten, sei es in der Musik, Malerei, oder Architektur.

Die Schauspieltechnik ist also eine Kunstfertigkeit, genauso wie die Technik eines Malers – die exakte Bewegung, die er mit seiner den Pinsel führenden Hand zu steuern hat – fördernd für seine Kunst ist und diese zwangsläufig beeinflusst.

Würde man bei der Ausbildung eines Künstlers einer anderen Sparte, wie dem eben genannten Maler, in Frage stellen, dass er selbstständig und nach eigenen Erwägungen zu entscheiden hat, welche Technik für seine Vorstellungen und Ideen, die er zu Bild

⁸⁸ Horaz. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 162.

⁸⁹ Meyerhold, Wsewolod. In: Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005, S. 176.

bringen möchte, am geeignetsten sind und seinen persönlichen Ausdruck unterstützen? Auch wenn sich die Auffassung der Ausbildungen eines Schauspielers öffnen und sich die Methoden loslösen und vermischen, wird nach wie vor der Schüler durch eine Schule geschickt und hat vorgegebene Fächer zu absolvieren, die sich oft nach der Praxis Stanislavskis orientieren. Seine eigene Kunstdefinition und die Förderung seines persönlichen Ausdrucks sind selten Thema in der technischen Arbeit, ihm wird wenig Eigenverantwortung zugetraut und kaum die Wahl gelassen.

Wie viel Freiheit braucht die Kunst und was drängt sie zurück? Wie viel Freiheit sollte ein Schauspieler im klassischen Literaturtheater haben, ausgehend von Dichtung und Regie?

„Das szenische Gebilde ist eine aus der schöpferischen Phantasie des Schauspielers geborene Synthese von Emotion und Form.“⁹⁰

Ein Überblick über die Schauspieltechniken verdeutlicht, welche Intuition hinter dem Entwickeln einer systematischen Methode der Schauspielkunst stecken mag und mit welchen Widerständen sie zu kämpfen hat. Das Ideal stellt die *Übermarionette* Craigs dar, von der wir annehmen, dass die sich vollkommen in die zu spielende Rolle begibt, sich nicht durch ein zweites Ich verrät und tatsächlich einheitlich agieren kann. Wie nahe kann je eine technische Kunstfertigkeit an dieses Vorbild herankommen? Ganz gleich welche vorübergehenden Maßstäbe die Menschheit der Kunst des Schauspielers setzt, er muss einen Zustand erreichen, in dem er sich von sich selbst löst und dies nicht minder, nehmen wir den Fall er hätte eine Rolle zu spielen, die komplett seiner eigenen Person entspräche, denn auch das eigene Verhaltensmuster wird beim Üben zur Rolle und gewinnt bei mehrmaliger Wiederholung an Bewusstheit, sodass es sich zu wandeln beginnt.

Sobald sich Schauspielkunst von Darstellungsregeln löst, ist es einfacher über die Schauspieltechniken Überlegungen anzustellen und schöpferische künstlerische Arbeit als Darsteller zu leisten. So können verschiedene Herangehensweisen die Anregung und Möglichkeit sein, das eigene Kunstideal eines Darstellers zu erreichen, in der die Person des Künstlers, also des Schauspielers, im Hintergrund steht.

Es scheint, als ob all die Ideale der Theatertheoretiker und Theaterreformer über unterschiedliche Wege dasselbe Ergebnis anstreben und in ihrem Bestreben einander

⁹⁰ Tairow, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1989, S. 91.

entsprächen. So gleicht der Tairow'sche Meisterschauspieler, welcher in Tanz, Musik, Akrobatik und anderen Disziplinen bewandt sein soll, der Craig'schen *Übermarionette* im übertragenen Sinne genauso wie der Schauspieler nach Stanislavski⁹¹, der sich mit der Rolle emotional vollkommen zu identifizieren hat. Alle Beispiele drehen sich in unterschiedlicher Herangehensweise um die bewusste Durchlässigkeit der eigenen Persönlichkeit zum Vorteil der zu spielenden Rolle.

Die *Übermarionette* als Vorbild des Schauspielers, fordert den Schauspieler in sehr hohem Maße heraus. Der Gedanke einer Puppe als Maßstab für den Künstler auf der Bühne, bietet zahlreiche Möglichkeiten für das Training eines Schauspielers.

Das Vorbild eines Schauspielers, welches ihm als Modell dient, steht über ihm und ist nicht er selbst. Immer wieder taucht der kritische Punkt auf, dass es nicht gelingt inspirierte Momente und Gefühlsregungen der dargestellten Rolle auf der Bühne ein zweites und drittes Mal zu wiederholen. Denis Diderot lehrt den Schauspieler aus dem Zustand der Kälte rational Gefühlsregungen auf der Bühne zu erzeugen und darzustellen.

„Übertriebene Empfindsamkeit macht mittelmäßige Darsteller; mittelmäßige Empfindsamkeit macht die Masse schlechter Schauspieler, und das vollständige Fehlen von Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für erhabene Schauspieler.“⁹²

Das Nachgeahmte, ganz gleich ob Zorn oder Ruhe, Euphorie oder tiefe Trauer, hat der (kalte) Schauspieler durch einen „kühlen Kopf“⁹³ aus seinem Gedächtnis heraus wiederzugeben. Sobald die Leidenschaft einer dargestellten Person aus dem Herzen des Darstellers kommt, ist sie nicht mehr zurück zu halten und die Kunst scheitert an der Unkontrollierbarkeit der Affekte.

Eben dieses Eigenleben der Gefühle will Konstantin Stanislavski durch seine Methode Gefühle zu speichern, um sie später abrufen zu können, ordnen, um sie auf diesem Weg beherrschen zu lernen. Der gefühlsreiche (warme) Schauspieler agiert, als ob er selbst die Figur wäre. Er empfindet tatsächlich und identifiziert sich emotional mit der darzustellenden Rolle. Die Kunst liegt für ihn in der Wahrhaftigkeit der Darbietung.

91 Diese Überlegung stammt aus Stanislavskis erster Phase, in seinen späteren Arbeiten wendete er sich mehr einer physiologisch orientierten Methode zu. Zur weiterführenden Literatur: Stanislavski, Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Berlin: Henschel Theaterverlag GmbH 2002.

92 Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 159f.

93 Diderot, Denis. a. a. O., S. 162.

Lee Strasberg fasst diese Theorie in seiner Arbeitsweise des *Method Acting*⁹⁴ durch Übungen, welche aus Konzentrations- und Entspannungstechniken bestehen, zusammen. Diese sollen dem Schauspieler helfen, durch verschiedene Stimuli vergangene Erinnerungen, Gefühle und Erfahrungen wieder zu erleben und sie auf der Bühne zu reproduzieren. Das emotionale Gedächtnis wird trainiert, die Kunst liegt in der Authentizität der Wiedergabe.

Dass jede Emotion aus der Natürlichkeit heraus bestimmte Körperhaltungen und Bewegungen auslöse, lehrt das *Delsarte-System*⁹⁵, welches sich auch Wsewolod Meyerhold für seine Methode der *Biomechanik* zum Ansatz nahm. Der Körper des Schauspielers, das Material seiner Kunst und dessen physische Verfassung bestimmen das Seelenleben der Figur. Das Theater kann in Hinsicht auf die somatischen Vorgänge als „wissenschaftliche Forschungsinstitution“⁹⁶ angesehen werden, welche für die optimale Arbeit mit Körper, Geist und Seele angelegt sein sollte. Da das Ausdrucksmittel der Kunst des Schauspielers sein eigener Körper ist, hat er ihn so zu trainieren, dass er seine Bewegungen genau kennt und bewusst wieder produzieren kann. Er sollte Kenntnis darüber besitzen, welcher physische Zustand mit welchem Gemütszustand in Verbindung steht, welche Bewegung und Haltung die jeweilige Emotion auslöst.

Die Gründung eines Theaterlaboratoriums setzte Jerzy Grotowsky um, jedoch seine Methode des *armen Theaters*⁹⁷ fundierte auf bewusst eingesetzten räumlichen Strukturen zwischen Schauspielern und Zuschauern, der Reduzierung der aufwändigen Kostüme und Bühnendekoration, die seiner Meinung nach ein Eigenleben führen und der Eliminierung der Musik, die auch durch Geräusche auf der Bühne und dem Rhythmus der Sprache entstehen könne. Das Theaterlaboratorium wurde zur Erforschung der Theaterkunst, der Schauspielkunst und der Fähigkeiten des Menschen anhand des Schauspielers ins Leben gerufen und bediente sich eines harten physischen Trainings.

Meyerhold ergründete den Weg eines Schauspielers von der Bewegung, über den Gedanken, zur Ausführung des Gedankens in Worten.⁹⁸ Der Schauspieler trainiert den Körper und seine Organisation, findet über sie zu den resultierenden Gedanken und drückt diese schließlich in seinem Text, den er zu sprechen hat, aus. Vergleichen könnte man

94 Zur weiterführenden Literatur: Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

95 Benannt nach dem französischen Sprach- und Bewegungspädagogen François Delsarte (1811-1871).

96 Meyerhold, Wsewolod: Die schöpferische Methode des Meyerhold-Theaters. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 240.

97 Zur weiterführenden Literatur: Grotowsky, Jerzy: Für ein armes Theater. Berlin: Alexander Verlag 2000.

98 Vgl. Meyerhold, Wsewolod: Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin: Alexander Verlag 2005.

dies mit dem Prinzip des sinnlichen Erlebens, des Erkennens und schließlich des Benennens, dem Lernprinzip der rhythmisch-musikalischen Erziehung nach Émile Jacques-Dalcroze.

Form durch Rhythmik

Auch Émile Jacques-Dalcroze nahm sich in seiner rhythmisch-musikalischen Erziehung das Delsarte-System, zur Steigerung der menschlichen Ausdruckskraft zum Vorbild.⁹⁹ Viele der angeschnittenen Techniken sind grundlegende Methode der Rhythmik, deren Arbeitsweise als freies individuelles Training des Schauspielers gelten und eine Idee zur Entwicklung der Schauspielkunst über das rhythmische Prinzip¹⁰⁰ sein könnte.

Als Grundlage sind Kontext und Körper gegeben, die das Material des Schauspielers darstellen und die es zu beherrschen gilt. Der Schauspieler braucht ein Verständnis, ein Hintergrundwissen, ähnlich einem Wortschatz, über die textlichen Zusammenhänge und historischen Gegebenheiten. Er muss den Text verstehen können und in Beziehung zu seinem Wissen stellen, um weiter damit arbeiten zu können. In der Rhythmik werden diese beiden Grundmaterialien über das sinnliche Erleben zusammengeführt. Der Körper in seiner Beschaffenheit, mit seiner charaktertypischen Art und Weise sich auszudrücken, Größe, Tonus, Klang der Stimme und Temperament soll die Möglichkeit haben sich im kreativen Arbeitsprozess das zu holen, was er braucht, um zu einer künstlerischen Form zu gelangen.

Die erste Phase des Experimentierens soll den Schauspieler in seiner Kreativität und Phantasie freien Lauf lassen, die Dichtung und seine Rolle geben ihm schließlich so und so einen Handlungsrahmen. Unter anderem durch den scheinbaren Gegensatz von Entspannung und Konzentration, mit dem schon Stanislawski und Strasberg ihre Übungen aufbauten, kann sich der Schauspieler in seiner Rolle finden. Entspannungsübungen, welche in der rhythmisch-musikalischen Erziehung oft mit Musik verbunden sind und ein Loslassen von physischen und psychischen Anspannungen bewirken sollen, können Widerstände lösen, wodurch Körper und Geist frei werden für ein Sich-Probieren in beispielsweise einer neuen Bewegung. Es geht einher, dass damit auch neue Gefühle verbunden sind und ausgelöst werden, die durch Wiederholung, Variation, Verbindung mit

⁹⁹ Jacques Dalcroze begründete in Hellerau eine Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus, wo er die Gesetzmäßigkeiten des künstlerischen Ausdrucks lehrte.

¹⁰⁰ Siehe Teil I, Eigene Idee zur Entwicklung der Schauspielkunst. S. 17.

Sprache oder Musik und Lenken des Bewusstseins auf verschiedene Teilaspekte, ausgeglichen werden können. Das Bewegungsrepertoire wächst in der Gruppenarbeit auch im Nachahmen, Imitieren und Beobachten einer jeweils anderen Person.

Wie aus diesen Ansätzen hervorgeht, arbeitet die Rhythmik tatsächlich mit Mitteln der Improvisation, um Möglichkeiten, die zur Verfügung stehen zu erkunden, die Phantasie zu entwickeln und alles am Ende zu einer Gestaltung zusammen zu bringen. Auch bei Tairow findet man Improvisation als Technik des Schauspielers um zu seiner schöpferischen Freiheit und Gestaltung zu finden.¹⁰¹

Der Schauspieler experimentiert mit den Parametern der Rhythmik: Raum sowie Zeit und Kraft und Form.¹⁰²

Raum ist durch den konkreten Bühnenraum als auch als persönlicher Raum vorhanden, den ein Charakter gegenüber anderen Charakteren für sich in Anspruch nimmt, mit dem er spielt. Die Atmung an sich bringt eine Veränderung des Raumes mit sich, mit der der Schauspieler wirkungsvoll arbeiten kann.

Gekoppelt an den Raum und dessen Veränderungen durch sie, ist die Zeit, welche die Geschwindigkeiten der Bewegungen und der Sprache beinhaltet. Zeit ist das Maß der Bewegungen.

Und schließlich Kraft, die wiederum an Zeit und Raum gebunden ist, denn durch ihre Einwirkung beschleunigt sie eine Bewegung (Veränderung der Zeit) oder verformt beispielsweise eine Geste (plastische Veränderung des Raumes). Sie wirkt auf Spannungen, den Körpertonus, auf Akzente und auf die Dynamik.

Um zur vierten Konstante der Rhythmik zu gelangen, der Form, werden die erforschten Parameter nach Regeln eines Kunstwerkes zusammen gefügt und ergeben gemeinsam aus den verschiedenen Charakteren das übergeordnete Gebilde des Theaterstückes. Die Form sollte individuell sein und der eigenen Vorstellung einer künstlerischen Darbietung entsprechen, denn wir wollen die Schauspielerei doch als Kunst verstehen und den Schauspieler als Künstler auf der Bühne betrachten. In der Laban-Bewegungslehre wird

101 Vgl. Tairow, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1989, S. 93f.

102 Diese Parameter sind in ähnlicher Form in der Bewegungslehre des ungarischen Tänzers Rudolf von Laban wieder zu finden, der als Schüler von Jacques Dalcroze später seine eigene Bewegungstheorie begründete. Die Körperteile bewegt im Verhältnis zueinander, schaffen das Bewusstsein über verschiedene Bewegungsabläufe, welche Laban dann in räumliche Strukturen, über platonische Körper bringt, als Modell für den Kinesphäre, die den Menschen umgibt. Weiters setzt er der Bewegungsqualität den Antrieb bei, den man mit dem rhythmischen Parameter der Kraft vergleichen könnte. Die Form bezieht sich auf die plastischen Formveränderungen in Bezug zum eigenen Körper und zum Raum und schließlich die Phrasierung, welche hier neben dem Parameter Zeit steht, die der Bewegung ihre Charakteristik gibt, die dann auch in Bezug zu anderen Personen oder Gegenständen im Raum gestellt wird.

dieser formgebende Prozess als die *Phrasierung* bezeichnet. Er gibt dem körperlichen Ausdruck seine individuelle Besonderheit.¹⁰³ Die Phrasierung umfasst sämtliche Parameter und passiert bewusst, wie das Gestalten eines Musikstückes.

Der Rhythmus verbindet Publikum und Darsteller miteinander, er gibt dem Beobachter die Möglichkeit mitzuschwingen und sich einzuschwingen, das Geschehen also mit zu fühlen. Dies soll nicht bedeuten, dass er leidenschaftlich empfinden muss und mit dem Darsteller mit lebt, sondern viel eher, dass er sich auf die Geschichte einlassen kann. Genauso wie der Schauspieler erlebt er den Moment, und zwar körperlich. In weiterer Folge kann er aus dem Erlebten erkennen. Diesen Prozess hat der Schauspieler bereits in seiner Vorarbeit erfahren, denn durch den Umgang mit dem Text und seinem Körper, hatte er die Möglichkeit, die Position, das Muster seiner Rolle und die Beziehungen im Stück zu erkennen und zu bezeichnen, indem er sie ausführt. Der Zuschauer sieht quasi das Ergebnis dieses Hergangs, natürlich in erprobter Form jedoch für jenen zum ersten Mal und es steht ihm frei ihn mitzuverfolgen.

Da der Text genauso über den Körper kommuniziert wird, ist es für den Darsteller von Bedeutung vor allem auch im Hinblick auf den Text mit den Parametern der Rhythmik zu experimentieren.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch das Training von Jacques Legoc¹⁰⁴, der die *neutrale Maske* anwendet, um den Fokus vom mimischen Kommunizieren auf den gesamten Körper zu legen und somit die Ausdruckskraft und Deutlichkeit der körperlichen Regungen einer Person bewusst zu machen und zu stärken.

Ein Stück des Menschen, der etwas darstellt wird somit neutralisiert und nähert sich der Puppe, welche Craig anstelle des Schauspielers vorsieht.

103 Zur weiterführenden Literatur: Laban, Rudolf von: Die Kunst der Bewegung. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofenbücher- Bücher 1988.

104 Die Schule Legocs basiert auf der theaterpädagogischen Arbeit Jacques Copeaus, der ebenfalls Elemente der Improvisationskunst in der Commedia dell'arte und Methoden der rhythmischen Gymnastik nach Jacques Dalcroze für das Training seiner Schauspieler heranzog. Zur weiterführenden Literatur: Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. Berlin: Alexander Verlag 2000.

Craig und das Ideal der Schauspielkunst

Der Künstler soll das Bild darstellen, welches seiner Phantasie entspringt, denn er geht den Dingen voran und läuft ihnen nicht nach.¹⁰⁵ Alle Bausteine, die das Kunstwerk benötigt und die es vollenden, findet der Künstler in seiner Vorstellungskraft und Kreativität. Craig setzt das Reich der Phantasie mit dem Reich des Todes gleich¹⁰⁶, was uns weiter zur Marionette anstelle des Schauspielers führt, denn die Puppe scheint auf den ersten Blick ein lebloses Objekt zu sein. Doch diese Puppe nimmt sich nicht den Menschen aus Fleisch und Blut zum Vorbild, sondern den „Körper in Trance“¹⁰⁷.

Im Gegensatz zu dem Part des Kunstverständnisses, das davon ausgeht, dass der Künstler seine eigenen persönlichen Gedanken in sein Kunstwerk hineinlegt, meint Craig, dass dies nur in schlechter Kunst der Fall ist und der Betrachter durch die Persönlichkeit des Künstlers sogar abgelenkt wird.¹⁰⁸

„Der Künstler nimmt mehr wahr als andere Menschen und stellt mehr dar, als er wahrgenommen hat.“¹⁰⁹

Für Craig soll die Schauspielkunst über all den persönlichen emotionalen Regungen stehen und sich auch nicht nach ihnen richten, denn es geht nicht darum wirkende Persönlichkeiten darzustellen, die immer ihren Weg finden sich auszudrücken und das muss nicht die Theaterbühne sein. Das Leben ist für ihn auch nicht dazu da, noch einmal analysiert und vorgeführt zu werden, vielmehr interessiert ihn eine andere Welt, jenseits der irdischen, eine imaginäre. Und womit er zweifelsohne Recht hat, ist, dass bei näherer Betrachtung, die Sorgen, die Tragik oder die Hindernisse, die wir uns in den Weg stellen und die für uns harte Prüfsteine des Lebens sind, nur melodramatisch gekünstelte Erschwernisse darstellen, nach diesen richtet sich aber der Darsteller, wenn er Konflikte zeigen will. Es stellt sich dann unweigerlich die Frage, was das wirklich Eindrucksvolle und Echte im Leben ausmacht, was das Wesen der Dinge darstellt und was sich lohnt auf der Bühne darzustellen. Für Craig sind es die imaginären Wesen einer Phantasiewelt, Geister

105 Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag, 1969, S. 71.

106 Vgl. Ebd.

107 A. a. O., S. 67.

108 Vgl. a. a. O., S. 63.

109 A. a. O., S. 68.

und Schatten, die wir Tod nennen, die für ihn jedoch viel mehr Lebendigkeit ausstrahlen als die scheinbare Leidenschaft.¹¹⁰

Der von Craig verwendete Begriff des Körpers in Trance, könnte eine Form der Entspanntheit bilden, in der sich Körper und Geist in einer Kontemplation befinden und die Aktion vermeintlich den Moment abbildet, obgleich der Schauspieler den Fortlauf schon vorausgeplant hat.

„Die Wonne der Kontemplation besteht darin, dass wir, von der Qual des Wollens befreit, reines Subjekt des Erkennens sind.“¹¹¹

Dies muss aber auf keinen Fall bedeuten, dass der Darsteller dann durch einen unterspannten und schlaffen Körpertonus, keine exakten Bewegungen oder keine schnellen Reaktionen mehr ausführen kann. Tranceähnliche Zustände und Momente des völligen Sich-Hineinversetzen finden in verschiedenen Bereichen, von Tanz bis zu religiösen Riten, statt, warum also nicht auch im Darstellen einer Rolle? Damit ist ebenfalls nicht gemeint, dass spezielle Rituale vor dem Spiel wiederholt werden müssen¹¹², um sich in Trance zu versetzen und einen höheren Bewusstseinszustand zu erreichen, sehr wohl aber ein Sich-Einlassen auf den Moment, die innere Bereitschaft zur Präsenz zuzulassen und das eigene Ich in den Hintergrund zu stellen.

Es mag nun dies an das Konzept aus der Persönlichkeitsentwicklung erinnern, jedoch geht es viel mehr darum, Einfachheit und Durchlässigkeit zuzulassen, was schon einiger Übung bedarf. Der entspannte Zustand ist mehr eine geistige Haltung, die keine Umwege zulässt und geradlinige Wege geht. Es soll nichts versteckt werden oder bewusst erzeugt werden und im Endeffekt soll auch nichts dargestellt werden, sondern es zeigt sich etwas, das ausgelöst wurde durch eine Inspiration, welche der Text sein könnte und ausgeführt wird durch die eigene Idee, die von sich aus den Drang hat, realisiert zu werden. Die Marionette besitzt diese Art von Geradlinigkeit, die sich niemals verwirren lässt von einem Räuspern aus dem Publikum, einer locker sitzenden Perücke, oder einem Gedanken aus einer anderen Welt. Sie stellt dar, was sie darzustellen hat und rutscht die Perücke von

¹¹⁰ Vgl. a. a. O., S. 61.

¹¹¹ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, drittes Buch, § 34. Unter:

<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer>;

+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Erster+Band/Drittes+Buch (abgerufen am 7.1.2013)

¹¹² In anderer Hinsicht spielt das Theater mit zahlreichen Ritualen und Bräuchen. Zur weiterführenden Literatur:

Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Wien: Edition Praesens 1991.

ihrem Kopf, setzt sie lächelnd ihr Spiel fort und lässt ihre Gedanken und Worte nicht darüber stolpern.

Was bedeutet es für das Bewusstsein eines Darstellers, für seine Präsenz, wenn wir nun die Marionette als das ideale Vorbild betrachten und der Schauspieler in seinem Training sich dieser Marionette in ihrer perfekten Präsenz anzunähern hat? Es stellt sich außerdem die Frage, ob diese lebendige Marionette auf der Bühne dann von außen gesteuert wird, gleich eines Puppenspielers, der die Fäden seiner Puppe in den Händen hält und das übergeordnete Bewusstsein darstellt.

Dies scheint für den menschlichen Schauspieler kaum möglich zu sein, da es beinahe nur in tranceähnlichen hypnotischen Zuständen oder im Traum zu einer Art Austreten aus dem eigenen Körper kommen kann oder eben eines ganz speziellen Trainings bedarf, dieses Stadium einer höheren Bewusstseinsebene, wann immer man es wünscht, zu erreichen. Zumindest hat Präsenz mehr damit zu tun, im eigenen Körper zu ruhen, als sich von außen zu sehen. Einerseits ist der Schauspieler durch eine starke Präsenz verstärkt zugegen, doch andererseits kann er genau diese Anwesenheit in seine Figur übertragen. Das Reflektieren über die eigenen Bewegungen in dem Moment ihres Erzeugens oder gewollte Ästhetik, entziehen der Präsenz Kraft. Wenn der Darsteller versucht bewusst graziös zu bezaubern, läuft er Gefahr mit seinem Eifer ins Lächerliche zu kippen.

In Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater*¹¹³ erläutern ein Tänzer und eine andere Person, was eine Puppe dem menschlichen Tänzer voraus hat und worin die Faszination des Marionettentheaters liegt. Der Tänzer nennt einerseits die Überlegenheit über die Schwerkraft andererseits die Beharrung auf dem Schwerpunkt und weiters das Fehlen von Zier. Dies sind die Gründe, der für den menschlichen Tänzer unübertroffenen Grazie, mit der sich die Puppen bewegen. Hier findet man die Parallele zu Craigs *Übermarionette*, die in ihrer Anwesenheit rein im Moment zugegen ist, sich nicht kümmert um ihre Wirksamkeit und deshalb die reinste Form der Bühnenkunst darstellt.

In Kleists Kurztext kommen die Gesprächspartner schließlich zu dem Schluss, dass die Grazie in dem menschlichen Körper am reinsten erscheint, der entweder gar kein oder ein unendliches Bewusstsein besitzt, das heißt in der Puppe oder in Gott. Kleist erwähnt auch die Natürlichkeit, die Authentizität, die nur aus dem Moment heraus entstehen kann und sich nicht künstlich erzeugen lässt. Sein Beispiel ist der *Dornauszieher* und der Versuch

113 Kleist, Heinrich von: *Über das Marionettentheater*. Unter: http://lithes.uni-graz.at/downloads/kleist_marionettentheater.pdf (abgerufen am 07.01.2013)

einen Moment in seiner Anmut genauso wiederzugeben, wie er entstanden ist, was naturgemäß zum Scheitern verurteilt ist.



Abb. 2

Das Konzept des Schwerpunktes im Text, ist nicht nur auf rein physischer Ebene interessant, sondern besonders in Bezug auf die Aufmerksamkeit. Es reicht nicht sich nur um den Schwerpunkt zu bewegen, ihn zu behalten und die Bewegungen darauf zu beziehen. Der andere Teil ist das bewusste, im Text genannte seelische Verweilen im Fokus der Bewegung. Im Moment des Ausführens einer Bewegung soll der Geist und auch der Körper ganz im Zentrum der Bewegung sein, was ausschlaggebend für die Präsenz ist. Eine Marionette hat in Hinsicht auf die Bewegung den Vorteil, dass sie sich gegen die Schwerkraft mit Leichtigkeit bewegen kann, wohingegen der Mensch in engen Kontakt mit dem Boden arbeitet und sein Gewicht die Schwerkraft nicht überwinden kann.

„Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, (...) ist in den meisten Fällen gerad. (...) Diese Linie ist der Weg der Seele des Tänzers.“¹¹⁴

¹¹⁴ Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. Unter: http://lithes.uni-graz.at/downloads/kleist_marionettentheater.pdf (abgerufen am 07.01.2013)

Die Aufmerksamkeit ganz gleich ob des Tänzers oder des Schauspielers, folgt der Bewegung, die im Moment stattfindet, der Darsteller ist eins mit dem Moment und präsent. Ist diese Regung beispielsweise emotionalen Ursprungs, können wir sie im Körper deuten, die Worte beschreiben nur noch ihre Richtung, ihre Konsequenz. Wenn der Ausspruch nun lautet: 'Ich verspüre eine Unruhe in mir', ist die körperliche Reaktion davor vielleicht viel mehr das Gegenteil – eine verzögerte Bewegung oder ein stockender Gang – die ausdrücken könnte, die Person sei verwundert über ihre eigene Unruhe. Ein Affekt sollte im Allgemeinen durch zwei Pole spürbar sein, die eine Haltung definiert sich über die gegenteilige in all ihren Abstufungen. Der Zuschauer braucht das Gesehene nicht auf seine eigenen Erfahrungen zu stützen und hat die Möglichkeit frei und unabhängig zu beobachten.

Die Worte der Darsteller werden gesprochen, um die Person in Bezug zu einer weiteren Person auf der Bühne zu stellen. Genau so sollte die Sprache auch eingesetzt werden, im Gedanken daran, was die Person von ihrem Gegenüber erreichen möchte. Ist ihr Verlangen im Anderen Mitleid zu erzeugen, Aggression oder Bewunderung? In Monologen ist das Gegenüber das Publikum, jedoch ohne, dass der Darsteller direkt mit ihm Kontakt aufnimmt. Das Wechselspiel findet zwischen den Puppen auf besonders starke Weise statt, gleichen sie ohne diesem doch nur den Figuren eines Karussells, die sich unabhängig voneinander um ihre eigene Achse drehen.

Wenn wir es bildlich darstellen, gibt es zwei Verbindungen, durch welche die Marionette wirkt: Die Senkrechte, die für die Bewegungen verantwortlich ist und die unsichtbare Waagrechte, die die Figuren zueinander in Beziehung stellt. Der menschliche Darsteller hat die Senkrechte über seine Phantasie zu finden, über eine Welt, die er für die Darstellung erschafft und die der Inspiration aus dem Text heraus entspringt. Auf seinen Körper bezogen, wird er im Gegensatz zur Marionette zwar nie die Schwerkraft überwinden können, jedoch kann er mit ihr spielen, ihre Gesetzmäßigkeiten verstehen lernen und seinen Körper durch den Schwerpunkt in Bezug zu ihr stellen. Die Puppe wird von Außen geführt, was ebenfalls über die Möglichkeiten des Darstellers geht, jedoch kann er durch die Präsenz einem Puppenspieler gleichen, der die Bewegungen seiner Puppe genau kennt und seine eigenen Bewegungen auf die Puppe überspielt.

In der Auseinandersetzung der Künstler, kommt Craig zu der Konklusion, dass das Theater sein Ausdrucksmittel erst zu finden hat und dass es neuartig sein muss, etwas über das sich noch nie jemand künstlerisch gezeigt hat. Craig schlägt dafür die Marionetten vor und wenn wir diese als perfekt darstellendes Vorbild für unsere

Schauspieler hinnehmen, nähern wir uns Craigs Ideal – einer makellosen Figur, die tot und voller Leben spielt, die sich mechanisch bewegt und deutlich Regungen zeigt, die ein unverändertes Gesicht in allen nur möglichen Emotionen zum Leben bringt. Und jedes Mal ist es ein jeweils anderer Teil des Körpers, der den Wandel von einem Gegensatz in den anderen schafft. So ist die Leblosigkeit durch die schwerelosen Glieder beseitigt, die sich bewegenden Gliedmaßen durch ihre Nuancierung und Variation plötzlich expressiv und das gleichbleibende gemalte Gesicht durch eine noch so kleine Bewegung des Kopfes vielsagend. Dann werden noch die Worte hinzugefügt und die Beziehung zu den anderen Figuren aufgebaut und ein reges Spiel entsteht, in dem die Geschichte von den Figuren geradewegs erzählt wird.

„Mein Freund, es gibt drei Modelle: den Menschen der Natur, den Menschen des Dichters und den Menschen des Schauspielers. Der Mensch der Natur ist weniger groß als der des Dichters – und dieser wiederum weniger groß als der des großen Schauspielers. Der letztere ist der übersteigertste. Er stellt sich auf die Schultern seines Vorgängers und hüllt sich in eine große, aus Weidenruten geflochtene Marionette, deren Seele er ist. Diese Marionette bewegt er in einer Weise, die jedermann erschreckt, sogar den Dichter, der sich selbst nicht wiedererkennt.“¹¹⁵

¹¹⁵ Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 163.

Die lebendige Puppe

Das wohl berühmteste Beispiel einer sprechenden Marionette, ist die Geschichte Pinocchio¹¹⁶, die neben einer lehrreichen Erzählung für Kinder auch eine symbolische spirituelle Allegorie darstellt. Die darunterliegende Bedeutung ist der Weg bis zur Erkenntnis und Initiation durch Selbstverbesserung.

Aus einem Rohmaterial, einem Stück Holz, fertigt der Schnitzer Geppetto eine Marionette an. Gepetto ist der Schöpfer der lebendigen Puppe, welcher ein Lebewesen kreiert, das in die Fallen der materiellen Welt gerät, sich beweisen muss und den Versuchungen zu widerstehen lernt, um ein richtiger Junge zu werden. Für Pinocchio bedeutet das Erwachen im lebendigen Körper, dass er die Fesseln des materiellen Lebens abgelegt und sein höheres Ich erreicht hat, symbolisch dargestellt dadurch, dass er aus dem Magen des Wals gemeinsam mit seinem Schöpfer Gepetto ausgespien wird.¹¹⁷

Das Holz, das Rohmaterial, muss erst geformt werden und sich als hölzerne Figur ausprobieren und in seinen Möglichkeiten finden. Schließlich erlangt es die Fähigkeiten des Intellekts, kommt zu Erkenntnis und vergisst gewissermaßen auf sich selbst, sodass es den letzten Funken der Schöpfung zum Leben empfängt. Die Marionette lässt sich nicht mehr von süßen Verlockungen hinreißen und sich nicht mehr von Gefühlen und seinem Gewissen beherrschen.

„Der Mensch kann zwar tun, was er will, aber er kann nicht wollen, was er will.“¹¹⁸

Auch wenn Pinocchio noch so gerne seinen Vater finden wollte und dadurch immer weiter in Irrwege gerät und selbst wenn er sich noch so sehr wünscht ein richtiger Junge zu sein und sich zu bessern verspricht, zeigt ihm das Wachsen seiner Nase bei jeder Lüge, dass es noch nicht ausreicht, dass sein Ideal mit dem insgeheimen Willen nicht übereinstimmt und er immer wieder dazu hingerissen wird, momentanen Leidenschaften nachzugeben. Schließlich wird er von der Qual des Wollens befreit und gelangt zur Erkenntnis.

116 Collodi, Carlo: Die Abendteuer des Pinocchio: Geschichte einer Holzpuppe. Oldenburg: Lappan 2011.

117 Hier finden wir eine Parallele zur biblischen Erzählung im alten Testament, dem Buch Jona. Jona wird von einem großen Fisch verschlungen und nach drei Tagen wieder ausgespien, um seinen Auftrag von Gott von neuem aufzunehmen und zu vollbringen. Die Verschlingung und Rettung stellt ein Symbol für den Tod und die Auferstehung Jesu dar. Dieselbe Geschichte wird im Koran „Der Mann des Fisches“ genannt.

118 Vgl. Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Freiheit des Willens. Hamburg: Felix Meiner 1978, S. 58f.

Platon meint in seiner Ideenlehre¹¹⁹, dass Ideen nicht über die sinnliche Wahrnehmung auffassbar sind, sondern nur durch geistige Einsicht. Die Ideen können sich in ihrem Wesen ähneln, nach dem Prinzip Ähnliches wird durch Ähnliches erkannt, und so kann der Mensch sie erfassen. Außerdem bezieht sich all das Wissen auf Wirkliches und Unveränderliches. Wenn der Mensch das Urbild, die Idee der Dinge erfasst hat, hat er das Wahre und Unveränderliche erfasst, denn die Idee in sich ist ewig gültig, dann kann er sich im Veränderlichen, im Werden und Vergehen orientieren und sie im Spiel einsetzen.

„... und wenn er ein grosser Künstler ist, dann wird er den Eindruck der ganzen Gattung Esel wiedergeben, die geistige Essenz der Sache.“¹²⁰

Wie bereits in der Frage nach der Schauspielkunst erwähnt, finden wir auch bei Craig transferiert auf die Kunstfertigkeit eines Künstlers, die hinter einer Erscheinung liegende Idee, die es darzustellen gilt. Nach Platon ist alles, was wir sinnlich erfassen und wahrnehmen können, alles was existiert, nur durch die Idee der Dinge definiert, welche die eigentliche Wirklichkeit darstellen. Die Objekte, die wir sinnlich wahrnehmen können, sind nur eine abgeleitete Wirklichkeit. Das Nachahmen und Darstellen soll ein Abbild der Idee sein und sich an die geistige Essenz so weit wie möglich annähern. Sie ist der Maßstab und das Vorbild der Qualität des Spiels.

119 Nachzulesen in: Platon: Politeia. Berlin: Oldenbourg Akademie Verlag 1997.

120 Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 55.

III. Braucht der Craig'sche Schauspieler einen Regisseur?

So wie bereits in der Geschichte des Schauspielers beschrieben, probten die Darsteller lange Zeit ihre Rolle unabhängig von einem Regisseur, nach eigenem Ermessen. Selbstredend hielten sie sich an die Regeln der Bühnenkunst, die sich je nach historischer Entwicklung sehr unterschiedlich ausrichteten, also vom Schauspieler immer wieder andere Fertigkeiten erwarteten. Darsteller, die eine besonders genaue Vorstellung davon hatten, wie das Stück auf der Bühne abzulaufen hatte, übernahmen auch die Leitung einer Probe oder studierten mit weniger erfahrenen Darstellern deren Rollen ein.¹²¹ Es wurde wohl immer wichtiger, sich in der eigenen Laufbahn zu verbessern, besonders, wenn man mehrere Rollen übernahm und so auch reichlich an Text auswendig zu lernen hatte. Das gemeinsame Reflektieren und von außen Beobachten, ist ein natürlicher Weg, der dabei entsteht. Auch waren bei den Aufführungen – damals sowie auch heute¹²² – die Dichter selber als Schauspieler und Regisseure zugegen. Die Meisterschauspieler vermittelten ihre Kunst weiter und beschäftigten sich mit den zur jeweiligen Zeit verfassten Schriften über Schauspielregeln und -theorien, wenn sie nicht etliche Schriften dazu selber verfassten.

Betrachtet man die Geschichte des Theaters, ist das Aufkommen des Berufsbildes eines Regisseurs sehr spät hervorgegangen. Eine Theorie der Regiekunst, so wie wir sie heute kennen, eine Kombination aus dem Komponieren des Bühnenstückes und Inszenieren durch Eigeninterpretation des Arrangeurs, wurde hauptsächlich von Craig, Meyerhold und Appia bestimmt.¹²³ Im modernen Theater finden zahlreiche andere Parameter und Elemente Einzug in die Regiekonzeption. Vorerst jedoch geschah eine Inszenierung nur im Sinne der Dichtung, keinesfalls aus Ruhmsucht, eher aus Gewissenhaftigkeit und im Bestreben eines Kunstwerkes, das im Gesamten wirkte in Kostüm, Bühnenbild oder etwa Auswahl der Rollen¹²⁴.

121 Nachzulesen in: Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991. Zur weiterführenden Literatur: Hensel, Georg: Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. München: Econ-List Taschenbuchverlag 2001.

122 Wie beispielsweise der Theaterautor, Regisseur und Nobelpreisträger Dario Fo.

123 Vgl. Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 303; Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2009.

124 Siehe Teil II, Die Aufgabe des Schauspielers. S. 24.

Craig schreibt in einer Theaterreformschrift, in einem Dialog zwischen Regisseur und Theaterbesucher, über seine Forderung an die Aufgaben eines Regisseurs. Sein Konzept ist es, den Status zu heben und ihn zu einer künstlerischen Rolle aufzuwerten. Ausgehend davon, dass der Regisseur für ihn die Stücke des Dramatikers zu interpretieren und sich genau an den Text zu halten hat, ist in dem Dialog schon bald ersichtlich, welche umfassende Aufgabe ihm für die Inszenierung eines Stückes zuteil wird. Der Regisseur, soll sich aller Farben, Töne, Bewegungen und Rhythmen, die er mit dem gelesenen Stück assoziiert, bewusst werden und zu einem harmonischen Gemälde zusammenfassen.¹²⁵ Über die Realisierung der Idee der Inszenierung hinaus, ist seine Aufgabe das Entwerfen des Bühnenbildes, der Beleuchtung und sogar der Kostüme. In all den Bereichen solle er sich zumindest einmal erprobt haben, um darüber genau Bescheid zu wissen und um am Ende eine für das Kunstwerk wesentliche Einheit zu erreichen. Den technischen Spezialisten ist rein die Ausführung, das Wie und Was zu überlassen.¹²⁶ Außerdem soll er nie den Fehler begehen, etwas aus der Natur nachzuahmen, da dies so und so durch unzulängliche Technik zum Scheitern verurteilt ist. Was er auf der Bühne malerisch darstellen möchte, gilt es „zeichenhaft anzudeuten“¹²⁷.

Einen weiteren Schritt in der Entwicklung der Theaterregie vollzog Meyerhold, der es für äußerst wichtig hielt, dass ein Regisseur in seiner Arbeit das Publikum berücksichtigt und seine Arbeit nach der Premiere nicht als abgeschlossen sieht.¹²⁸ Der Schauspieler stimmt seine Rolle mit dem Publikum ab, der Regisseur habe die Aufgabe ihn darauf hinzuweisen, wenn er sich zu weit von seiner Konzeption entferne. Sehr treffend ist Meyerholds Aussage, dass es die Aufgabe des Regisseurs ist, „den Schauspieler nur zu führen, nicht aber zu regieren“¹²⁹. In seiner Idee des stilisierten Theaters ist der Regisseur frei vom Autor, so wie es der Schauspieler vom Regisseur ist und das Publikum vollendet durch die eigene Vorstellungskraft, was auf der Bühne nur angedeutet wird.¹³⁰

125 Vgl. Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 323.

126 Vgl. Ebd.

127 A. a. O., S. 327.

128 Vgl. Meyerhold, Wsewolod: Die Kunst des Regisseurs. a. a. O., S. 331.

129 Meyerhold, Wsewolod. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1982, S. 164.

130 Vgl. Ebd.

„Der Regisseur muss vor allem Musiker sein, gerade er hat mit einem der schwierigsten Gebiete der Musik zu tun – er muss die Bühnenbewegung stets kontrapunktisch aufbauen.“¹³¹

Sanford Meisner adaptierte die vorherrschende Schauspieltechnik Stanislawskis für Amerika und übertrug seine Technik auch auf die Arbeit des Regisseurs. Die *Meisner-Technik* arbeitet mit Impulsen und Reaktionen, auf die die Schauspieler untereinander reagieren, die der Regisseur aufgreifen kann und aus der sich dann schlussendlich die Inszenierungsidee entwickelt. Regisseur und Schauspieler arbeiten also eng zusammen.

Dichtung und Regie

Als Regisseure noch keinen Einzug in das Theater gefunden hatten, waren es, wie bereits erwähnt, die Darsteller, die sich selbst inszenierten, doch sicherlich gaben sie sich auch gelegentlich Anweisungen und Ideen ihr Spiel zu vertiefen und zu verbessern. Stückeschreiber traten selber als Schauspieler in ihren eigenen Werken auf, doch im Laufe der Zeit wurde auch das immer seltener, bis es schließlich den Autor gab, der sein Stück für die Darbietung auf der Bühne aufzeichnete und auch die eine oder andere Didaskalie hinzusetzte. Aus einer rückblickenden Perspektive heraus betrachtet, prägt natürlich die Periode, in der das Schauspiel entstand, ein Stück weit das Handlungsgerüst sowie der Autor und seine Dichtkunst. Vor allem durch das Wiederaufgreifen von alten Werken, wurde dem Regisseur im Theater dann aber eine immer wichtigere Rolle zugewiesen.

Jeder Regisseur vertritt eine andere Meinung, wie er sich dem Text gegenüber zu verhalten hat, ob er sich gewissenhaft an ihn hält oder ihn für eigene künstlerische Zwecke verwendet und mehr oder weniger eingreift. Es liegt wohl auch an der Entstehungszeit des Textes, ob von Shakespeare, Brecht oder ein zeitgenössisches Werk, das dem Regisseur schon im Vorhinein mehr Raum einräumt. Der Regisseur steht mit seiner eigenen Handschrift im Mittelpunkt der Produktion, man könnte meinen, er wird selbst zum Autor. Verglichen mit einem Orchesterdirigenten, ist es seine Aufgabe, einzelne Stimmen, die für sich ihre Läufe und Sequenzen auf und ab üben und Fingersätze schreiben, nach Vorlage der Partitur, zu einer klingenden Harmonie zusammenzufügen und die schwarz

¹³¹ Meyerhold, Wsewolod: Die Kunst des Regisseurs. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 332.

gedruckten Notenzeilen zu einem Klangerlebnis zu erwecken. Die Fähigkeiten und Fertigkeiten eines Dirigenten begünstigen den Zusammenklang, er hat sich ausreichend auf das Werk vorzubereiten, um seine innewohnende Dramaturgie aufbauen zu können. Auch wenn der Oboist seinen Einsatz im 21. Takt findet – er sein Stichwort kennt – treibt der Dirigent den Klang voran und zeigt ihm Spannung und Entspannung an, aus der die Musik besteht. Man könnte beinahe der Ansicht sein, er müsse das Werk so genau nachvollziehen können, als wäre er selbst der Komponist – im Falle des Regisseurs, als wäre er selbst der Autor. Und selbst dann hat er noch immer genug Freiheit zur eigenen Auslegung.

Theater ohne Regisseur

„The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“¹³²

Dieses Modell, welches von verschiedenen Eckpunkten aus betrachtet werden kann, sieht den Schauspieler A im Zentrum der Theaterkunst, von zwei Seiten umkreist. Einerseits ist dies der Kontext, die Rolle B, die aus der Dichtung des Autors vorgegeben ist und die sich der Schauspieler zur Vorlage seiner Kunst nimmt, andererseits ist es das Publikum C, welches sein künstlerisches Werk in dem Moment des Darstellens möglich macht und somit vervollständigt. Auch in seiner Vorbereitung kann sich der Darsteller nach dem Zuschauer orientieren und seine Rolle nach ihm abstimmen.

Das Publikum könnte man zusammenfassen als die gesellschaftlichen Normen und den sozialen Wandel, welcher sich ständig vollzieht und sich in der Kunst, in Musik, Malerei, Bildhauerei oder darstellenden Kunst widerspiegelt. Das Theater transformiert sich mit ihnen, denn Kunst ist mit dem Zeitgeist eng verbunden und dennoch bisweilen zeitlos.

Das triadische Modell von Bentley zeigt anders interpretiert auch die Möglichkeiten und Bedingungen von Theater. So ist ein Publikum die Voraussetzung, jedoch ist es nicht Bedingung, dass der Darstellende eine vorgegebene Figur verkörpert. Er darf ebenso improvisierend auftreten und ganz einfach in eine erfundene Rolle schlüpfen. In diesem Zusammenhang betrachtet rückt das Publikum ins Zentrum des Modells, denn es macht das Verhalten der Person auf der Bühne erst zu einer Rolle, zu einem anderen Charakter,

¹³² Bentley, Eric. A. a. O., S. 39.

als den des Schauspielers. Ob eine Bühne für die Darstellung notwendig ist oder nicht impliziert das Modell genauso wenig, lässt aber wiederum Raum für Abstraktion und experimentelle Konzepte.

Nun sehen wir heute den Regisseur im Zentrum einer Aufführung. Wo können wir ihn in jenem Modell von Bentley als Eckpunkt D einordnen? Je nachdem, wohin seine Position rückt, steht seine Arbeit näher bei der Idee des Dichters oder bei einer weiter abweichenden individuelleren Form, die zwar den Text als Grundlage heranzieht, jedoch die eigene Phantasie in den Vordergrund stellt, oder sich mehr am kontemporären Publikum orientiert. Der Regisseur wählt Stück, Schauspieler und Form der Inszenierung aus, sogar die Sprache kann er verändern, Akte verschieben und die Zeit vor und zurückspulen und Szenen fragmentarisch einsetzen. Ihm ist die komplette Freiheit über, das Stück als sein persönlichen Kunstwerk zu komponieren. Aus seiner Arbeit ist in der Form der Inszenierung die Ideologie des jeweiligen Regisseurs zu erkennen, welcher sich die Darsteller auch in ihrem Spiel zu unterwerfen haben. Er steht also über A, B und C, eine nach Außen sehr starke Position.

Craig schreibt in dem fiktiven Gespräch zwischen Regisseur und Theaterbesucher über die Aufgabenbereiche eines Regisseurs:

„Regisseur: (...) A hat ein Stück geschrieben, das B¹³³ getreu wiederzugeben verspricht. Was scheint ihnen bei einer so schwierigen Angelegenheit wie der Interpretation eines so flüchtigen Gegenstandes, wie es der Geist eines Dramas ist, der sicherste Weg zu sein, um jene geistige Einheit des Stückes zu bewahren? Ist es besser, wenn B die ganze Arbeit selbst in die Hand nimmt, oder geht es an, dass er die Arbeit einem C, D, E übergibt, von denen jeder anders sieht und denkt als A oder B?“¹³⁴

Um ein Stück einheitlich auf die Bühne bringen zu können, sollte die Konzeption des Regisseurs also nicht den einfacheren Weg der Arbeitsteilung nehmen, sondern all die Bereiche, vom Bühnenbildner bis zum Lichttechniker grob umfassen. Die Forderung ähnelt einem Bild eines makellosen Ersatzes für den Schauspieler, der *Übermarionette*. Die Marionette ist in ihren Bewegungen völlig frei von physischen Abhängigkeiten und noch mehr von geistigen. Sie ist in ihrer Gesamterscheinung für die Darbietung auf der Bühne

¹³³ B ist in diesem Beispiel Craigs mit dem Regisseur gleichzusetzen.

¹³⁴ Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters: Der erste Dialog. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 324.

schon harmonisch. Genauso lückenlos hat die formende Regiekunst zu wirken. Durch ihr Prinzip, umfassend und in allen Bereichen eine Einheit zu schaffen, liegt allen Einzelbereichen dieselbe Idee zugrunde.

Doch blicken wir auf das A – B – C Modell zurück, ist der Regisseur ein zusätzlicher Eckpunkt, der sich in die Komplexität einzufügen hat. Die Zahl der Darsteller stellt schon eine Vielzahl an unterschiedlichen Interpretationen dar: B¹, B², B³, usw. Ihr Spiel soll eine Beziehung zueinander herstellen, die durch die Inszenierung des Regisseurs gegeben ist, doch ist es auch möglich, diese Funktion dem Craig'schen Schauspieler zuzutrauen? Er ist Künstler mit all den zuvor analysierten Fähigkeiten, die er dazu braucht und die ihm beim Realisieren seiner Rolle zur Seite stehen. Wenn er der *Übermarionette* gleich kommt, in ihrer Präsenz, Präzision und Autonomie des Willens, dann ist es ihm möglich, sein Spiel so weit zu einer unabhängigen Form zu entwickeln, dass er sich nicht nach einer noch eine Stufe darüber stehenden Instanz zu richten braucht, die seine und die Ideen der anderen Darsteller zu einer Harmonie integriert. Im Zusammenspiel mit anderen Rollen schafft er es selbstständig, seine Form so oft auseinander zu nehmen und wieder zusammen zu bauen, bis aus all den einzelnen Konstrukten aller Charaktere, die jeweils von denselben Grundmaterialien ausgehen, eine große Gesamtformation entsteht.

Der Craig'sche Schauspieler weiß sehr genau über die Regeln seines Kunstwerkes Bescheid, welche durch die Inspiration – von Außen – und die Intuition – von Innen – existieren und die durch analytisch-empirische Arbeit ganzheitlich miteinander verknüpft sind.

Wenn das Regiekonzept auch die Gestaltung des Bühnenbildes, der Kostüme oder die Beleuchtung mit einschließt, wie kann die Einheit dieser Elemente dann auch noch über den Darsteller stattfinden?

Heutzutage ist die Kulisse Teil der kunstvollen Neuinterpretation und gibt dem Darsteller wieder neue Richtlinien vor, denen er sich unterzuordnen hat und mit denen er zurechtkommen muss. Das Beiwerk um den Darsteller herum sollte sein Spiel ergänzen und seine Kunst untermalen, „so wie auf einem schwarzen Samt die matteste Stickerei noch effektiert.“¹³⁵ Das Bild möge, wie auch in der Regiekunst nach Appia, jenes vor Augen führen, „was weder der Darsteller noch die Beleuchtung noch die Aufstellung verwirklichen kann“¹³⁶. Craig missbilligt eine dekorative Szene, welche von der Darbietung ablenkt und ihre Kunst schwächt. Der einfachste Gegenstand löst auf der Bühne schon

¹³⁵ Aus Johann Nepomuk Nestroy's *Der Talisman*: 2. Akt, 24. Auftritt.

¹³⁶ Appia, Adolphe: Die Inszenierung des Wagnerschen Musikdramas. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 315.

eine Kette von Assoziationen und Erwartungen aus, die Teil des Geheimnisses der Schauspieler sein sollten und mit ihm in Bezug stehen sollten. Jeder Gegenstand erzählt eine Geschichte und baut Spannung auf. Diese sollte mit dem Schauspielenden in Beziehung treten und nicht er mit jenem. Die Objekte an sich sind auf der Bühne noch wertlos, der Zuschauer nimmt gerne auch ein Stückchen Holz als Symbol für eine Füllfeder an, jedoch verwirrt es ihn, wenn ihm gar keine Bedeutung zugeordnet wird, da die Assoziationen Teil der Geschichte werden, die im Kopf entsteht.

„Der Stuhl hat mich auf eine weitere Reflexion der elementaren Haltung des Menschen gebracht – das Sitzen.“¹³⁷

Durch das Lenken der Aufmerksamkeit auf das Spiel der Darsteller – beispielsweise indem vor einem einfachen Hintergrund gespielt wird – wächst möglicherweise das Verlangen, die Schauspielkunst auf der Bühne mit zu erleben. Durch diesen Anspruch wird dann die Kunst des Theaters erneuert und nicht mehr durch den Regisseur.

„Ein Schauspieler kann nur von jemandem gelenkt und inspiriert werden, der mit ganzem Herzen bei seiner kreativen Aktivität ist. Der Regisseur muss, während er den Schauspieler lenkt und inspiriert, gleichzeitig zulassen, dass er selbst von ihm gelenkt und inspiriert wird. Das ist eine Frage der Freiheit, der Partnerschaft und dies impliziert nicht einen Mangel an Disziplin, sondern Respekt vor der Autonomie des Anderen.“¹³⁸

Die Autonomie des Schauspielers ist durch das Verhältnis, in welchem Regisseur und Schauspieler einander gegenüber stehen, ebenso gegeben. Während der Eine sein Schaffen vom Anderen abhängig machen muss – nämlich der Regisseur vom Schauspieler – ist es dem Anderen sehr wohl möglich, ohne den Einen seine Tätigkeit auszuführen. Nehmen wir an, er könne dieselbe Leistung vollbringen, wie auch der Spielleiter, denn all das, womit er sich in seiner Vorarbeit auseinandersetzt ist auch idealerweise in der des Darstellers inbegriffen. Die Schauspieler bildeten in so einem Falle eine Schar aufeinander treffender Charaktere, die das Szenarium kennen und nun die Beziehung zueinander finden. Sie sollten sich einander nicht anpassen, vielmehr sich

¹³⁷ Kantor, Tadeusz: In: Perceval, Luk: Theater und Ritual. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 42.

¹³⁸ Grotowsky, Jerzy. a. a. O., S. 32.

aufeinander einstellen und die Reaktion wechselseitig wiederholen und üben. Diese ist bei einem vorgegebenen Text mehr physischer Natur, drückt sich also im Raum aus und spielt mit Kraft in Form von Spannung. Vielleicht würde eine solche gleichberechtigte Gruppe von Darstellern gemeinsam am Szenarium forschen, um den Ausgangspunkt klar festzulegen. In diesem Zuge kann er verändert werden, historisch datiert und ideologisch interpretiert werden. In der Arbeit würde den Schauspielenden viel mehr Freiheit zukommen, ein Regisseur könnte in diesem Prozess assistieren, wie vergleichsweise ein Konzertgitarrist, der seinem begabten Schüler in den musikalischen Fertigkeiten zur Seite steht und ihn auf dem Weg voran begleitet – und nicht jeder Virtuose besitzt die Begnadung zu einem guten Pädagogen.

Den Zuschauern wurde in der Form des Regietheaters, wie wir sie erleben, eine neue Rolle zuteil. Als Antwort auf die Suche nach der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der Darstellung, lassen konstruktivistischen Ansätze eine glaubhafte Realität hinter den Bildern nicht mehr zu.¹³⁹ Dasselbe Stück erweckt im Zuschauer durch die Neuinterpretation des einen oder anderen Regisseurs abermals das Interesse, Standpunkte zu erfahren oder ungeahnte Tiefgründigkeit zu entdecken und neue Erkenntnisse anzuregen. Der Schauspieler hat dem Regisseur zu Diensten zu stehen, auch wenn er es ist, der den Moment der Darstellung trägt und Ideen an die Zuschauer weiter vermittelt. Ein Mensch wird einem anderen nie gleichen, auch wenn sie sich noch so ähnlich sind, genauso wenig wie ein Blatt desselben Baumes keinem anderen und eine sorgfältig geschnitzte Puppe keiner anderen gleicht. Die Vision des Regisseurs ist also ohne eine gemeinschaftliche Arbeit ohnehin kaum durchzuführen, da ihm immer eine spezielle Eigentümlichkeit als Hindernis erscheinen wird. Daher auch werden die Charaktere ausgewählt und nur der richtige Typus kommt auch für die bestimmte Rolle in die engere Auswahl.

Welches Potential entgeht dabei der Bühnenkunst? Der Schauspieler hat sich sehr oft dieser Einschränkung, seine Kunst unterzuordnen, zu fügen, denn wir erwarten etwas Bestimmtes auf der Bühne.

¹³⁹ Nachzulesen über die Emanzipierung des Publikums: Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien: Passagen Verlag 2010.

Interview mit Di Trevis

Der Standpunkt eines international erfahrenen Regisseurs ist für viele Gedanken über ein regieloses Theater eine Inspiration, der Regisseur steht doch in der Arbeit vor der Premiere in engem Kontakt mit dem Schauspieler und beeinflusst dessen Methode eine Rolle zu erarbeiten. Das Regiekonzept kann mitunter eine so große Auswirkung auf die Technik und Vorgehensweise des Darstellers haben, dass er seine eigene Vorstellung über das Anlegen seiner Rolle komplett auf den Kopf stellen muss und sich in seinen Ideen über das Bühnenkunstwerk nicht selbstständig und frei bewegen kann.

Um einen Einblick in die Herangehensweise an eine Inszenierung zu gewinnen und um sich ein Bild vom Umgang zwischen der englischen Regisseurin Di Trevis¹⁴⁰ und dem Schauspieler machen zu können, wurden die Fragen vorerst allgemein gestellt. Nicht alle davon wurden ausführlich beantwortet.

- Kannst du mir kurz zusammenfassen, wie deine Laufbahn als Regisseurin begann?
Can you give me a short résumé of your career as a stage director?
- Wie bereitest du dich auf ein Stück vor, bevor du es inszenierst?
How do you prepare to put a play on stage?
- Wo siehst du die Position eines Regisseurs zwischen Publikum, Autor und Schauspieler?
Where do you see the position of a stage director between writer of the play, actor/actress and audience?
- Was sind deiner Meinung nach die drei wichtigsten Aufgaben eines Regisseurs?
What do you consider as the three main functions of a stage director?
- Kannst du dir ein Theater ohne Regisseur vorstellen?
Wie müsste das Training der Schauspieler ohne Regisseur aussehen?
Could you imagine a theatre without a director?
How should the actors/actresses train themselves then?

140 Näheres über die Regisseurin Di Trevis siehe Teil III, Standpunkt der Regisseurin. S. 68.

Das Interview mit der Regisseurin Di Trevis wurde vom Verfasser am 2. Februar 2013 um 11:15 Uhr in Wien in der Taborstraße 50 in englischer Sprache geführt und von einem Tonträger aufgezeichnet. In weiterer Folge habe ich das Interview transkribiert und in Zusammenarbeit mit Barbara Meinx, Studentin des Studienfaches Übersetzen und Dolmetschen an der Karl-Franzens Universität Graz, ins Deutsche übersetzt. Da ich über meine theaterpädagogische Tätigkeit am Wiener Kindertheater die Möglichkeit hatte, im Zuge verschiedener Projekte mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen an Workshops mit Di Trevis teilzunehmen und so auch ihre Arbeitsmethode kennen lernen konnte, hatte ich immer wieder persönlichen Kontakt zu der Regisseurin. Die Übersetzung von Englisch auf Deutsch ist demnach nicht in der Höflichkeitsform formuliert.

Di Trevis gestaltete ihre Workshops bewusst für Schauspieler und Regisseure des klassischen Sprechtheaters und erwähnte immer wieder, dass dies ihr Interessengebiet sei. Im Anschluss gab sie Anregungen, wie wir das Gelernte im theaterpädagogischen Feld mit Kindern modifizieren können.

Wortgetreue Transkription des aufgezeichneten Interviews mit der englischen Regisseurin Di Trevis

...

I: Modern stuff.

T: Oh, I know, can you give me, no, I'll give you, well, I think I can send you my résumé.

I: Okay, yeah, if it's fine.

T: I mean, the the main thing about me is that ah I started as an anthropologist, then I became an actress, then I became a director. Ah, so I had I had about ah seven years as an actress before I became a director. Ah how I prepared to put a play on stage is in massive detail in my book, you know.

I: Okay.

T: Um where do you see the position of a stage director between the writer of the play, the actor and the audience? Ah, well, I think if you read my book you would un... you would understand that. Um as the stage director, I do feel a responsibility to the writer of the play to express on stage what the writer of the play, what I feel the writer of the play, wanted to express. So I I'm not in favour, as many in the German theatre are, of pulling and pushing the play into a concept. Obviously, you do take a passionate view of the play.

You can't ah express a play neutrally, you know, you can't you can't be ah so respectful of a play that um it isn't imbued with new feelings, and new passions, and an analysis that comes from the present day. At the same time, I do credit the audience with the intelligence to extrapolate from the play modern parallels, do you understand, rather than have them explained. Um I do sometimes um rearrange the the ah sequence of scenes or I do cut plays sometimes. Um but I then see it as part of my job to do that um as a matter of course and it's very important ah that the director has the humility to know that they are not creative, they are only interpretive, they do not they are not writers and most of all, they are not making movies. I think so much work I see is the work of an auteur, somebody who sees is usually himself or herself as an auteur. We are not auteurs, that's quite a different thing. I went to see a production of the Schaubühne's Hamlet recently and um it was a production whether of it was of Hamlet, it used some of Hamlet's text, but whether it was of Hamlet, I mean often these these so-called productions presume a knowledge of the play um from which one has moved million miles, but um for those who don't know the play, I think it's utter mystery, you know. So so I don't see myself as I I think the stage director is certainly not an auteur. And if they are an auteur, then they are to jolly to write the play themselves.

I: Oh, auteur is a

T: A author, ah a-u-t-e-u-r. Um as far as the relationship with the audience um I do talk in my book and you can look it up in my book about the moment that you take the play to the audience and I I I do study my audience and listen very carefully and concentra, very carefully on my audiences' reaction to the piece. And it's from them that I can often tell when something needs adjusting. You can tell immediately that the play begins to lose the interest of the audience or when something isn't funny because something isn't quite clear. I talk about this a lot in my book.

I: So so you wait til um the the play is performed in front of the audience. You're not leaving...

T: I don't leave it, ah no. Ah, I'll go back to that. But that's the part the audience plays with me. I I I let the mass of the audience, the mass concentration of the audience or lots of it tell me where I can make adjustments in the play. I do not, however, pander to a a notion of audience because the audience reaction is a fantasy, you do not know it. You do not know it. I I I will not indulge in any conversations about whether a play is going to be a box office success because I think um I'm not I think there are people in the theatre who wish to produce box office successes and good luck to them but, you know, it's a ridiculous

ambition and you can never predict a box office success, you never predict the audiences' reaction. The only reaction as a stage director one has is your own. So really what you are saying as a stage director is, "Does it please me, does it interest me, it's only me." And that's, that's the weight on your shoulders. You are saying to the audience, "This is the play really that I I have that we together the actors and I have produced."

I: Do you think you are more important than the author? Do you have the same level?

T: No. No, I'm not on the same level.

I: You are more important or less.

T: I'm less important.

I: Yeah, because you can't direct if there's no author.

T: No. Um I don't face the blank piece of paper. The author is the truly creative person. ... Um the position of the stage director with the actor or actress that's also widely written about in my book...

T: What do you consider as the three main functions of a stage director? Well that's also talked about a a lot in my book. Um if I had to say what the three main functions of a stage director are, um on a technical level, it is to work in such a way with your production team and your actors that by the first by the time the play is put in front of the audience, everyone concerned is able to work at the top of their ability. So that's a very practical and very organized function of a director, to manage the time, to manage the creative development, to manage the nuts and bolts of a production so that it's ready. And the time is the very cruel master of that. The second function of a stage director is to is in a rehearsal room is to make a rehearsal room a place of creativity and freedom for the actor but um I talk about that a lot, you know, the the the the feeling of safety and conviviality in the room that makes the actor able to create um and take a certain ah you've got to have a real ability for collaboration with your team. You have to allow your team to use their talents and you have to accept that it is not your talent. You are not a designer, you are not a composer, you are not a lighting designer. You do not have those talents, it has to be collaborative. And you have to give your creativity and especially your movement director, your voice person, all the people who work in their specialities, you have to give them the time to do their job properly. That's the second function. The third function of the stage director is um I talk a lot in my book too, which is to bring I mean anybody can be taught time control, rehearsal techniques, all that kind of thing, but what the what the good director has is a passionate need to express emotionally the heart of the experience, the emotional heart of the experience, they have to have a searing vision, otherwise they

shouldn't be doing the play. They have to have a searing vision even if their vision is is the vulnerable, ridiculous of a French bourgeois society. Do you see what I mean? Which is very funny. Could I imagine a theatre without a director? Well, I can imagine it. If I imagine it, it's a sort of living nightmare. (laughs)

I: Because none of the things you described before can work out, because there's no person who makes a comfortable room, there's no person

T: Well there's no person that's the conduit for all the various talents that go into what is after all a collaborative effort. Um somebody has to have the um outside eye. I think actors and actresses um can to an extent train themselves, if they have a training which has a um, dare I say it, methodology in that they bring a whole set of um set of ah a whole set of um insights to how you should prepare a part, whether it be um Stanislavski, Brecht or whatever, but that they have they have certain, I don't want to say rules, but certain paths that they take with the construction of their character and if if it if ... it has a method to it, they can achieve a great deal on their own. When I think sort of of a great film star like Gary Oldman who I worked with a lot um um he has a very strong method of working which will which can bring him to a point where um he comes into a film studio with the character fully owned. You know in "True Romance", he shot "True Romance", his part in "True Romance", in two days, because he walked onto the set with the voice, the movements, the make-up, the wig, he'd completely created his character at home, but I think it's different in a movie. In a play, the real essence of the play lies in the interaction between the characters, it's not a sort of um tour de force. Unless you're doing a tour de force, I think that you the the the the essence of the work is in the is in the relationship between and that's incredibly complex and multi-coloured and someone has to make a choice. And that is the outside eye. And also you have to have a director in a way to to um, what's the word ...

T: You know when you have, I'm asking you about English, you know when you have one side and then the other side, then you have somebody who just

I: Into this, no into

T: Yeah, you have an interlocutor, you have somebody who arbitrates. The the director really arbitrates between the needs of each performer in the play and they they arbitrate between them in order to achieve a clear and understandable narrative for the audience to see.

I: So he ...

T: So, so one actor feels he needs to do this and the other actor needs to do that and the other one who says, "Well you can't play that action so strong because otherwise the narrative isn't clear, do you see?", and so you sort of arbitrate between all the character needs on the play or ah on the stage in the rehearsal room.

I: So you can imagine that it will be a completely nightmare?

T: Yes, yeah. And I think that with um talking about Craig, I think that you've got to put Craig in his historical perspective, you know Craig was the son of a very great leading actress and Henry Irving was his stepfather um and his own father was a very great, great character. Um Irving and Harry both belonged to tradition in the English theatre of um leading actors who were also company managers and um who who um whose concept of the piece that they were playing was really as a vehicle for their great tour de force. And although they they appreciated having good actors in their company, really really the audience went to see this tour de force, so it was this wa this was the historical background to Craig's um young experience of the theatre. And he had the vision of another kind of theatre, a theatre that was integrated visually and textually and conceptually completely integrated. And he probably didn't appreciate the the um how collaborative the role of the actor could become in that and therefore he began to feel that he would not like that that um egotistical voice in his creation and a marionette doesn't do a tour de force, a marionette does what you want. Um and if if your vision of the theatre is that you want to produce a vision that is what you want, and is completely um created in your mind as your vision, then any ah collaborative aspect in that becomes very difficult because you can't control a human being's creativity in this phase. Um what a stage director doesn't have is a searing complete vision. What you have to have is an ability, you know Brecht said, and I completely agree with Brecht, "You have to build with the bricks you have". So no good having a vision of Hamlet in every aspect, what he should be, because you are going to have to come to terms with the human being who is playing it and his capabilities, and his vision, and his emotional road, and all that kind of thing. And therefore it's a much more complex and difficult relationship and I think that Craig didn't have, probably it's quite clear that he didn't have, those interpersonal talents because otherwise he would have been a much greater person in the theatre. I'm not saying he wasn't a great visionary, but um visionaries don't work very well in the to and fro hard grid in the rehearsal room. Does that help you?

I: Yes, thank you very much. Thank you, thank you.

T: It's always the same, every discussion I have about the theatre always comes down to the same thing which is on the one hand you have theory. You have a theoretical something in your head or you have a production that is reduced to theory in order to be put into a book and recorded and yet the the and yet the experience of creating the this theatre is entirely sensuous and extremely not doesn't succumb to theory. So so in the end it's always the sensuous versus the intellectual, the sensuous versus the sellable because unfortunately the theatre is made by human beings coming onto the stage. It is. It is.

I: Cool, thank you very much.

T: I hope that helps you and read my book.

Geglättete Übersetzung des Interviews mit Di Trevis

Kannst du mir kurz zusammenfassen, wie deine Laufbahn als Regisseurin begann?

Also das Wichtigste, das es über mich zu sagen gibt, ist, dass ich als Anthropologin angefangen habe, dann bin ich Schauspielerin geworden, dann Regisseurin. Ich war also ungefähr sieben Jahre lang als Schauspielerin tätig, bevor ich als Regisseurin begann.

Wo siehst du die Position eines Regisseurs zwischen Publikum, Autor und Schauspieler?

Als Theaterregisseurin fühle ich mich dem Autor des Stücks gegenüber verantwortlich, all das auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen, was der Autor des Stücks zum Ausdruck bringen wollte. Ich befürworte es also nicht – wie es viele im deutschen Theater tun – das Stück in ein Konzept zu drängen und zu zwingen. Natürlich betrachtet man das Stück aus einer leidenschaftlichen Perspektive heraus. Man kann ein Bühnenwerk nicht neutral darstellen und ihm nie so viel Respekt entgegenbringen, dass es nicht mit neuen Gefühlen erfüllt wird, mit neuen Leidenschaften, mit einer Erschließung, die aus der heutigen Zeit kommt. Gleichzeitig schreibe ich dem Publikum jedoch die Intelligenz zu, moderne Parallelen aus dem Stück abzuleiten, anstatt sie zu erklären. Manchmal ordne ich schon die Abfolge der Szenen neu an oder kürze Stücke. Dies sehe ich dann aber als einen Teil meiner Arbeit an, als Selbstverständlichkeit. Es ist sehr wichtig, dass Regisseure

bescheiden genug sind, zu wissen, dass sie nicht kreativ sind. Sie sind nur interpretierend. Sie sind also weder Autoren, noch Filmproduzenten. Meiner Meinung gleichen so viele Arbeiten, die ich sehe, den Arbeiten von Filmregisseuren. Wir sind aber keine Filmregisseure, das ist etwas ganz anderes. Vor kurzem habe ich Hamlet in einer Produktion der Schaubühne gesehen. In dieser Produktion wurden zwar einige von Hamlets Texten verwendet, dennoch war unklar, ob das Stück tatsächlich von Hamlet handelte. Solche Produktionen setzen oft eine Kenntnis des Stücks voraus, von dem man sich meilenweit entfernt hat. Und für diejenigen, die das Stück nicht kennen, wird die Geschichte zu einem völligen Rätsel. Ich bin also der Meinung, dass Theaterregisseure nicht gleichzusetzen sind mit Filmregisseuren. Diese sind auch zu verspielt oder übertrieben, um die Stücke selbst zu schreiben.

Was die Beziehung zum Publikum anbelangt, so schreibe ich in meinem Buch unter anderem über den Moment, in dem man das Stück dem Publikum übergibt. Ich betrachte mein Publikum eingehend und achte sehr genau auf die Reaktionen. Aufgrund dieser kann ich dann oft sagen, ob etwas umgeändert werden muss. Man erkennt sofort, wenn das Publikum Interesse am Stück verliert, oder wenn etwas nicht lustig ist, weil irgendetwas nicht ganz klar ist. Ich lasse mir also von der breiten Masse des Publikums sagen, wo ich Änderungen am Stück vornehmen kann. Ich gehe jedoch nicht auf eine Laune des Publikums ein, denn die Reaktion der Zuschauer ist letzten Endes ein Trugbild. So gebe ich mich beispielsweise keiner Unterhaltung darüber hin, ob das Stück ein Kassenschlager werden wird oder nicht. Natürlich gibt es Leute im Theater, die Kassenschlager produzieren möchten, und ich wünsche ihnen viel Glück dabei, aber es ist ein absurder Wunsch. Man kann ja nie einen Erfolg vorhersagen, man kann nie die Reaktion des Publikums vorhersagen. Die einzige Reaktion, auf die man sich als Theaterregisseur stützen kann, ist letztendlich die eigene. Was man sich als Theaterregisseur also wirklich überlegt ist: 'Gefällt es mir, interessiert es mich?' Es geht also nur um mich und genau das ist die Last, die man auf den Schultern trägt. Man sagt zum Publikum: 'Das ist das Stück, das ich – das wir, die Schauspieler und ich – produziert haben.'

Denkst du also, dass der Regisseur wichtiger ist als der Autor selbst?
Sind sie auf gleicher Höhe?

Nein, wir befinden uns nicht auf gleicher Höhe.

Wer von beiden ist der Wichtigere?

Ich bin weniger wichtig. Der Autor ist der wahrlich Kreative.

Was sind deiner Meinung nach die drei wichtigsten Aufgaben eines Regisseurs?

Wenn ich die drei wichtigsten Aufgaben eines Theaterregisseurs formulieren müsste, so wäre es auf technischer Ebene mit seinem Produktionsteam und seinen Schauspielern so zusammenzuarbeiten, sodass, wenn das Stück zum ersten Mal vor Publikum aufgeführt wird, alle Beteiligten nach besten Kräften arbeiten können. Diesbezüglich erfüllt ein Regisseur also eine sehr praktische und sehr organisierte Aufgabe. Er managt die Zeit, die kreative Entwicklung, die praktischen Details einer Produktion, sodass alles vorbereitet ist. Die Zeit ist hier das absolut Entscheidende. Die zweite Aufgabe eines Theaterregisseurs ist es, den Probenraum zu einem Ort der Kreativität und Freiheit für den Schauspieler zu machen. Das Gefühl von Sicherheit und Geselligkeit im Raum, ermöglicht es dem Darsteller, kreativ zu sein. Man muss wirklich mit seinem Team zusammen-arbeiten können. Man sollte ihm zugestehen, von seinen Talenten Gebrauch zu machen und man muss akzeptieren, dass es nicht um die eigenen Talente geht. Wir sind keine Designer, wir sind keine Komponisten, wir sind keine Beleuchtungstechniker. Wir besitzen diese Talente nicht. Wichtig ist also die Zusammenarbeit. Darüber hinaus muss man seinem künstlerischen Leiter, seinem Bewegungstrainer, seinem Stimmtrainer, kurz, allen Mitarbeitern, die in ihren Fachgebieten arbeiten, genügend Zeit geben, damit sie ihre Arbeit angemessen erledigen können. Das ist die zweite Aufgabe. Zur dritten Aufgabe des Theaterregisseurs möchte ich Folgendes sagen: Meiner Meinung nach können jedem Zeitmanagement, Probetechniken, all diese Dinge beigebracht werden, aber was einen guten Regisseur ausmacht, ist sein brennender Wunsch, den emotionalen Kern seiner Erfahrung auszudrücken. Er muss eine leidenschaftliche Vision haben, selbst wenn seine Vision noch so verletzlich und belanglos ist, wie die der französisch bürgerlichen Gesellschaft.

Könntest du dir ein Theater ohne Regisseur vorstellen?

Tja, ich kann es mir schon vorstellen, aber wenn ich es mir vorstelle, dann ist es eine Art lebender Albtraum. (lacht)

Keine der Dinge, die du vorher beschrieben hast, würden dann funktionieren, weil es niemanden gibt, der einen angenehmen Raum schafft, weil es niemanden gibt, der...

Nun ja, weil es niemanden gibt, der eine Verbindung zwischen all den verschiedenen Talenten herstellt, die in den gemeinsamen Arbeitsaufwand fließen, den eine Produktion letzten Endes darstellt. Jemand muss den Blick von außen haben. Ich glaube, dass Schauspieler und Schauspielerinnen sich bis zu einem gewissen Grad selbst trainieren können, wenn sie ein Training verfolgen, dem – wenn ich das so sagen darf – eine Methode zugrunde liegt, insofern als sie eine ganze Reihe von Vorstellungen mitbringen, wie sie eine Rolle anlegen sollten, ob es sich nun um die von Stanislawski, Brecht, oder was auch immer handelt. Sie sollten also bestimmte – ich möchte nicht Regeln sagen – aber bestimmte Wege nehmen, um ihre Rolle zu konstruieren. Wenn dem ein System zugrunde liegt, dann können sie eine Menge auf eigene Faust erreichen. Wenn ich an einen großartigen Filmstar wie Gary Oldman denke, mit dem ich oft zusammengearbeitet habe, so kommt mir seine starke Arbeitsweise in den Sinn, die ihn so weit brachte, dass er ins Filmstudio kam mit einer völlig ausgearbeiteten Rolle. Der Charakter war von Anfang bis Ende durchdacht. Er hat seine Rolle in „True Romance“ innerhalb von zwei Tagen gedreht! Er ist zum Set gekommen mit der passenden Stimme, den passenden Bewegungen, dem Make-up, der Perücke; kurzum, er hatte seine Figur zu Hause vollständig entwickelt. Meiner Meinung nach läuft das beim Film aber auch etwas anders. Bei einem Theaterstück liegt das wirklich Wesentliche in der Interaktion zwischen den Figuren. Es geht also nicht um eine Art Glanzleistung. Ich glaube, dass das Wesentliche der Arbeit in den Beziehungen selbst liegt und diese sind wahrlich komplex und kunterbunt. Jemand muss sozusagen eine Entscheidung treffen, eine Wahl treffen. Und genau das ist der Blick von außen. Zudem erfüllt ein Regisseur die Funktion eines Vermittlers. Der Regisseur vermittelt in Wirklichkeit zwischen den Bedürfnissen eines jeden Darstellers in dem Stück. Er vermittelt zwischen ihnen, um eine klare und nachvollziehbare Erzählung für die Augen des Publikums zu verwirklichen. Ein Schauspieler hat zum Beispiel das Bedürfnis dieses zu tun, der andere Schauspieler jenes

und noch ein anderer sagt: 'Also du kannst diese Handlung nicht so gewichtig spielen, denn ansonsten ist die Geschichte nicht klar!'. Und auf diese Weise vermittelt man sozusagen zwischen all den Bedürfnissen der Figuren im Stück oder auf der Bühne im Probenraum.

Du meinst also, dass ein Theater ohne Regisseur ein absoluter Albtraum wäre?

Ja. Und ich glaube, dass, wenn man über Craig spricht, es notwendig ist, ihn aus einer historischen Perspektive heraus zu betrachten. Craig war der Sohn einer sehr großartigen Hauptdarstellerin. Henry Irving war sein Stiefvater und sein leiblicher Vater war eine sehr, sehr starke Persönlichkeit. Irving und Harry zählten beide zur Tradition von Hauptdarstellern im englischen Theater, die auch Theatermacher waren. Deren Vorstellung des Stücks, das sie aufführten, war die treibende Kraft für ihren großen Erfolg und ihre Glanzleistung. Und obwohl sie es schätzten, gute Schauspieler in ihrem Ensemble zu haben, kam das Publikum in Wahrheit, um diese Glanzleistung zu sehen. Das war also der historische Hintergrund, der Craigs frühe Erfahrungen am Theater prägte. Und er hatte die Vision von einer anderen Art von Theater, einem ganzheitlichen Theater, das visuell, textuell und konzeptionell aufs Engste verknüpft war. Er nahm wahrscheinlich nicht wahr, dass die Rolle des Schauspielers gemeinschaftlich einen wichtigen Beitrag leistet. In ihm keimte die Abneigung gegen einen geltungsbedürftigen Klang der Stimme auf. Eine Marionette hingegen bietet keine Glanzleistung dar; eine Marionette macht das, was man von ihr möchte. Und wenn deine Vorstellung vom Theater ist, dass du eine Vision produzieren möchtest, die das repräsentiert, was du möchtest, die einzig und allein in deinem Kopf als deine Vision entstanden ist, dann wird jeglicher gemeinsamer Aspekt zu einem Problem, da man die Kreativität eines Menschen in dieser Phase nicht kontrollieren kann. Ein Theaterregisseur kann nicht alle verrückten Ideen verstehen und sie versuchen umzusetzen aber was er haben muss – und hier kann ich Brecht nur zustimmen – ist die Fähigkeit, mit den Bausteinen zu bauen, die ihm zur Verfügung stehen. Es ist also nicht ratsam eine Vorstellung von Hamlet bis ins kleinste Detail zu haben, denn man wird sich mit dem Menschen, der diese Rolle spielt, sowie dessen Fähigkeiten, dessen Vorstellung und dessen emotionalen Zugang arrangieren müssen. Und genau aus diesem Grund handelt es sich um eine weitaus komplexere und schwierigere Beziehung. Ich glaube, dass Craig diese zwischenmenschlichen Fähigkeiten nicht besaß, denn dann wäre er wohl eine weitaus wichtigere Person im Theater gewesen. Ich meine damit nicht, dass er kein

großartiger Visionär war, aber Visionäre können in dem hektischen Hin und Her des Probenraums nicht sonderlich gut arbeiten.

Jedes Gespräch, das ich über das Theater führe, läuft letzten Endes immer auf dasselbe hinaus, und zwar, dass auf der einen Seite die Theorie steht; man hat ein theoretisches Etwas in seinem Kopf oder man hat eine Produktion, die auf die Theorie reduziert wird, um in ein Buch aufgenommen oder aufgezeichnet zu werden und dennoch ist die Erfahrung des Theaterschaffens gänzlich sinnlich und beugt sich nicht der Theorie. Letzten Endes steht also immer das Sinnliche dem Intellekt gegenüber, das Sinnliche dem Verkaufsfähigen gegenüber, denn leider wird das Theater von Menschen, die auf die Bühne kommen, gemacht.

Standpunkt der Regisseurin

Wo sich nun die Regisseurin in der Kunst des Sprechtheaters befindet und wie ihre Wirkung die Form beeinflusst soll nun mit dem Beispiel von Di Trevis ausgelegt werden:

1947 in England geboren, studierte Di Trevis zunächst Anthropologie, begann dann jedoch als Bühnendarstellerin und nach acht Jahren startete sie 1981 als Regisseurin durch. Als erste Frau leitete sie das Ensemble des Royal National Theatre und inszenierte zahlreiche Stücke, unter anderem auch für die Royal Shakespeare Company. Sie arbeitete mit dem Literatur-Nobelpreis-Träger Harold Pinter zusammen und gewann schließlich den Oliver Award, einen international anerkannten englischen Theaterpreis.

Neben ihrer Theaterarbeit in England, inszenierte und unterrichtete sie als Regisseurin in New York, Los Angeles, Pittsburgh und Chicago.

Darüber hinaus gab Di Trevis ihr Wissen und ihre Erfahrung in Workshops an Regisseurinnen weltweit weiter. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Thema der Inszenierung verläuft stets sehr diszipliniert und auf Pünktlichkeit, regelmäßige Pausen, schnelles Reagieren und Handeln und praktische Übungen legt die Regisseurin sehr großen Wert. Ihr Unterricht verläuft demnach sehr strukturiert und mit klarem Beginn und Ende.

Di Trevis ist davon überzeugt, dass eine Schauspielerin Künstlerin ist und auf eine Weise bestimmt ist für die Laufbahn als Theaterdarstellerin.¹⁴¹ Anders ist dies bei einer Regisseurin. Die Position einer Regisseurin im triadischen Modell von Autorin, Darstellerin und Zuschauerin, findet natürlich jede künstlerische Leiterin auf ihre eigene Weise und je nach Konzept weicht sie mehr oder weniger von den Ideen der Autorin ab.

„Als Theaterregisseurin fühle ich mich dem Autor des Stücks gegenüber verantwortlich, all das auf der Bühne zum Ausdruck zu bringen, was der Autor des Stücks zum Ausdruck bringen wollte. Ich befürworte es also nicht – wie es viele im deutschen Theater tun – das Stück in ein Konzept zu drängen und zu zwingen.“

¹⁴¹ Di, Trevis: Persönliches Interview, geführt mit Patty Satalia. London, 23. März 2011. Unter: http://www.youtube.com/watch?v=M-xNI6rI_IU (abgerufen am 20.02.2013)

Eine Inszenierung sehr nahe an der Idee der Autorin zu arrangieren, setzt viel Hintergrundwissen voraus und erfordert eine Beschäftigung mit historischen und politischen Ereignissen, Sprache, Musik und sozialem Umfeld. Um das zum Ausdruck zu bringen, was die Intention der Autorin ist, ist es als Regisseurin notwendig, von den eigenen Vorstellungen und Phantasien ein Stück weit zurückzutreten und das anzunehmen, was die Autorin anbietet.

Shakespeare beispielsweise, macht allein im Wechsel zwischen Prosa und poetischer Rede eine Menge deutlich, welchen Gemütszustand er der Rolle zuschreibt und wie sie sich wandelt in Beziehung zu den anderen Charakteren. Die Nähe zum Text nimmt dennoch nicht die künstlerische Verantwortung für die Inszenierung, zu der auch eine gelungene Rolleninterpretation gehört. Immerhin steht nun die Regisseurin zwischen Autorin und Darstellerin, sie erarbeitet gemeinsam mit der Schauspielerin die Facetten der jeweiligen Figur, in Hinblick auf die eigenen Vorstellungen zur Inszenierung.

„Natürlich betrachtet man das Stück aus einer leidenschaftlichen Perspektive heraus. Man kann ein Bühnenwerk nicht neutral darstellen und ihm nie so viel Respekt entgegenbringen, dass es nicht mit neuen Gefühlen erfüllt wird, mit neuen Leidenschaften, mit einer Erschließung, die aus der heutigen Zeit kommt.“

Dieser leidenschaftliche Zugang, kann der Kunst ein Hindernis stellen. Das gesamte Werk, das wir auf der Bühne beobachten werden, wird durch jeden zusätzlichen Eckpunkt, den es miteinschließen muss, komplexer. Es muss quasi den Umweg über eine weitere abgelegene Tür nehmen, um zur Einheitlichkeit im letzten Raum zu finden.

„Gleichzeitig schreibe ich dem Publikum jedoch die Intelligenz zu, moderne Parallelen aus dem Stück abzuleiten, anstatt sie zu erklären.“

Auch Di Trevis meint, dass das starke Abweichen vom Originalstück, für die Zuschauenden mehr an Wissen voraussetzt, von dem wir uns mittlerweile entfernt haben und wenn eine Zuschauerin keine genaue Kenntnis über das Stück besitzt, kann sie den Inhalt kaum nachvollziehen.

„Es ist sehr wichtig, dass Regisseure bescheiden genug sind, zu wissen, dass sie nicht kreativ sind. Sie sind nur interpretierend. Sie sind also weder Autoren, noch Filmproduzenten.“

Dennoch, obwohl eine Regisseurin aus Di Trevis' Sicht lediglich interpretierend fungiert, hat sie sich genau in die Materie einzuarbeiten und den Stoff genau zu kennen. In ihrer Methode orientiert sie sich an der Meisner-Technik und arbeitet eng mit den Schauspielerinnen zusammen. Was auch Meyerhold für wichtig erachtet ist, dass die Regisseurin ihre Arbeit mit der ersten Vorstellung noch nicht als vollendet betrachtet.¹⁴² Di Trevis beobachtet das Publikum genau, um noch Änderungen vorzunehmen, wo es notwendig ist, jedoch sollte man ihrer Meinung nach auch Abstand davon halten, sich nur nach dem Publikum zu richten, um erfolgreiche Inszenierungen in die Zeitungen zu bringen.

„Die einzige Reaktion, auf die man sich als Theaterregisseur stützen kann, ist letztendlich die eigene.“

Somit sollte die Regisseurin eine künstlerische Ausdrucksform auf der Bühne verwirklichen, die sich auf ihre eigenen Erfahrungswerte beruft.

Di Trevis legt sehr großen Wert auf eine respektvolle Zusammenarbeit, in der jede Mitarbeitende in ihrem Bereich, mit ihren Talenten die Möglichkeit und vor allem die Zeit findet, sich einzubringen und so gemeinsam zu gestalten. Außerdem ist die Regisseurin immer auch nahe an die Arbeit der Schauspielerin gebunden und unterstützt sie in der Rollenfindung.

„ ... aber was einen guten Regisseur ausmacht, ist sein brennender Wunsch, den emotionalen Kern seiner Erfahrung auszudrücken. Er muss eine leidenschaftliche Vision haben!“

Die Freiheit, die die Regisseurin den Schauspielerinnen zugesteht, darf sich nicht über die Grenzen der Idee des Stückes hinausbewegen. Natürlich ist das für eine einheitliche Form sinngabend und von Bedeutung, jedoch könnte es für die Schauspielerin, die sich an dem

¹⁴² Meyerhold, Wsewolod: Die Kunst des Regisseurs. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 331.

fremden Konzept orientieren muss, einen höheren Arbeitsaufwand darstellen oder sie gar in ihrem Arbeitsprozess hemmen.

Für Di Trevis wäre ein Theater ohne Regisseurin ein Chaos, jedoch könnte sie sich solch eine Situation aus der Perspektive einer Schauspielerin durchaus vorstellen. Dem Training solle dann aber eine gewisse Methode zugrunde liegen und Darstellerin selber müsse eine ganze Reihe von Vorstellungen mitbringen, wie sie die Rolle anlegen möchte.

„Bei einem Theaterstück liegt das wirklich Wesentliche in der Interaktion zwischen den Figuren (...) und diese sind unglaublich komplex und kunterbunt. Jemand muss sozusagen eine Entscheidung treffen, eine Wahl treffen.“

In den Beziehungen der Rollen zueinander liegt eine Schwierigkeit, die natürlich durch einen Blick von außen vereinfacht wird. Jeder Darsteller bringt seine Vorstellungen mit ein, die eine Regisseurin auf einen Punkt zusammenführen kann. Sie vermittelt zwischen den Bedürfnissen, um eine klare nachvollziehbare Erzählung für die Augen des Publikums zu verwirklichen, meint Di Trevis. Craig sei vermutlich gescheitert an der eigenen Phantasie der Schauspielerinnen, die zu viel Persönlichkeit mit einbringen und es somit nicht zulassen das Regiekonzept einheitlich durchzuführen, da in der Stimme immer ein wenig an „Geltungsbedürftigkeit mitschwinge“. Er wollte vermutlich eine Vision auf die Bühne bringen, die kaum Raum für die Mitgestaltung der Schauspielerinnen zuließ, was nach Di Trevis' Ansicht sein Verlangen nach einer Marionette anstelle der Darstellerinnen nachvollziehbar mache.

Hat die Regisseurin eine zu konkrete detailgenaue Vorstellung eines Charakters, ist es kaum mehr möglich, die Ideen und Phantasien der Schauspielerin miteinzubeziehen und ihren emotionalen Zugang zu arrangieren. Craig habe diese zwischenmenschlichen Fähigkeiten, die dazu nötig sind wohl nicht gehabt, meint Di Trevis.

„Eine Marionette hingegen bietet keine Glanzleistung dar; eine Marionette macht das, was man von ihr möchte.“

Und genau dieser Marionette, die scheinbar leblos ist, ordnet Craig so viel Präsenz in der dargestellten Rolle zu, dass sie nach seinen Vorstellungen mehr von Leben erfüllt ist, als es die Schauspielerin in ihrer Darbietung überhaupt je sein kann.

Wenn es sich nun um das Stück, um den Charakter handeln soll, den wir aus den Zuschauerreihen beobachten, ist es ganz gleich, was die Regisseurin sich für diese und jene Rolle ausgedacht hat, wir sehen eine einheitliche Schilderung oder müssen einige Ungleichmäßigkeiten verzeihen.

Di Trevis meint, dass die Beziehungen der Rollen zueinander den schwierigsten Teil der Tätigkeit eines Regisseurs ausmachen. Ohne einen Blick von Außen sei das kaum zu ermöglichen, denn der Spielleiter hat auch die Aufgabe zwischen den Darstellern zu vermitteln, andernfalls würde durch die vielen verschiedenen Meinungen Verwirrung entstehen. Gerade im Entstehungsprozess, wenn das Stück erarbeitet wird, ist die Kreativität eines jeden Mitwirkenden kaum zurückzuhalten und verlangt nach Umsetzung der eigenen Ideen.

Schauspielkunst ohne Regie

Für Tairow ist die „Meisterschaft des Schauspielers der höchste, echte Inhalt des Theaters“ und der Rhythmus ihr „organisches Prinzip“¹⁴³. Zur Meisterschaft kann der Schauspieler wie bereits erläutert über viele Wege gelangen, einzig an den Parametern der Kunst führt kein Weg vorbei. Viele Künstler, die aufeinander treffen, um ein großes gemeinsames Werk entstehen zu lassen, um also eine Dichtung neu interpretiert auf die Bühne zu bringen; das scheint beinahe zum scheitern verurteilt zu sein, und genau deshalb stellt es eine Herausforderung dar, der es sich zu stellen lohnt.

Der ideale *Überschauspieler* nach der Craig'schen Marionette, weist Eigenschaften auf, die im Regietheater keinen Platz mehr haben. Ohne Hierarchie zieht jede Bewegung die Aufmerksamkeit auf sich, die sie sich bewusst im Raum nimmt, denn jeder Künstler setzt seine Mittel, sein Material, nach seinem Ermessen ein und lotet die Vertikale Komponente seines Spiels – die Beziehung zu Gegenständen und Darstellern – solange aus, bis sie mit seiner visualisierten Form übereinstimmt.

¹⁴³ Tairov, Aleksandr J.: Das entfesselte Theater. In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 64.

„In den Kindern spiegelt sich das Wesen des Schauspielers am reinsten wider. (...) Sie sträuben sich instinktiv dagegen, die Welt durch Belehrung in sich aufzunehmen. Sie wollen sich nicht mit den Erfahrungen anderer vollstopfen. (...) Und dabei das klare, immer gegenwärtige Bewusstsein, dass alles nur Spiel ist, ein Spiel das mit heiligem Ernst geführt wird, das Zuschauer fordert, Zuschauer die stumm ergeben und andächtig mitspielen.“¹⁴⁴

Durch den „göttlichen Schöpferdrang“¹⁴⁵ erschaffen wir die Welt in der Kunst noch einmal neu, meinte Max Reinhardt. Darin können wir die Göttlichkeit finden, die Craig seiner *Übermarionette* zuschreibt. Wenn es dem Schauspieler gelingt, die Welt in seinem Spiel noch einmal neu zu erschaffen, ist er der Craig'schen göttlichen Theaterfigur schon ein großes Stück näher gekommen.

Nietzsches Übermensch geht aus dem einzelnen Menschen hervor, der es geschafft hat, sich selbst zu überwinden und in den ewigen Kreislauf der Ereignisse eintritt, indem er erträgt, dass all seine Gedanken und seine Werte sich kontinuierlich wiederholen. Der Übermensch strebt gleichzeitig in zwei gegensätzliche Richtungen, er überwindet etwas und identifiziert sich zugleich. Die Craig'sche *Übermarionette* ist mechanisch perfekt und sprüht zur selben Zeit vor Leben. Sie lässt etwas geschehen und ist im gleichen Moment die Schöpferin einer neuen Welt auf der Bühne. Der Schauspieler soll hernach den phantastisch-schöpferischen Moment auf der Bühne erschaffen, indem er Gegensätze vereint, nicht er selbst ist, jedoch präsent. Seine Verkörperlichung mit der Rolle setzt die Entkörperlichung seiner selbst voraus.¹⁴⁶ Der Schein nimmt gegenüber dem Reellen eine selbstständige Position ein, obwohl der Mensch an das Wirkliche gebunden ist. Das Interesse am Schein ist eine „wahre Erweiterung der Menschheit und ein entschiedener Schritt zur Kultur“¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Reinhardt, Max: Rede über den Schauspieler. In: A. a. O., S. 52f.

¹⁴⁵ Tairov, Aleksandr J.: Das entfesselte Theater. In: A. a. O., S. 56.

¹⁴⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Was verkörpert der Körper des Schauspielers? Unter: www.uniwi.ac.at/performanz/fwf/site/?page_id=17 (abgerufen am 13.02.2013)

¹⁴⁷ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 26. Brief. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+die+ästhetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen/Sechszwanzigster+Brief> (abgerufen am 13.02.2013)

Der ideale Schauspieler müsste also seinen Körper mechanisieren, seinen Verstand begreifen und sich von seinem Geist lösen um nichts zu sein, denn nur dann ist es möglich etwas anderes zu werden. Doch solange es solch einen Menschen nicht gibt, bedarf es wohl der Hilfe eines Blickes von Außen, der versucht mit dem Vorhandenen etwas neues zu erschaffen. Genau diese Funktion könnte ein Schauspieler auch selbst erfüllen, jedoch der Blick von Außen ist der Punkt an dem er scheitern wird.

– Brauchen wir den Regisseur also doch? –



Abb. 3

„Dies ist keine Pfeife“

René Magritte

IV. Quellenverzeichnis

Bibliographie

Primärliteratur

Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.

Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Der Schauspieler und die Übermarionette. Berlin: Gerhardt Verlag 1969

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973

Fische-Lichte, Erika: Die Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Band 12: Schriften zu Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG 1998

Laban, Rudolf von: Die Kunst der Bewegung. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher 1988

Lecoq, Jacques: Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen. Berlin: Alexander Verlag 2000

Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer. Wien: Passagen Verlag 2010

Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Freiheit des Willens. Hamburg: Felix Meiner 1978

Steiner, Rudolf: Eurythmische Kunst. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben GmbH 1989

Tairow, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1989

Trevis, Di: Being a director. A life in theatre. Oxford: Routledge 2012

Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Stuttgart: Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag 1992

Sekundärliteratur

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2009.

Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH, 1991.

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1: Gedichte und Epen I. Trunz, Erich (Hrsg.). München: C.H.Beck 1996

Heilman, Alfons (Hrsg.): Texte der Kirchenväter. Band 4. München: Kösel-Verlag 1964

Kiefer, Jochen: Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes. Berlin: Alexander Verlag 2004

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2005.

Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag 2008

Mainusch, Herbert: Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren. München: Wilhelm Fink Verlag, 1989

Perceval, Luk: Theater und Ritual. Berlin: Alexander Verlag, 2005

Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Wermelskirch, Wolfgang (Hrsg.). Berlin: Alexander Verlag, 2005

Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2009

Internetquellen

Di, Trevis: Persönliches Interview, geführt mit Patty Satalia. London, 23. März 2011. Unter: http://www.youtube.com/watch?v=M-xNI6rI_IU Zugriff: 20.02.2013

Fischer-Lichte, Erika: Was verkörpert der Körper des Schauspielers? Unter: www.uniwi.ac.at/performance/fwf/site/?page_id=17 Zugriff: 13.02.2013

Goethe, J.W.von: Regeln für Schauspieler. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Regeln+für+Schauspieler> Zugriff: 01.02.2013

Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. 9. Buch, Kapitel 9. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Gutzkow,+Karl/Romane/Die+Ritter+vom+Geiste> Zugriff: 07.01.2013

Heine, Heinrich: Werke und Briefe in zehn Bänden. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Heine,+Heinrich/Essays+II+%3A+Über+Frankreich/Über+die+französische+Bühne> Zugriff: 12.12.2012

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Unter: <http://www.korpora.org/Kant/aa04/092.html> Zugriff: 12.12.2012

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. Unter: http://lithes.unigraz.at/downloads/kleist_marionettentheater.pdf Zugriff: 07.01.2013

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Menschliches,+Allzumenschliches> Zugriff: 12.12.2012

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schiller,+Friedrich/Theoretische+Schriften/Über+die+ästhetische+Erziehung+des+Menschen+in+einer+Reihe+von+Briefen> Zugriff: 01.02.2013

Schiller, Friedrich: Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet. Unter: http://www.versalia.de/archiv/Schiller/Die_Schaubuehne_als_eine_moralis.1119.html Zugriff: 01.02.2013

Shopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Unter:
[http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,
 +Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung](http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung) Zugriff: 01.02.2013

Mottoverzeichnis

„Der Grund aller theatralischen Kunst wie einer jeden andern ist das Wahre, das Naturgemäße. Je bedeutender dieses ist, auf je höherem Punkte Dichter und Schauspieler es zu fassen verstehen, eines desto höheren Ranges wird sich die Bühne zu rühmen haben. (...)“

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Band 12: Schriften zu Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen. Trunz, Erich (Hrsg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG 1998, S. 496

„Nicht selten begegnet man Kopien bedeutender Menschen; und den meisten gefallen, wie bei Gemälden, so auch hier, die Kopien besser als die Originale.“

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. 7. Der Mensch im Verkehr. Unter:
<http://www.nietzsche.tv/menschliches-allzumenschliches.html> (abgerufen am 01.02.2013)

"Hier auf Erden geht es zu wie in einem Schauspiel. (...) Da wird der eine Schauspieler zum Gelehrten, und er ist es doch nicht. Ein anderer wird zum Arzt und versteht doch nicht einmal ein Stück Holz richtig zu behandeln: er ist eben nur wie ein Arzt gekleidet. (...) Das gegenwärtige Leben ist wie ein Theater. Armut und Reichtum, Herrschaft und Dienstbarkeit und dergleichen, überhaupt die Schicksale dieses Lebens sind nur Schein.“

Chrysostomos, Johannes: Nachzulesen in: Heilman, Alfons (Hrsg.): Texte der Kirchenväter. Band 4. München: Kösel-Verlag 1964, S. 412

„Was im Lebens uns verdrießt, man im Bilde gern genießt.“

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke Kommentare und Register. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1: Gedichte und Epen I. München: C.H.Beck 1981 (16. Auflage 1996), S. 327

„Je allgemeiner nun die Stimmung und je weniger eingeschränkt die Richtung ist, welche unserm Gemüt durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Produkt aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Produkt.“

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 22. Brief. Unter: <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/schiller/prosa/aestherzieh/22.htm> (abgerufen am 01.02.2013)

„Ein Kunstwerk kann nur durch das Medium der Phantasie wirken.“

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Kapitel 34. Über das innere Wesen der Kunst. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Zweiter+Band/Ergänzungen+zum+dritten+Buch/34.+Ueber+das+innere+Wesen+der+Kunst> (abgerufen am 01.02.2013)

„Die Kunst ist immer abstrakter, als wir glauben. Form und Farbe sagen uns etwas von Form und Farbe – weiter nichts. Mir will oft scheinen, die Kunst verbirgt den Künstler weit mehr, als sie ihn offenbart.“

Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Kapitel 9. Unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1836/9> (abgerufen am 01.02.2013)

„Der Beruf fast jedes Menschen, sogar des Künstlers, beginnt mit Heuchelei, mit einem Nachmachen von Aussen her, mit einem Copiren des Wirkungs-vollen. Der, welcher immer die Maske freundlicher Mienen trägt, muss zuletzt eine Gewalt über wohlwollende Stimmungen bekommen, ohne welche der Ausdruck der Freundlichkeit nicht zu erzwingen ist, - und zuletzt wieder bekommen diese über ihn Gewalt, er ist wohlwollend. (...)“

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. 51. Wie der Schein zum Sein wird. Unter: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Menschliches,+Allzumenschliches/Erster+Band/Zweites+Hauptstück.+Zur+Geschichte+der+moralischen+Empfindungen/51.+Wie+der+Schein+zum+Sein+wird> (abgerufen am 01.02.2013)

„In der frühesten Kindheit des Menschen ist die Schauspielkunst entstanden.“

Reinhard, Max: Rede über den Schauspieler. Nachzulesen in: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 55

„Menschendarstellung heißt unsere Kunst“

Mitterwurzer, Friedrich. Nachzulesen in: Ebert, Gerhard: Der Schauspieler: Geschichte eines Berufes. Ein Abriss. Berlin: Henschel Verlag GmbH 1991, S. 238

„Je mehr es Bild ist, desto stärker ist das Lebensgefühl {des Betrachters}. Die Stilisierung bekämpft die Illusion.“

Meyerhold, Wsewolod: Das stilisierte Theater. Nachzulesen in: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 165

„Besuchen Sie noch immer das Theater nicht?

Sie sprachen ja von der Kirche?

Nein, vom Theater! Nie haben Sie sich früher ein gutes Stück ansehen können, über Scherz nicht lachen, über Ernst nicht weinen können! Wer nicht gern in's Theater geht, ist kein guter Mensch.

Ah?

Denn warum? Weil Eure Art sich fürchtet, ihren Spiegel vorgehalten zu bekommen. Kein Tyrann, kein Mörder, kein Lügner geht in's Theater. Immer schrickt er zusammen, sein Bild zu sehen...

Gutzkow, Karl: Die Ritter vom Geiste. 9. Buch, Kapitel 9. Unter:

<http://www.zeno.org/Literatur/M/Gutzkow,+Karl/Romane/Die+Ritter+vom+Geiste>

(abgerufen am 07.01.2013)

„Das szenische Gebilde ist eine aus der schöpferischen Phantasie des Schauspielers geborene Synthese von Emotion und Form.“

Tairow, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs. Berlin: Alexander Verlag GmbH 1989, S. 91

„Übertriebene Empfindsamkeit macht mittelmäßige Darsteller; mittel-mäßige Empfindsamkeit macht die Masse schlechter Schauspieler, und das vollständige Fehlen von Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für erhabene Schauspieler.“

Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. Nachzulesen in: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 159f

„Der Künstler nimmt mehr wahr, als andere Menschen und stellt mehr dar, als er wahrgenommen hat.“

Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 68

„Die Wonne der Kontemplation besteht darin, dass wir, von der Qual des Wollens befreit, reines Subjekt des Erkennens sind.“

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band, drittes Buch, § 34.

Unter: [http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,](http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Erster+Band/Drittes+Buch)

[+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Erster+Band/Drittes+Buch](http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schopenhauer,+Arthur/Die+Welt+als+Wille+und+Vorstellung/Erster+Band/Drittes+Buch) (abgerufen am 7.1.2013)

„Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, (...) ist in den meisten Fällen gerade. (...) Diese Linie ist der Weg der Seele des Tänzers.“

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. Unter: http://lithes.uni-graz.at/downloads/kleist_marionettentheater.pdf (abgerufen am 07.01.2013)

„Mein Freund, es gibt drei Modelle: den Menschen der Natur, den Menschen des Dichters und den Menschen des Schauspielers. Der Mensch der Natur ist weniger groß als der des Dichters – und dieser wiederum weniger groß als der des großen Schauspielers. Der letztere ist der übersteigertste. Er stellt sich auf die Schultern seines Vorgängers und hüllt sich in eine große, aus Weidenruten geflochtene Marionette, deren Seele er ist. Diese Marionette bewegt er in einer Weise, die jedermann erschreckt, sogar den Dichter, der sich selbst nicht wiedererkennt.“

Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. Nachzulesen in: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 163

„Der Mensch kann zwar tun, was er will, aber er kann nicht wollen, was er will.“

Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Freiheit des Willens. Hamburg: Felix Meiner 1978, S. 58f

„... und wenn er ein grosser Künstler ist, dann wird er den Eindruck der ganzen Gattung Esel wiedergeben, die geistige Essenz der Sache.“

Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt Verlag 1969, S. 55

„Der Regisseur muss vor allem Musiker sein, gerade er hat mit einem der schwierigsten Gebiete der Musik zu tun – er muss die Bühnenbewegung stets kontrapunktisch aufbauen.“

Meyerhold, Wsewolod: Die Kunst des Regisseurs. Nachzulesen in: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 332

„The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“

Bentley, Eric: Nachzulesen in: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Allgemeine Theatertheorie. Stuttgart: Reclam 2008, S. 39

„Regisseur: (...) A hat ein Stück geschrieben, das B getreu wiederzugeben verspricht. Was scheint ihnen bei einer so schwierigen Angelegenheit wie der Interpretation eines so flüchtigen Gegenstandes, wie es der Geist eines Dramas ist, der sicherste Weg zu sein, um jene geistige Einheit des Stückes zu bewahren? Ist es besser, wenn B die ganze Arbeit selbst in die Hand nimmt, oder geht es an, dass er die Arbeit einem C, D, E übergibt, von denen jeder anders sieht und denkt als A oder B?“

Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters: Erster Dialog. Nachzulesen in: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2008, S. 324

„Der Stuhl hat mich auf eine weitere Reflexion der elementaren Haltung des Menschen gebracht – das Sitzen.“

Kantor, Tadeusz. Nachzulesen in: Perceval, Luk: Theater und Ritual. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 42

„Ein Schauspieler kann nur von jemandem gelenkt und inspiriert werden, der mit ganzem Herzen bei seiner kreativen Aktivität ist. Der Regisseur muss, während er den Schauspieler lenkt und inspiriert, gleichzeitig zulassen, dass er selbst von ihm gelenkt und inspiriert wird. Das ist eine Frage der Freiheit, der Partnerschaft und dies impliziert nicht einen Mangel an Disziplin, sondern Respekt vor der Autonomie des Anderen.“

Grotowsky, Jerzy. Nachzulesen in: Perceval, Luk: Theater und Ritual. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 32

„In den Kindern spiegelt sich das Wesen des Schauspielers am reinsten wider. (...) Sie sträuben sich instinktiv dagegen, die Welt durch Belehrung in sich aufzunehmen. Sie wollen sich nicht mit den Erfahrungen anderer vollstopfen. (...) Und dabei das klare, immer gegenwärtige Bewusstsein, dass alles nur Spiel ist, ein Spiel das mit heiligem Ernst geführt wird, das Zuschauer fordert, Zuschauer die stumm ergeben und andächtig mitspielen.“

Reinhardt, Max: Rede über den Schauspieler. Nachzulesen in: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 1982, S. 52f

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 „Ceci n'est pas un pomme“ („Dies ist kein Apfel“) René Magritte, 1929. Unter: http://abcphil.phil-splitter.com/html/dies_ist_keine_pfeife.html Zugriff: 28.12.2012. Bild: © 2005 Museum Associates/LACMA, Zürich

Abb. 2 „kapitolinischer Dornauszieher“, Bronzefigur aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Unter: <http://www.mosapedia.de/wiki/images/Dornauszieher3.jpg> Zugriff: 01.03.2013. Bild: Jörg Moser

Abb. 3. „Ceci n'est pas une pipe“ („Dies ist keine Pfeife“) René Magritte, 1929. Unter: http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/1176515/bilder/image_main/ Zugriff: 28.12.2012. Bild: © 2005 Museum Associates/LACMA, Zürich

V. Anhang

Kurzfassung

Diese Diplomarbeit soll der Leserin als auch des Lesers Phantasie anregen, wie sich die *Übermarionette* von Edward Gordon Craig im lebendigen Schauspieler darstellen könnte. Dieser Schauspieler hat sich sein Leben lang der Kunst verschrieben, er fungiert als Bindeglied zwischen Raum- und Zeitkunst und sein Kunstwerk ist ein Spiel zwischen Realität und Phantasie. Genau diese Zwiespältigkeit lässt uns an seiner Kunst zweifeln, da er den Wechsel zwischen Rolle und Mensch nicht bewusst kontrollieren kann und seine Kunst somit nie vollendet scheint. Die Inspiration aus der Craig'schen *Übermarionette* liefert ihm wertvolle Gedanken, seine Kunst bis zur höchsten Perfektion zu treiben. Der ideale Schauspieler fungiert nicht als Puppe des Regisseurs sondern höchstens als Marionette seiner selbst. Um der Kunst gerecht zu werden, muss er sich den Parametern Raum, Zeit, Kraft und Form, wie sie auch in der rhythmischen Arbeit existieren, fügen. Solange er die Fäden vom Unterbewusstsein steuern lässt, hat er sich noch unzureichend mit den unterschiedlichen Methoden befasst und bedarf weiterhin eines Blickes von außen. Jenes des Regisseurs.

Abstract

The intention of this thesis is to spark the reader's imagination about how the "Über-Marionette", as coined by Edward Gordon Craig, could manifest itself in the live actor or actress. The latter has dedicated his/her life to art; he/she functions as a link between art in space and time and his/her work of art is a game between reality and phantasy. It is this ambivalence which leads us to doubt the actor's/actresses art, since he/she is not able to consciously control the transition between role and human being. Hence his/her art never seems to be complete. However, the inspiration from Craig's "Über-Marionette" provides the actor/actress with valuable thoughts, allowing him/her to attain highest perfection. The ideal actor/actress does not function as a puppet of the director, but at the most as a marionette of himself/herself. In order to do justice to art, the actor/actress has to bow to the parameters space, time, power and form, which can also be found in rhythmic training. As long as the actor's/actresses unconsciousness holds on to the reins, he has not concerned himself/herself sufficiently with all the various methods and thus still requires the outside eye, that is the one of the director.

Curriculum vitae

David Heissig

21.05.1989

Österreich/ Wien

Ausbildung

10/2008 - 2013	Studium der Theater Film und Medienwissenschaft an der Universität Wien
09/1999 – 06/2007	Evangelisches Gymnasium Wien Schwerpunkt: Sprachen Abschluss: Matura mit Ausgezeichnetem Erfolg
10/2007 – 06/2008	Zivildienst im Evangelischen Krankenhaus Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache), Englisch (fließend), Französisch (konversationssicher)

Tätigkeiten

02/2013-04/2013	Sendungsentwicklung/Redaktion TresorTV/ORF
Seit 12/2010	Laufend Aufnahmeleiter; ORF
Seit 11/2008	Laufend Inspizienz; ORF Unterhaltung
Seit 2007	Laufend Assistenz; Wr. Kindertheater Abhaltung von Theaterworkshops
Seit 2008	Laufend Auslands-Kursleiter; EF Sprachreisen
02/2009 – 06/09	Produktionsassistenz; ORF Unterhaltung
10/2009 – 12/09	Redaktion & Sendungsentwicklung; Interspot Film
10/2008 – 12/08	Pflegeassistenz; Evangelisches KH Wien
2005 – 2007	Div. Praktika; ORF Zentrum

Radio/ Synchronisation

Seit 2012	Laufend Radio Moderation auf N-JOY Radio
2008-2009	OFF Voice für Österreich Trailer, Walt Disney Studios Intl.
Seit 2005	Diverse Radiowerbespots u.A. für Kika, Mövenpick, Schöller, 3-Mobilfunk, Lutz, ATV, A1, Orange, Audi etc

Auswahl Film/ Theater

2012	Dancing Stars
2008-2012	ORF- Serie „Die Lottosieger“
2009	Der Fall des Lemming
2004	Silentium
2002	Poppitz
u.v.w.	
2011	
2009	Die Physiker, Dürrenmatt
2007	Maria Stuart, Schiller
2006	Einen Jux will er sich machen, Nestroy
u.v.w.	

Weiterbildung

Seit 10/2009	Seminar OFF-Air Moderation, Sprecherakademie Wien
07/2009	Radio Summer Highschool, Deutschlandsberg
02/2000 – 09/07	Schauspielausbildung am Wiener Kindertheater
	Diverse Masterclasses auf Englisch der RADA (Royal Academy of Dramatic Art)
06/2006 – 08/06	Sprach- Internatsaufenthalt Lancing/England
09/2004	Sprachaufenthalt in Cannes/Frankreich
10/2002	Sprach- Aufenthalt in Dartmoore/England
07/2001	Sprach- Aufenthalt in Torbay/England

Sonstiges

Ausgebildeter Rettungssanitäter (Johanniter Unfallhilfe Wien)
 ECDL – Computerführerschein, B-Führerschein, Surfschein