

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Sehen, Hören und Wahrnehmen

Auf der Suche nach dem Pythagoras in der Schauspielkunst

verfasst von / submitted by

Maximilian Schwertführer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien/Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA >066 583<

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

Ich möchte mich gerne bei all den Personen bedanken, die mich beim Schreiben der vorliegenden Masterarbeit unterstützt haben. Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken, die mir das Studieren – vor allem in Zeiten wie diesen – ermöglicht haben. Auch ein Dankeschön gilt meiner Tante Elisabeth und meinen engsten Freund:innen.

Ich möchte hier schriftlich festhalten, dass Studieren keine Selbstverständlichkeit mehr ist. Den Freien Hochschulzugang gibt es nicht mehr. Sogenannte StEOP's, K.O. - Prüfungen oder irrsinnig erschwerte Aufnahmeprüfungen machen das Studieren nicht zu einer intellektuellen Herausforderung, sondern zu einer finanziellen. Studierende und Lehrende etc. haben die moralische Pflicht, sich niemals von einem politischen System unterdrücken zu lassen, sondern ihr Wissen mit bestem Gewissen weiterzugeben und dafür einzutreten, dass jeder Mensch, ganz egal, welche Herkunft, Sexualität oder Religion dieser/diese hat, die Möglichkeit auf freie Bildung bekommt. Bildung ist ein Grundstein unserer Demokratie.

Ein herzliches Dankeschön gilt auch an meine Interviewpartner:innen Univ. Prof. Regina Fritsch, Prof. Iris Böhm, Annamária Láng, Hans Dieter Knebel, Michael Dangl, Prof. Werner Wölbern, Jobst Langhans, Prof. Peter Ender, Univ. Prof. Wolfgang Murnberger, Prof. Felix Brodbeck und Bettina Hering.

Abschließend möchte ich mich ganz herzlich bei Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall bedanken. Nicht nur, dass sie meine Masterarbeit betreut hat, sondern dass sie mit vollstem Einsatz ihren Beruf als Universitätsprofessorin wahrgenommen hat. Sie war zu jeder Zeit unermüdlich für ihre Studierenden da. Ihre Einstellung zeigt, wie Studieren in Zeiten der Krisen möglich ist, auch wenn es manchmal nicht immer ums Studium ging.

Es ist mir eine Ehre, sie als Professorin, Betreuerin und als Mensch kennengelernt haben zu dürfen.

Ein herzliches Dankeschön
Maximilian Schwertführer

Zusicherung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet.

Inhaltsangabe

Danksagung	2
Inhaltsangabe	3
Vorwort	5
Einleitung, Problemstellung, Materiallage und Vorgangsweise	7
1. Die Wahrnehmung - Voraussetzung für Theatralität	12
1.1 Sehen - ein Senden und Empfangen?	12
1.2 Wahrnehmung, Geist, Bewusstsein und Aufmerksamkeit	19
2. Bewusstseinszustände in der Schauspielkunst	29
2.1 Bewusstseinszustände: Eine Einführung	29
2.1.1 Der Referenzpunkt der Veränderung	30
2.1.2 Rausch, Trance, Ekstase & Schlaf	31
2.2 Der Traum als (Un)-Bewusstseinszustand bei Sigmund Freud	39
3. Schauspieltheorien - Ein Versuch, die Wahrhaftigkeit zu klären	45
3.1 Rausch- und Trancezustände bei G. Fuchs, A. Artaud & J. Grotowski	45
3.2 Bertolt Brecht - Die Distanzierung vom Trancezustand	52
3.3 Max Reinhardt - Das kindliche Spiel	54
3.4 Biomechanik unter Wsewolod Meyerhold	55
3.5 Konstantin Stanislawski - The Method	58
3.6 Raum und Wahrnehmung - Schauspieltheorie Michael Cechovs	61

3.6.1 Der Mensch Michael Cechov	61
3.6.2 Atmosphäre	62
3.6.3 Psychologische Gebärde	65
3.6.4 Körper und Bewegung	67
3.6.5 Imagination und Konzentration	67
3.6.6 Cechovs Ziel	68
4 Schauspiel als Bewusstseinsveränderung - Die Suche nach der Wahrhaftigkeit	70
5. Die „mathematische“ Formel als Conclusio	90
Literaturverzeichnis	96
Abstract	101

Vorwort

Am Anfang meines Studiums dachte ich, das Studium sei nur vorübergehend. Ich wollte Schauspieler werden, auch wenn ich anfangs absolut keine Ahnung hatte, was es heißt, Schauspieler zu sein. Mehrere Jahre später habe ich ein Gefühl dafür bekommen. Ich habe es erlernt. Tatsächlich lernt man die Schauspielkunst wie jeden anderen Beruf. Man muss eben wissen, wie man Vokale und Konsonanten ausspricht, wie man seine Stimme anwendet, wie man in die Rolle schlüpft und letztendlich das Publikum erreicht/berührt. Und irgendwann kommt der Moment, wo man von Kontakt, Durchlässigkeit, Senden und Empfangen, Agieren und Reagieren und vor allem von Wahrhaftigkeit hört. Schauspieler:innen beginnen dann (hoffentlich) nachzudenken. Was ist das? Wie erreiche ich das? Wie lerne ich das?

Dann erlernt man – gezwungener Weise – Schauspieltheorien, Methoden oder andere Möglichkeiten. Nur leider fehlt es an einer mathematischen Formel hierzu. Es fehlt an einer Art Pythagoras, an einem $a + b = c$. Ich werde diese Formel später in meiner Arbeit noch öfter erwähnen. Ich glaube daran, dass es möglich sein wird, einen sogenannten Pythagoras in der Schauspielkunst anzuwenden.

Als ich mich das gefragt habe, wie man eben Wahrhaftigkeit herstellt, habe ich Schauspieler:innen, Regisseur:innen, unterschiedlichste Persönlichkeiten gefragt, und alle haben etwas anderes erzählt. Als ich im Sommer 2021 durch den Volksgarten in Wien spazierte, saß auf einer Parkbank Klaus Maria Brandauer. Und ich dachte mir, ich frage ihn. Wenn es jemand weiß, dann er. Er ist für mich persönlich der noch lebende „größte“ Schauspieler, den ich persönlich kennenlernen durfte. Auf meine Frage, was für ihn Wahrhaftigkeit sei, überlegte er einmal, und sagte mir dann: „Kontakt“. „Kontakt mit dem Publikum?“, fragte ich. „Nein, mit sich selber“, antwortete Brandauer darauf. Und ich solle neugierig sein, aufmerksam, alles (an)nehmen, was mir gefalle. Und was ich nicht vertreten könne, einfach weglassen. Nach dem Gespräch ging ich heim und habe sehr viel darüber nachgedacht. Dann habe ich beschlossen (weil mir ja noch ein Thema für die Masterarbeit fehlte), über dieses Thema meine Arbeit zu schreiben. Und ich nahm die Aspekte der Aufmerksamkeit und Wachsamkeit her, und schon war das Thema der Masterarbeit in meinem Kopf.

Aber, und das ist mir sehr wichtig, ich möchte hier festhalten, dass ich meine Masterarbeit im Bereich des – ich nenne das jetzt so – außerordentlichen Artistic Research, einer Kombination von

wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnissen, geschrieben habe. Ich möchte forschen, Ergebnisse liefern und eine Formel für die Schauspielkunst aufstellen, auch wenn es fast unmöglich erscheint.

Die Wahrhaftigkeit, eine Eigenschaft, welche eigentlich für jeden /jede subjektiv sein soll, soll meinerseits – und das wäre das Ziel – objektiv gemacht werden. Ich sehne mich nach einer Erklärung, weil doch oft Zuschauer:innen diese Wahrhaftigkeit gleich gut bzw. gleich schlecht beurteilen können. In dieser Einvernehmlichkeit sehe ich eine Lücke und diese wird diese Arbeit füllen können. Und all das wird auf der Subjektivität, und in weiterer Folge auf den psychologischen Aspekten basieren. Solange es gesunde Wesen – ich schreibe absichtlich nicht Menschen – gibt, gibt es auch einen Messapparat für Wahrhaftigkeit und seinen Kontakt zu anderen. Solange wir einen Körper haben.

Und erwähnen möchte ich, dass die Interviewpartner:innen stets bereit waren, mein Forschungsziel zu verfolgen und zu erreichen. Alle, aber wirklich ALLE waren mit großem Interesse dabei. Da war Annamária Láng, die ich auf Ungarisch interviewte. Werner Wölbern, den ich kurz vor der „Faust“-Aufführung im Burgtheater in seiner Garderobe interviewte. Michael Dangl, der mir seine ständige Hilfsbereitschaft anbot. Hans Dieter Knebel, den ich spontan aus der Probe riss und Iris Böhm, Peter Ender und Wolfgang Murnberger, die innerhalb kürzester Zeit ihre Antworten auf meine Fragen angeboten und mit bestem Wissen und Gewissen beantwortet haben. Auch Bettina Hering und Prof. Felix Brodbeck standen in letzter Minute noch zur Verfügung. Es war für mich eine große Ehre.

Einleitung, Problemstellung, Materiallage und Vorgangsweise

Darstellung von Menschen gibt es, seitdem es Theater gibt, und Theater gibt es, seitdem es Menschen auf dem Planeten Erde gibt. Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach beschreibt in ihrer Publikation „Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs“¹ verschiedene Schauspielstile. Sie geht grob von einem grotesken komödiantischen, rhetorischen und einem modernen veristischen Stil aus. Der komödiantische Stil ist grotesk und clownesk und verwendet im großen Ausmaß Mimik und Gestik. Dabei bezieht sich das Groteske auf die Zeit der Renaissance bis zur Französischen Revolution. Der rhetorische Stil fokussiert sich – wie der Name schon verrät – auf die Rhetorik. Das heißt, er ist körperlich sehr starr und steif. Der heute am meist verbreitete Stil ist veristisch. Man versucht, wahrhaftig zu sein. Das betrifft sowohl den Akteur als auch dessen Umgebung, also auch das Bühnenbild. Wenn ich alle drei Stile in einem Wort je Stil zusammenfassen müsste, dann wäre es: Unterhaltung-Erzählung-Realität. Die Stile beziehen sich auf das Literaturtheater.

Alle drei Stile gehen eine Symbiose ein, und das bedeutet im Umkehrschluss, dass sich der veristische Stil an den vorigen bedienen muss. Groteske Bewegungen und die Anwendung von Stimme und Sprache sind Handwerk der Schauspielkunst. Übrig bleibt das veristische, wirkungstreue. Wie wirkt etwas auf das Subjekt? Hier meine ich sowohl Zuschauer:innen, Spielpartner:in und den/die Spielende selbst.

Die Suche und Sehnsucht nach der Wahrhaftigkeit haben spätestens Ende des 19. Jahrhunderts im Naturalismus ihren Platz gefunden. Es geht darum, so zu spielen, wie wenn es im Moment passieren und kein gelernter Text – in eine Inszenierung verpackt – wiederholt aufgeführt würde. Es entstand bis Mitte des 20. Jahrhunderts eine Schauspieltheorie von Konstantin Stanislawski (1863-1938). Mit unterschiedlichen Tipps und Tricks, die er als Regisseur und Schauspiellehrer entwickelte, entstand seine Schauspielmethode *The Method*.

Schüler:innen oder zumindest tief Beeindruckte von der Methode waren nachfolgende Größen wie Stella Adler, Lee Strasberg und Sanford Meisner. Diese adaptierten die Methode und veränderten sie zu ihrer eigenen Schauspielkunst. Sie waren übrigens Mitbegründer des *Group Theatre*. Die Methoden dieser Theaterpraktiker:innen – und Theoretiker:innen – sind in den heutigen Schauspielschulen gang und gäbe und bei vielen internationalen Schauspieler:innen in Verwendung.

¹ Baumbach, Gerda. „Schauspieler : historische Anthropologie des Akteurs“. Leipzig: Leipziger Univerlag, 2012

Auch begeistert von Stanislawski war der russische Schauspieler und Meisterschüler von Stanislawski Michael Cechov. Allerdings adaptierte er nicht nur die Methode, sondern entwickelte sie weiter. Cechov bringt auch neue Begriffe hinein, wie *Atmosphäre*. In meiner Tätigkeit als Schauspieler habe ich alle Theorien gelesen und habe mich ebenso auf die Suche nach der Wahrhaftigkeit begeben. Bis heute erscheint mir die Methode von Cechov die wertvollste zu sein. Warum? Weil Cechov ganz konkrete Anweisungen gibt, um eine Wahrhaftigkeit herbei zu schaffen.

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den gängigsten Schauspieltheorien – insbesondere jener von Michael Cechov – des modernen Literaturtheaters. Weiters interpretiert diese Arbeit Schauspieltheorien, entwickelt Zugänge und mögliche Strategien, Bewusstseinszustände zu generieren sowie Wirkmechanismen auf Wahrnehmungseindrücke abzielen.

Schau/Spiel basiert auf den Sinnen Sehen, Hören und Tasten. Riechen und Schmecken sind für das Erlangen der Rolle nicht primär relevant. Da die Schauspieltheorien sich hauptsächlich mit *in die Rolle zu gelangen* und ein vollständiges *als-ob* zu erreichen beschäftigen, lassen sich hierzu Motive, Mechanismen und Strategien ableiten – und zwar gerade auf den Aspekt der Bewusstseinszustände. Auch das Austreten *aus der Rolle* wird thematisiert. Es ist schwer zu definieren, welchen Zustand die Schauspielkunst anstrebt oder ob sogar die Möglichkeit besteht, ein eigener zu sein. Es ist mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass die Schauspielkunst ein eigener Zustand verdichteter Bewusstseinszustände darstellt/erfordert.

Was den Forschungsstand betrifft, so gab es diesbezüglich folgende Diplomarbeiten. Eine von Schauspielerin Martina Ebm mit dem Titel "The foundation of acting is the reality of doing : die Amerikanisierung der Schauspieltheorie Stanislawskis durch Sanford Meisner" aus dem Jahr 2010. Fünf Jahre später erschien die Diplomarbeit von Irina Prodeus "Die eigene Seele aufgeben : Untersuchungen der Schauspielkunstmethode Michael Tschechows". Beide Arbeiten untersuchen die jeweiligen Methoden. Meine Arbeit „Sehen, Hören und Wahrnehmen. Auf der Suche nach dem Pythagoras in der Schauspielkunst“ untersucht ebenso die Schauspieltheorien, allerdings untersucht sie nur den Aspekt der Bewusstseinszustände und der Wahrnehmung. Daher grenze ich z.B. Schauspieltheoretiker:innen wie Sanford Meisner, Lee Strasberg und Stella Adler aus. Alle waren Schüler:innen von Konstantin Stanislawski. Auf ihn gehe ich allerdings sehr wohl ein.

So ist das Ziel dieser Arbeit, auch eine Verbindung zwischen Neuropsychologie und Theaterwissenschaft herzustellen. So lautet meine Forschungsfrage: Lässt sich die Wahrhaftigkeit in der modernen Schauspielkunst – ausgehend von Cechov über Stanislawski bis zu zeitgenössischen Tendenzen – über kognitive Prozesse der Wahrnehmung – welche als aktive Prozesse der Reize und Aufnahme sensorischer Information aufnimmt– beschreiben/beeinflussen?

Diese Arbeit basiert auf kulturhistoriographischen, theatertheoretischen und hermeneutischen Methoden. Die Arbeit versteht sich im Sinne einer Artistic research, d.h. mit künstlerischen Strategien Erkenntnisse, Formen des Ausdrucks und Eindrucks zu gewinnen. Es ist das Verlassen des ausschließlich Geschriebenen, um (audio)visuelle Erfahrungen zu machen. Durch theoretische Auseinandersetzung und kritische Reflexion des Forschungsprozess wissenschaftliche Distanz hinzu gewinnen.² Daher wurden Gespräche mit verschiedenen Expert:innen geführt.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit den Theorien des Sehens und der Wahrnehmung. Wie nehme ich als Schauspieler:in auf der Bühne meine Umgebung wahr? Die Theorien werden in Verbindung mit der Schauspielkunst aufgestellt. Wo liegt für die Kunst der Unterschied zwischen Wahrnehmen und Hören? Und wie relevant ist Wahrnehmen für eine(n) Spielende(n)?

Das darauffolgende zweite Kapitel widmet sich ausgewählten Bewusstseinszuständen. Wie können Rausch, Trance, Ekstase und Schlaf erfasst, beschrieben und in der Schauspielkunst verortet werden? Hier werden Oberbegriffe diskutiert, die für die Schauspielkunst als Moment interessant sein können. Bewusstseins- und Wahrnehmungszustände wie Liebe, Hass, Wut, Sexueller Trieb, Hunger etc. werden in dieser Arbeit nicht erörtert. Eher lautet die Frage: Sind konstituierende Elemente, Aspekte der ausgewählten Bewusstseinszustände für die Darstellenden Künste relevant?

Das dritte Kapitel sucht nach den Aspekten der Wahrnehmung und Bewusstseinszuständen in den Schauspieltheorien von Konstantin Stanislawski und insbesondere jenen von Michael Cechov. Ich habe mich entschieden, über beide zu schreiben, da Stanislawski der Vater der Schauspieltheorien ist und Cechov für mich derjenige war, der eine konkrete Anleitung gab, wie man in die Rolle gelangt und nachfolgend eine Wahrhaftigkeit anstrebt. Neben diesen war es mir wichtig, Theatermenschen zu nennen, die das System oder besser gesagt die Existenz auf der Bühne

² Brigitte Marschall in einem Gespräch mit Maximilian Schwertföhrer

hinterfragten. So schreibe ich im dritten Kapitel neben Stanislawski und Cechov auch über Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Georg Fuchs, Bertolt Brecht, Max Reinhardt und Wsewolod Meyerhold.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit der Befragung von erfahrenen Schauspieler:innen, Regisseur:innen und einem Psychologieprofessor. Mit dabei waren: Michael Dangl, Ensemblemitglied des Theater der Josefstadt, Schauspielerin Annamária Láng und Kammerschauspieler Hans Dieter Knebel, beide Ensemblemitglieder des Wiener Burgtheaters. Des Weiteren habe ich aus Deutschland Professorin Iris Böhm von der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin und Professor Werner Wölbern (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt) befragt. Von der Züricher Hochschule der Künste habe ich mit Prof. Peter Ender gesprochen. Er ist Leiter der Schauspielabteilung. Vom Wiener Max Reinhardt Seminar stand mir Univ. Prof. Regina Fritsch per Mail zur Verfügung. Jobst Langhans, Schauspieler, Regisseur und Leiter des Michael Cechov Studios in Berlin, und Bettina Hering, Theaterregisseurin und Dramaturgin, gaben mir ebenfalls ein Interview. Und zuletzt befragte ich Psychologieprofessor Dr. Felix Brodbeck aus München.

Noch nie wurde so viel theoretisiert über die Schauspielkunst wie im 20. Jahrhundert. Es entstanden Schauspielmethoden. Für das Medium Film waren diese Methoden wichtige Komponenten. Es ging eben darum, wie man in kürzester Zeit –da der Film schon damals in der Produktion sehr teuer war–, Wahrhaftigkeit erreichen konnte. Die Kunst des Slapsticks mit Charlie Chaplin aus dem Jahre 1914 war geboren, ein Jahr später kam der erste dreistündige Film „The Birth of Nation“. Gleichzeitig entstand durch den Ungar William Fox die „Fox Film Corporation“ (heute 20th Century Fox), die inzwischen zu den erfolgreichsten Filmproduktionsfirmen der Welt zählt. Und 1927 entstand mit „The Jazz Singer“ der erste Tonfilm. Bis heute werden in den USA, vor allem in Los Angeles, die meisten Filme der Welt produziert. Durch das Schaffen und Produzieren von Filmen hat man viele Arten von Schauspiel entdeckt und versucht, das „Wahre“ zu finden.

Beim Film ging und geht es immer um viel Geld. Wie kann man in kürzester Zeit ein Meisterwerk schaffen? Wie kann man ein System finden, eine Methode? Es benötigte Schauspielmethoden. Methoden gibt es unzählige, aber das Wahre, das Richtige, da gibt es nur wenige. Zumindest wenige, die unter Schauspieler:innen anerkannt sind. Theater benötigt mehr Instrument bzw. Handwerk der Spieler:innen. Das Ziel auf der Bühne oder vor der Kamera bleibt immer dasselbe –

authentisch und wahrhaftig zu sein. Hierzu kann für Schaffende jedes Mittel aus dem Alltag recht sein, zum Beispiel auch kritische Themen wie Drogen, Missbrauch, Hetze, Rassismus etc.

Es beginnt die Suche nach einer Möglichkeit. Es gilt, das Dispositiv nach Foucault aufzustellen und jedes Element darin zu prüfen. Für mich gilt es, eine Formel für die Wahrhaftigkeit aufzustellen, oder zumindest sich an eine Formel anzunähern.

1. Die Wahrnehmung - Voraussetzung für Theatralität

1.1 Sehen - ein Senden und Empfangen?

Ich nenne das Kapitel „Sehen“ und das ist gleichzeitig ein Teil des Titels dieser vorliegenden Arbeit. Warum nicht „Hören und Wahrnehmen“ oder „Tasten und Wahrnehmen“?

Einfache Antwort: Einerseits ist mehr als die Hälfte des Gehirns mit der Analyse und Interpretation von visuellen Informationen beschäftigt.³ Lichtreize, welche in die Netzhaut (Retina) unserer Augen fallen, sind Voraussetzung für visuelle Wahrnehmung. Wenn man zuhause durch sein eigenes Zimmer schaut, fällt einem die Vielzahl an Gegenständen auf. Buch, Computer, Fernseher und andere Gegenstände haben verschiedenste Eigenschaften wie Größe, Farbe und Form und werden durch Entfernung und Lokalisation unterschiedlich wahrgenommen. Ebenso wie auf einer Bühne das Bühnenbild. Es entsteht dadurch zwar ein „objektives“ Bild, jedoch werden alle Eigenschaften im Gehirn einzeln verarbeitet. Dadurch entsteht ein kohärentes Bild. Visuelle Wahrnehmung ist Erkennen. Dabei bestimmt das Gehirn, was es sieht und wie es gesehen wird.⁴ Ein(e) regelmäßige(r) Theaterbesucher:in nimmt ein Bühnenbild anders visuell wahr als ein(e) Besucher:in, der/die zum ersten Mal im Theater ist. Hier spielt die *Konditionierung* eine entscheidende Rolle. Diese wurde vom russischen Forscher Iwan P. Pawlow erforscht. Es geht darum, dass ein *unkonditionierter Reiz* eine *unkonditionierte Reaktion* auslöst.⁵ Insbesondere ist der visuelle Sinn sehr mächtig. Er ist auch grenzenlos. Man sieht die Gegenstände der eigenen Umgebung, aber auch Objekte, die sehr weit weg sind, wie etwa den Mond. Das bemerkte auch *Galileo Galilei* Anfang des 17. Jahrhunderts. Er untersuchte die Mondschilderung mithilfe eines Fernrohrs. Er gilt auch als (Nach)Erfinder des Teleskops. Auch entdeckte er, dass der Mond die Sonnenstrahlen reflektiert.⁶

Sehen ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für Schau/Spiel. Gehen wir die fünf Sinne (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten) durch. Ich kürze Riechen, Schmecken und Tasten mit der ein und derselben Begründung. Sie fallen nicht über dritte auf. Ich meine damit Folgendes: Kann

³ vgl. Bellebaum, Christian/Patrizia Thoma/Irene Daum. *Neuropsychologie*. Wiesbaden: VS / Springer, Wiesbaden, 2012, S.31

⁴ vgl. a.a.O.S. 31

⁵ Koch, Iring/Christoph Stahl. „Lernen – Assoziationsbildung, Konditionierung und implizites Lernen.“ In: Allgemeine Psychologie, Berlin, Heidelberg: 2016, S. 323

⁶ Dotzler J., Bernhardt, „*Galilei's Teleskop*“, In: *Wahrnehmung und Geschichte*, Hrsg. Von Bernhard Dotzler/Ernst Müller, Berlin: Akademie, 1926, S. 12

ich nicht riechen, werde ich gleichzeitig auch nicht schmecken können. Beide Sinne hängen zusammen, wird jede(r) schon einmal erkannt haben, wenn er/sie die Nase zugehalten hat und dann getrunken oder gegessen hat. Aber nicht riechen/schmecken können hindert nichts an der Ausführung der Schauspielkunst. Wenn, dann kann sie dadurch eingeschränkt werden. Und mit oben „nicht über dritte“ gemeint ist Folgendes: Wenn ein(e) Schauspieler:in nicht riechen/schmecken kann, wird das im Publikum niemandem auffallen. Gehen wir zum Tastsinn weiter: Wenn jemand nicht tasten kann, dann ist eine Nervenbahn blockiert, durchtrennt oder beschädigt. Wenn somit dann jemand gelähmt ist, wird er/sie je nachdem nicht gehen oder Arme bewegen können etc. Oder er/sie kann seine/ihre Extremitäten zwar bewegen, aber spürt nichts. Auch in beiden Fällen ist es kein Hindernis für die Schauspielkunst. Wenn man nicht hören kann, kann man meistens auch nicht sprechen, oder zumindest ist das Sprechen eingeschränkt. Aber ich kann einen Vorgang tätigen. Ich kann auf der Bühne von A nach B gehen.

Jetzt zum Sehen. Natürlich kann ein Blinder „schau/spielen“. Wenn man aber jedoch von den Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts ausgeht, trifft man oft auf Begriffe wie Raum, Atmosphäre, Agieren und Reagieren etc. Wie soll ein(e) Schauspieler:in von A nach B gehen, wenn er/sie nicht sehen kann? Ein(e) blinde Schauspieler:in kann trotzdem gehen. Der/die blinde Schauspieler:in wird eben nur nicht so „kontrolliert“ gehen können. Wie können Mimik und Gestik des/der Partner:in aufgenommen werden, wenn man nicht sehen kann? Findet eine Exklusion statt? Nein. Mimik und Gestik können nicht aufgenommen werden. Der/Die Schauspieler:in kann trotzdem hören. Sein/Ihr Verständnis ist nur beeinträchtigt. Ein Mensch, der nicht sehen und hören kann, könnte trotzdem schau/spielen. Es wird etwas zur Schau gestellt. Nur beginnt die Problematik da, dass, wenn er/sie von Geburt an blind und taub ist, dass er/sie wahrscheinlich nicht weiß, was Schauspielkunst ist. Trotzdem kann er/sie auf der Bühne eingesetzt werden. Das Subjekt wird dabei u.a. zum Objekt. Er/Sie könnte beliebig auf einer Bühne platziert werden.

Sehen wir mit dem Auge oder mit dem Gehirn? Beides. Ohne Augen kein Sehen (Senden) und ohne Gehirn kein Wahrnehmen (Empfangen). Das Licht fällt durch die Hornhaut und Kammerflüssigkeit, welche das Licht bricht. Weiter geht es über die Pupille und den Glaskörper. Das Licht fällt dann auf die Netzhaut, welche aus Photorezeptoren (Stäbchen und Zapfen) besteht. Stäbchen sind für das Hell-Dunkel-Sehen und Zapfen für das Farbsehen zuständig. Das Licht fällt dann auf die dichteste Stelle der Zapfen, die sogenannte Fovea. Durch die Dichte wird eine detailreiche visuelle Wahrnehmung gewährleistet. Neuronale Signale werden dann über den Nervus Opticus (Sehnerv) zum Gehirn, genauer gesagt zur primären Sehrinde transportiert. Die Sehrinde liegt im hinteren Teil

des Gehirns, welches wiederum im Okzipitallappen stationiert ist. Dort werden dann die Informationen gespeichert und verarbeitet.⁷

Auch die antike Philosophie beschäftigte sich mit Theorien bezüglich Sehen und Licht, vor allem bei Aristoteles und Platon. Die Wirklichkeitswahrnehmung ist ein großer Gegenstand der Philosophie geworden. Einleitend hierzu beginne ich mit dem Höhlengleichnis Platons. Gefesselt sitzen Menschen in einem Gewölbe, welches einer Höhle gleicht, und schauen auf eine Wand. Auf dieser Wand sind Schatten, die sich bewegen. Diese spiegeln Handlungen bzw. Bewegungen wider, die sich hinter den sitzenden Menschen in einem Raum außerhalb der Höhle ereignen. Die Schatten entstehen durch ein Feuer. Da die Menschen so gefesselt sind, dass sie sich nicht bewegen können, halten sie beweglichen Schatten für real. Für sie entsteht durch Abbildungen Wissen von der Wirklichkeit.⁸

Alles, was wir sehen, halten wir für wirklich und wahr. Platons Höhlengleichnis beruht auf der wesentlichen Annahme, dass die Wirklichkeit immer nur indirekt wahrgenommen wird. Ob zwischen direkter Wahrnehmung (später mehr) oder indirekter Wahrnehmung unterschieden wird, ist legitim, jedoch scheitert sie immer am selben Punkt: Die Ansätze „bleiben letztlich in ihren Details angreifbar und gehen vor allem nicht über die ursprüngliche Einschränkung hinaus, dass wir nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur ein Abbild derselben wahrnehmen.“⁹ Wirklichkeit ist und bleibt subjektiv. Realität ist objektiv. Bei Platons Höhlengleichnis bedeutet das: Selbst das Künstliche wird zum Wahren.

Platon nennt den Begriff *eidenai*. Er leitet sich aus dem altgriechischen „Eidon“ - „ich sah“ ab und kennzeichnet DAS Sehen des Vergangenen. Was in der Vergangenheit schon gesehen wurde, ist dem (menschlichen) Wesen bekannt. Es ist ein nicht proportionales Wissen. Für Platon, u.a. auch für Sokrates, stellt das Sehen die Grundlage der Erkenntnis dar.¹⁰

Platon unterscheidet zwischen dem (Erkenntnis-)Sehen und dem organischen Sehen. Weiters kann oder wird zwischen Sehen und Schauen unterschieden. Das Sehen ist passiv und immer existent

⁷ vgl. Hoffmann, Nora. *Photographie, Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*. 1. Aufl. Vol. 8. Berlin/Boston: Walter, 2011. S. 102

⁸ vgl. Hoffe, Otfried. Platon: *Politeia*. Vol. 7. Berlin: De Gruyter, 2011. S. 155f.

⁹ Roth, Hans Jakob, *Sinneswahrnehmungen Und Ihre Voraussetzungen, In Kultur, Raum Und Zeit*, Baden-Baden: Nomos, S. 32

¹⁰ vgl. Schmidt, Ulf, *Platons Schauspiel der Ideen*, Bielefeld: transcript, 2015. S. 35

vorhanden. Schauen nicht, dieser Zustand ist aktiv¹¹. Weil wir im Griechischen sind, nehme ich hierzu das Wort Theater her. Es wird aus dem Griechischen abgeleitet, „thea“ heißt schauen. Ein Theaterstück schaut man im besten Fall und sieht man nicht. Schauen ist die aktive Teilnahme an einer Situation, einem Objekt oder einer Umgebung etc. Sehen ist die passive. Theatron ist der Ort/ Platz zum Schauen.

Zu den Überlegungen zur Farbwahrnehmung hielt der griechische Philosoph Aristoteles das Licht für die Voraussetzung von Sehen und Farbe. So hingen Licht und Farbwahrnehmung zusammen, müssten aber laut Aristoteles unterschieden werden.¹² Licht ist für Aristoteles ein Zustand, welcher transparent aber sichtbar ist, jedoch nicht „an sich“ sichtbar. Licht werde nie zu einem Objekt. So sei Licht körperlos. Und Farbe definierte er als: „Die Grenze des Transparenten in einem bestimmten Körper.“¹³ Das Sehen sei eine Veränderung im Gegenstand. Aristoteles führt weiter aus, dass ohne Farbe und Licht ein Wesen trotzdem sehen könne. Als Beispiel nennt er Phosphoreszenz. Man sieht diese in der Helligkeit nicht, sie wird aber im Dunkeln wahrgenommen.¹⁴

„Die Seele denkt nie ohne Bild.“¹⁵ Ein Zitat aus Aristoteles „De Anima“. Bilder sehen und übermitteln, eines der größten Ziele der modernen Schauspielkunst. Doch was heißt das alles? Der Vorteil von Vorstellung im Gegensatz zur visuellen Wahrnehmung ist, dass es keinen Sinnesreiz benötigt. Wir können aus unserem Gedächtnis Informationen neu zusammenstellen. Ein Beispiel dafür ist Tagträumen. „Die Produkte unserer Wahrnehmung sind nicht nur durch die sensorische Reizeinwirkung determiniert, sondern sie sind teilweise durch dieselben internen Verarbeitungsprozesse beeinflusst, die in Abwesenheit des Reizes für die visuelle Vorstellung verantwortlich sind.“¹⁶ Ich finde dieses Zitat von Neurowissenschaftler Fred W. Mast sehr ausschlaggebend. Nicht umsonst ist die Vorstellungskraft als Technik in der modernen Schauspielkunst von großer Bedeutung. Bekanntester Vertreter hierzu war Sanford Meisner, welcher später noch genauer untersucht wird.

¹¹ vgl. ebd.

¹² vgl. Herzberg, Stephan, *Aristoteles über die Natur des Lichts*, In *Aristoteles, ›Parva naturalia*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.S. 114

¹³ a.a.O.S. 115

¹⁴ vgl. a.a.O.S. 114

¹⁵ Mast, Fred W, *Mit Dem Inneren Auge Sehen – Wie Hängen Wahrnehmung Und Vorstellung Zusammen?* Neuroforum 11, no. 3 (2005): 80–87. <https://doi.org/10.1515/nf-2005-0302>., zugriff am 23. 04. 2022, S. 80

¹⁶ ebd.

Johann Wolfgang von Goethe soll der Farblehre mehr Zeit geschenkt haben als seinen Werken und Gedichten. Er machte im Jahre 1798 erste umfangreiche Studien zur Farbenblindheit (Tritanopie). Goethe ging von einer Zweifarbtheorie aus. Er behauptete, dass sich aus der Farbe Blau und Gelb alle Farben ergeben können. Der Gedanke blieb jedoch nur bei einer Behauptung.¹⁷ Sein Ausgangspunkt waren Helligkeit und Finsternis. Seine Theorie ähnelt der von Aristoteles. Durch die Trübung von Licht entstehe Gelb und durch jene von Dunkel Blau.

Wenn Goethe von einer Zweifarbtheorie ausging, so glaubte Isaac Newton, dass weißes helles Licht die Summe aller Farben sei. Es sei nicht ungefärbt oder rein, wie viele annehmen. Das Licht sei für die Farbintensität verantwortlich. Auch er sehe die Farbe nicht als Eigenschaft. Nur ein gewisser Anteil sei verantwortlich dafür, dass ein Objekt in einer bestimmten Farbe erscheine. Das Sehen allgemein, insbesondere von Gegenständen, kann laut Newton nie objektiv sein. „Es ergibt sich überhaupt erst die Notwendigkeit, zwischen ‘subjektiven’ und ‘objektiven’ Anteilen des Sehens zu unterscheiden, um eine entsprechende Kritik von optischen Täuschungen zu entwerfen.“¹⁸

Der griechische Mathematiker Heron von Alexandria beschrieb das Sehen als Lichtstrahlen. Nicht Gegenstände oder Umgebung senden Licht aus, sondern das menschliche Auge. Das Auge sendet Sehstrahlen aus. Zu diesem Entschluss kam er mit folgender Beobachtung: „Hebt man nachts den Kopf zum Himmel und öffnet dann die Augen, so nimmt man die Sterne augenblicklich wahr, obwohl die Strahlen erst den weiten Weg hin und zurück durchlaufen müssen.“¹⁹ Er untersuchte die Beobachtung mithilfe eines Spiegels. Er verwies dabei auf die Ablenkungstheorie Ptolemäus.²⁰ Dieser formuliert folgend: „Die Kontinuität zwischen der dinglichen und der gedanklichen Welt ist durch den direkten Kontakt zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen gesichert.“²¹ Auch Platon vertrat diese Sendetheorie. Es gebe kein Licht, welches von außen ins Auge falle. Das Sehen unter bester Bedingung sei immer wahrhaftig, so Platon.²² Das Auge sende „ein innen brennendes Feuer [...] der den Gegenstand abtastet.“²³ Platon meint hier allerdings nicht

¹⁷ vgl. Breiner, Tobias C. „Farbsysteme.“ In *Farb- und Formpsychologie*, 37–70. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2018, S. 39

¹⁸ Schmidt, Ulf, *Platons Schauspiel der Ideen*, S. 53

¹⁹ vgl. Tschirk, Wolfgang. *Vom Universum*. 2. Aufl. 2021. Berlin, Heidelberg: Springer, 2020. S. 33

²⁰ vgl. ebd.

²¹ Schmidt, Ulf. *Platons Schauspiel der Ideen*, Bielefeld: transcript 2015. S. 54

²² vgl. ebd.

²³ a.a.O. S. 57

das Tasten im engen Sinne. Das Sehen geschehe nicht im Auge, sondern am Objekt oder Gegenstand, wo der Strahl ende, geschnitten, verlängert oder verkürzt werde. Was die Täuschung betrifft, sieht Platon im Spiegel keine Reflexion, also eine Umkehr von Strahlen, sondern eine Täuschung. Das im Spiegel Gesehene befinde sich genau dort, wo man das Gesehene sehe. Nur stimmt das natürlich nicht. „Der Spiegel zeigt Dinge dort, wo sie nicht sind.“²⁴ Lichtbeugung und Brechung kommen in Platons Theorie kaum vor. So blieb er fest bei der Überzeugung, dass der Spiegel nichts reflektiert, sondern empfängt. Er „sehe“ den Lichtstrahl, den er bezüglich Spiegel als Double der Welt definierte.

Tausende Jahre später widerlegte der deutsche Physiker Johannes Kepler diese Theorie. Er sagte, dass das Sehen – wie Aristoteles schon annahm – im Auge geschehe. Es gebe keinen Sehstrahl, sondern das Licht falle ins Auge. „Das Sehen geschieht also durch das Gemälde des gesehenen Gegenstandes auf der weißen und hohlen Wand der Netzhaut, und was draußen rechts liegt, malt sich auf der linken Seite der Wand ab, das links gelegene rechts, das obere unten, das untere oben ab.“²⁵ Das Sehen geschehe also mittels Bild auf der Netzhaut.

Noch zu erwähnen ist René Descartes. Der französische Philosoph unterscheidet zwischen der Empfindung des Lichts, welche dann die Imagination forme, und dem, was in den Gegenständen liege und unsere Empfindung hervorrufe. Es entstehe eine Problematik der Wahrnehmung und Repräsentation. Er bricht somit die Vorbild-Abbild Relation. Das Zusammenspiel von beiden sei arbiträr. Descartes ging von einem Kraftbild aus. Es sei ein Bild, das aus dem Netzhautbild entstanden ist.

„Wenn nun auch dieses Bild, das auf diese Weise [nämlich durch die Netzhaut; *A.d.V.*] ins Innere unseres Kopfes gelangt, immer noch eine Ähnlichkeit mit den Gegenständen behält, von denen es ausgeht, so darf man sich doch [...] die Sache nicht so vorstellen, als ob wir durch diese Ähnlichkeit eine Empfindung von ihnen bekommen, als ob es noch andere Augen in unserem Gehirn gäbe, durch die wir sie wahrnehmen könnten. Es sind vielmehr die Bewegungen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, die unmittelbar auf unsere Seele wirken und, soweit sie eine Einheit mit dem Körper bildet, von der Natur dazu hergerichtet sind, in ihr solche Empfindungen hervorzurufen.“²⁶

²⁴ ebd.

²⁵ a.a.O. S. 50

²⁶ a.a.O. S. 53

Der Arzt und Physiker Hermann von Helmholtz befasste sich mit Seh- und Wahrnehmungstheorien. Er fragte sich: "Was ist Wahrheit in unserem Anschauen und Denken? In welchem Sinne entsprechen unsere Vorstellungen der Wirklichkeit?"²⁷ Er überlegte, wie der Weg von den Sinnesempfindungen zur Erkenntnis entstehe. Helmholtzs Theorie ging davon aus, dass Eigenschaften eines Objekts, wie z.B. Farbe, nur in unserer Wahrnehmung entstehen.²⁸ Ein rotes Auto sei nur durch unsere Wahrnehmung rot. Würde man die Farbe eliminieren, bliebe es aber noch immer ein Auto. Die Deutung müsse dann erst erlernt werden, wie über Erfahrung und Gewöhnung, z.B. die Geschwindigkeit eines vorbeifahrenden Autos einzuschätzen oder die Unterscheidung zwischen Dunkelblau und Schwarz.²⁹ So widerspricht Helmholtz Kant, dessen Theorie besagte, dass die Deutung angeboren sei.³⁰

Helmholtz sah im menschlichen Auge Strukturen eines Fotoapparates. Er hält Folgendes in "Über das Sehen des Menschen" fest und setzt das Auge mit einer Maschine gleich:

„Das Auge ist ein von der Natur gebildetes optisches Instrument, eine natürliche Camera obscura. Ich setze voraus, dass der grösste Teil meiner Zuhörer schon Daguerresche oder photographische Bilder hat anfertigen sehen, und sich das Instrument ein wenig betrachtet hat, welches dazu gebraucht wird. [...] Ein eben solches Instrument ist nun das Auge; der einzige wesentliche Unterschied mit demjenigen, welches beim Photographieren gebraucht wird, besteht darin, dass statt der matten Glastafel oder lichtempfindlichen Platte im Hintergrund des Auges die empfindliche Nervenhaut oder Netzhaut liegt, in welcher das Licht Empfindungen hervorruft, die durch die im Sehnerven zusammengefassten Nervenfasern der Netzhaut dem Gehirn, als dem körperlichen Organe des Bewusstseins, zugeführt werden“³¹

Ein wesentlicher Unterschied zwischen menschlichem Auge und Fotoapparat ist die Stabilisierung. Der Apparat darf ruhig/still stehen, der Mensch ist dazu gar nicht in der Lage, weil es immer Bewegungen im menschlichen Körper gibt und das Auge nie still steht, es gäbe immer „Mikrosakkaden“.³² Das menschliche Auge ist in der Lage, retinal zu stabilisieren, das heißt, dass

²⁷ Hoffmann, *Photographie*, S. 93

²⁸ vgl. ebd.

²⁹ vgl. a.a.O. S. 95

³⁰ vgl. ebd.

³¹ a.a.O. S. 102

³² Ansorge, Ulrich/Helmut Leder, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 101

trotz Augenbewegungen und Sakkaden das Bild auf der Netzhaut vorhanden bleibt. Diese Stabilisierung geht bis zum vollständigen Verschwinden von Objekt oder Subjekt.³³

Von allen Theorien zum Sehen gibt es eigentlich zwei entscheidende: Die eine ist die Theorie des Lichtstrahls, die andere die Verarbeitung der Informationen. Die eine behandelt die Informationsaufnahme – ganz egal ob ein Sehstrahl aus dem Auge schießt oder Licht ins Auge fällt – und die andere die Informationsverarbeitung. Tatsächlich wesentlich ist hier für den Gegenstand der Theaterwissenschaft das Sehen und Gesehen werden. Wichtig war es mir, die (historischen) Theorien zu präsentieren und darüber einen Diskurs zu starten. Ich werde auf diese Theorien in den nächsten Kapiteln immer wieder zurückgreifen, vor allem ab dem 3. Kapitel (Schauspieltheorien). Ich gehe davon aus, dass Sehen die Voraussetzung für Theaterspiel und für rezeptions- als auch für produktionsästhetische Aspekte ist. Ob eine Bühne schwarz-weiß oder bunt ist, hell oder dunkel etc., ist nicht relevant, solange man Schauen kann. Schauen ist ein wesentlicher Sinn der Wahrnehmung.

1.2 Wahrnehmung, Geist, Bewusstsein und Aufmerksamkeit

Die Begriffe wie Wahrnehmung, Geist, Bewusstsein und Aufmerksamkeit etabliere ich zu einer theatralen Voraussetzung. Ich ziehe eine Annahme von Theaterwissenschaftler Andreas Kotte hinzu. Er schreibt in „Theaterwissenschaft. Eine Einführung“³⁴ über die Voraussetzung für szenische Vorgänge. Diese seien hervorgehoben und konsequenzvermindert. Dann, und nur dann könne erst ein szenischer Vorgang bestehen. Allerdings fehlt mir bei dieser Aufstellung von Kotte der Zugang zum/vom Spielenden.

Wer oder was ist hervorgehoben? Objekt und Subjekt. Wer ist konsequenzvermindert? Der/Die Spielenden. Anmerkung: Die Konsequenzverminderung bezieht sich auf das „Als-Ob“. Das heißt, dass beide Punkte unverzichtbar sind, und auch die Spielenden benötigt. Die von mir ernannte Voraussetzung steht in einer Wechselwirkung zur anderen Voraussetzung Kottes. Denn ein Objekt kann konsequenzvermindert sein, muss aber nicht. Die Handlungsweisen der Schauspieler:innen

³³ vgl. a.a.O. S.102

³⁴Kotte, Andreas, „*Theaterwissenschaft. Eine Einführung*“, 2. Aufl., Köln: Böhlau, 2012,

müssen konsequenzvermindert sein. So ist von Andreas Kotte zu verstehen, dass diese Aufstellung spielende Menschen als Voraussetzung vorsieht, und wenn das so ist, sind Wahrnehmung, Geist, Bewusstsein und Aufmerksamkeit für einen szenischen sowie auch theatralen Vorgang notwendig.

Auch Stephanie Metzger, Dramaturgin und Dozentin an der Theaterakademie August Everding schreibt in „Theater und Fiktion“:

„Weil sich Theater immer im für es konstitutiven Wechselspiel von Wahrnehmung, Körper und Sprache situiert, müssen in diesem Gefüge auch Vorgänge der theatralen Fiktion angesiedelt werden und zwar als Prozesse, die sich in den Zwischenräumen dieses Gefüges ereignen und insofern als intermediale zu begreifen sind.“³⁵

Es herrscht eine Verkoppelung zu den Akteur:innen. Es entsteht eine Bühnen- sowie Zuschauerwahrnehmung. „Die Theatermacher entdecken den „Faktor Publikum.“ Der/Die Schauende wird vom passiven zum aktiven „Mitspieler“.³⁶ Wieso aktiv? Weil die Zuschauer:innen für den Konsum wahrnehmen müssen.

Der Begriff Wahrnehmung bezeichnet die aktive Teilhabe an der physischen Umgebung, die Umwelt mit allen Sinnen zu erfahren.³⁷ Das heißt, die Wahrnehmung ist ein aktiver Vorgang und zeitlich abgegrenzt. Die Wahrnehmung lässt sich im bzw. am Körper lokalisieren. Bestes Beispiel dafür sind Augenbewegungen. Denn bewegt man seine Augen, haben sie ein Ziel: etwas sehen zu wollen, etwas wahrnehmen zu wollen. Die Wahrnehmung existiert nur in der Gegenwart und ist nicht mit Erinnerung, welche vergangene Wahrnehmungszustände beschreibt, zu verwechseln.³⁸ Die Wahrnehmung in der Gegenwart kann aber Erinnerungen eben dieser Wahrnehmungen in der Vergangenheit auslösen. Die Wahrnehmung besitzt zwei ausschlaggebende Inhalte. Der eine ist die Repräsentation der Umgebung und die Empfindung des Subjekts. Davon ist die Repräsentation ein geistiger Zustand und befindet sich nicht immer im Bewusstsein.³⁹ Die Umgebung wird

³⁵ Metzger, Stephanie, *Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart*, 1. Aufl. Bielefeld: transcript, 2014, S. 12

³⁶ a.a.O. S. 22

³⁷ vgl. Bellebaum, *Neuropsychologie* S. 31

³⁸vgl. Ansorge/Leder, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, S. 2

³⁹ vgl. a.a.O. S. 4

widergespiegelt. Im Falle eines/einer Schauspielers:in wäre das eine Theaterbühne. Wichtig zu erwähnen ist, dass die Repräsentation sich im Zustand der Objektivität befindet. Man kann die Bühne messen, die Farbe bestimmen etc.

Der andere Inhalt ist die Empfindung/Erfahrung. Sie ist rein subjektiv. Die Empfindung setzt das Bewusstsein voraus. Empfindungen müssen nicht mit dem Objekt in Verbindung stehen. Sie können extern stattfinden. Man kann zwar als Farbe Dunkelblau oder Schwarz bestimmen, jedoch kann man nicht –wenn man von Manipulation absieht – in die Empfindung eines Subjekts eingreifen. Abgesehen davon, dass man mit Lichtintensität noch Veränderungen hervorrufen kann. Wenn die Bühne eigentlich schwarz und nicht dunkelblau ist, der/die Spielende etwas anderes behauptet, dann muss diesem nachgegeben werden. Diese Problematik nennt man „Qualiaproblem“, „Erklärungslücke“ oder „hartes Problem der Bewusstseinsforschung.“⁴⁰

Zusammengefasst kann ein Beispiel aufgestellt werden: Ein(e) Schauspieler:in betritt die Bühne. Ab diesem Zeitpunkt hat er/sie die Bühne wahrgenommen. Er/Sie bestätigt diese Wahrnehmung, da er/sie diese betreten hat. Er/Sie kann sie auch bestätigen, indem das Publikum angespielt wird. Dann wurde das Publikum wahrgenommen. Unverzichtbar wird die Wahrnehmung, wenn ein Objekt in der Inszenierung angespielt, berührt werden muss, z.B. ein Glas Wasser. Ihr Eindruck kann dann anders sein. Er/Sie kann jedoch dann nicht bestätigen, ob die Bühne dunkelblau oder schwarz ist, das Publikum ihn/sie wahrnimmt oder das Glas Wasser halbvoll oder halbleer ist.⁴¹

Die Aufmerksamkeit ist eine Unterkategorie der Wahrnehmung. „Sie ist kein Mechanismus, der die Selektivität verursacht und daher erklärt. Aufmerksamkeit ist ein beschreibender Begriff, der verschiedene Formen der Selektivität der Wahrnehmung bezeichnet. Das ergibt sich schon daraus, dass die Aufmerksamkeit häufig eine doppelte Selektion beschreibt, bei der die Auswahl eines Merkmals ganz unterschiedlichen Zwecken dienen kann.“⁴² Ist ein(e) Schauspieler:in auf der Bühne, spielt er/sie Schauspieler:in A an und ignoriert absichtlich Schauspieler:in B, dann ist er/sie in der Ebene der Aufmerksamkeit. Das heißt allerdings nicht, dass er/sie Schauspieler:in B nicht wahrnimmt (Wahrnehmungsebene).⁴³ Wichtig ist dabei das Selektieren und Fokussieren von

⁴⁰ a.a.O. S. 5

⁴¹ vgl. a.a.O. S. 6

⁴² a.a.O. S. 9

⁴³ vgl. ebd.

visuell-räumlicher Aufmerksamkeit. Es gibt eine Art Informationsverarbeitungskapazität. So ist nur ein kleiner Teil von Informationen für unser Verhalten relevant. Anders kann man die Aufmerksamkeit auch als den Prozess der Filterung eingehender Informationen definieren. Die Aufmerksamkeit stellt die Voraussetzung für Erinnerung dar. Die Aufmerksamkeit hat ein Problem. Sie ist nicht wie die Wahrnehmung aktiv und passiv, sondern sie kann nur aktiv bestehen. Kommt ein Störfaktor (Distraktor), ändert sich die Aufmerksamkeit auf diesen Störfaktor. Das heißt auch, dass ein(e) Schauspieler:in immer aufmerksam sein muss. Das wiederum heißt: Die Aufmerksamkeit hat Einfluss auf die Schauspielkunst des Spielers/der Spielerin.

Die Aufmerksamkeit hat neben der selektiven Aufmerksamkeit noch die geteilte Aufmerksamkeit. Sie beschreibt den Zustand, wenn ein(e) Schauspieler:in dem/der Spielpartner:in aufmerksam zuhört, und einen Störfaktor – wie Husten aus dem Publikum – wahrnimmt, diesen aber wie erwähnt ignorieren MUSS. Im besten Fall. Schließlich geht es dann nur mehr noch darum, ob es sich um eine „Offene“ oder „Verdeckte“ Aufmerksamkeit handelt. Die „Offene“ ist dadurch gekennzeichnet, dass der Körper nach außen auf diesen Reiz – in unserem Fall Husten aus dem Publikum – reagiert. Die verdeckte Aufmerksamkeit ignoriert die äußeren Reize.

Naturwissenschaftliche Erforschungen des Geistes gehen davon aus, „dass der Geist vollständig in der Umgebung, vor allem im zentralen Nervensystem (ZNS), lokalisiert und Teil der Natur ist.“⁴⁴ So ist davon auszugehen, dass Geist und Wahrnehmung naturwissenschaftlich erklärt werden könnten. Und wenn man von diesem Standpunkt ausgehen darf, dann stelle ich die Behauptung auf, dass, wenn das möglich sein wird, die Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst ebenso naturwissenschaftlich aufgestellt werden kann.

Wichtig zu unterscheiden ist zwischen den Begriffen „Geist“ und „Bewusstsein“. Der Geist bezeichnet „die Gesamtheit mentaler Vorgänge und Inhalte, bewusster wie unbewusster.“⁴⁵ Bewusstsein ist sehr subjektiv. Man könnte/dürfte nie davon ausgehen, dass andere Menschen ebenfalls ein Bewusstsein besitzen. Das Bewusstsein erfordert einen rein „privat zugänglichen Bereich des Geistes.“⁴⁶

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ a.a.O.S.1

⁴⁶ vgl. a.a.O.S.3

Ebenfalls interessant ist der Aspekt der „Direkten Wahrnehmung“. Eines ist klar: Wahrnehmung benötigt eine(n) Wahrnehmende(n), also ein Subjekt, und das Objekt etc., welches wahrgenommen wird. Allerdings benötigt Wahrnehmung keine Entität, einen sogenannten Stellvertreter über Umwege. Zu vergleichen ist das mit dem „Direkten Sehen“. Man unterscheidet hier das Sehen des täglichen Lebens und das Sehen in einem Periskop oder Spiegel.⁴⁷ Das wäre im Theater komplex und einfach zugleich. Ebenso gäbe es dann das „Direkte Schauspiel“.

In der Direkten Schauspielkunst müsste ein(e) Wahrnehmende(r) eliminiert werden. Wenn Schauspieler:in A mit Schauspieler:in B spielt, muss das Publikum als Stiller Teilnehmer eliminiert werden. Das wiederum ist sehr einfach, allerdings befinde ich mich als Schauspieler nicht mehr in der Ebene des Theaters, Theatralität besteht weiterhin. Viel einfacher ist es, eine(n) der beiden Spielenden zu eliminieren. Ist Schauspieler:in A alleine auf der Bühne und hält einen Monolog und ist das Publikum anwesend, dann herrscht ein Direktes Schauspielen. Was die Erkennung von Objekten betrifft, geht die moderne Psychologie von einem Pandämonium-Modell aus. An einem Beispiel lässt es sich an Buchstaben erklären. Im ersten Schritt werden grobe Merkmale festgestellt. Wie bei einem T die horizontale wie auch die vertikale Linie. Im zweiten Unterschied wird eine Art Unterscheidung aufgerufen und ausgeschlossen. Horizontal und vertikal kann auch ein A, EF, etc. sein. Der dritte und letzte Schritt ist dann die Festlegung. Alle Eigenschaften des T treffen zu. Auch im Bühnenbild ist die Objekterkennung und Unterscheidung wesentlich.⁴⁸

Als ich 2019 als Statist am Burgtheater in der Inszenierung von Andrea Breth „Die Ratten“ mitgewirkt habe, fiel mir der „Durchsichtiger Bühnenraum“ von Martin Zehetgruber auf. Ein Bühnenbild auf der Drehbühne, in Räumlichkeiten unterteilt und getrennt von hochgezogenen durchsichtigen Plexiglaswänden. Nicht einmal haben sich die Schauspieler:innen durch die Räumlichkeiten verirrt. Ein Scheitern der „Merkmaldetektion“.

Was die Gesichtserkennung betrifft, gehören Gesichter zur Objektklasse. Wir unterscheiden eher „Wer ist das?“ als „Ist das ein Gesicht?“. Gesichter tragen tiefgründigere Informationen wie Geschlecht, Alter, Schönheit und Emotion. Unterschieden wird nach Merkmalsvergleichen. Welches Merkmal kann wiedererkannt werden? Die Augen spielen bei der Erkennung keine Rolle. Das ganze ähnelt wie oben bei der Merkmaldetektion. Sind keine großen Merkmale zu sehen, zählt

⁴⁷ vgl. Matthiessen, Hannes Ole. *Direkte Wahrnehmung und die fünf Sinne*, Hamburg: Diplomica, 2008.S. 2

⁴⁸ vgl. Ansorge/Leder, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, S. 117

im zweiten Schritt der Mund-Nasen Abstand oder Abstand zwischen Auge und Auge. Theorien gehen davon aus, dass die Gesichtserkennung automatisch passiert, bevor wir einem Gesicht Aufmerksamkeit schenken. Das treffe zumindest auf Geschlecht und Emotionen zu.⁴⁹ Nicht umsonst fallen uns traurige oder fröhliche Menschen auf. Der Blick muss erst auf das Gesicht gerichtet werden. Der Ausgangspunkt ist die automatische Gesichtserkennung.

Sprechwissenschaftlerin Lynne Kendrick und Theaterwissenschaftler David Roesner schreiben in ihrer gemeinsamen Publikation „Theatre Noise“⁵⁰ über ihre definierten Begriffe „liveness“ und „situatedness“, auf deutsch also Lebendigkeit und Situiertheit. Dieser Begriff bezieht sich „in der englischen Schreibweise auf Wirkungen von Theaterarbeiten, die mit Vorstellungen von Unmittelbarkeit, Gegenwärtigkeit und Flüchtigkeit in einer Wahrnehmungssituation einhergehen. Der englischsprachige Begriff ‘situatedness’ verdeutlicht ein grundsätzliches ‚Involviert-Sein‘ und eine konstruktive Dimension der Wahrnehmung.“⁵¹

Auf wen oder was kann denn das Theaterspiel wirken? Im Grunde genommen auf alles. Wenn wir aber das Objekt ausschließen, dann bleibt das Subjekt übrig. Das Subjekt ist der/die Spielende, oder der/die Schauende.

„Das Subjekt will nicht nur immer wieder anders genießen, es will besser genießen, es will nicht nur immer wieder ein anderes Selbst sein, es will ein Selbst sein, das an sich arbeitet, in seiner inneren und äußeren Wirkung in zunehmenden Maße befriedigend und attraktiv zu erscheinen – ein Prozess, der offenbar nie an ein Ende kommt“⁵²

Die Wahrnehmungsforschung geht davon aus, dass ein Umgebungsraum und eine Atmosphäre bestehen müssen, sodass Hören und Sehen im Zentrum stehen können. Umgebungsraum und Atmosphäre liegen in einer Ebene des Dazwischenseins. Die Wahrnehmung dieser Ebene ist dann die Kommunikation. Theater findet in der leiblich-räumlichen Wahrnehmung statt.

Theaterbesucher:innen sind aktiv am Akustischen, in der Wahrnehmung der Spielenden beteiligt. Man nennt diese Aktivität auch „Audio-Zuschauen“. Es entsteht eine Bewegung zwischen Hören und Sehen.

⁴⁹ vgl. a.a.O. S.127

⁵⁰ Lynne Kendrick, David Roesner. *Theatre Noise*. Cambridge: Scholars Publishing, 2011.

⁵¹ Naunin, Julia. *Klang, Bewegung und Theater : die Wahrnehmung des Akustischen am Beispiel von zeitgenössischen Theateraufführungen*. Berlin:Neofelis, 2017. S. 98

⁵² Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz über das Subjekt in Naunin *Bewegung und Theater*. S. 99

Das heißt, das Sehen alleine reicht nicht. Kein(e) Schauspieler:in kann auf etwas reagieren ohne Lärm, Geräusche und Knall. Seien diese auch nur in der Vorstellung, wie beim *Exploding-Head-Syndrom*, eine Form der Schlafstörung. Und der/die Spielende muss auch die Möglichkeit haben, das nicht Anwesende zu erkennen. Diese Unterscheidung ist nicht möglich, wenn man nicht hören kann. Abgesehen davon, dass das Gesprochene der/des Partner:in nicht entschlüsselt werden kann, wenn nicht gehört werden kann.⁵³

"theater performance will always have an acoustic dimension and will always need to creatively engage with the noise inevitably created by its liveness and situatedness"⁵⁴

Unser Gehör ist immer in „Bereitschaft“. Wir reagieren meistens auf einen Schrei, auf den Verkehr, wenn die Glocke läutet etc. Lichtgeschwindigkeit mit 300 000 km/s ist zwar viel schneller als der Schall, aber schnell genug. Hören ist spontaner. Sehen ist „langsamer“. Die Ohrmuschel ist durch die Anatomie in der Lage, zu filtern und zu lokalisieren. Das Sehen hat ein Senden und Empfangen zugleich. Das Hören nur Empfangen. Das Sehen ist bei Gefahr vorbeugender, bei Hören ist sie bereits da oder in unmittelbarer Nähe. Beispiel Tür: Die Tür des Raumes – in welchem man sitzt – geht auf oder fällt zu. Natürlich kann man mit Kopfhörern oder Ohrstöpseln durchgehend auf die Tür starren und warten, bis diese aufgeht. Ähnlich wie beim Angeln warten, bis der Schwimmer untergeht (wäre ideal, da wie beschrieben Lichtgeschwindigkeit schneller ist). Aber bei Eintreten von Nichterwartung höre ich die Tür zuerst, bevor ich diese sehen kann. Erst nachdem die Tür geöffnet worden ist oder gerade geöffnet wird, wandert der Blick zur Tür. Oder ich höre den heruntergedrückten Türgriff. So empfinde ich das Sehen vorbeugend, das Hören als dauerhaft aktiv. Ebenso im Schlaf. Man kann nur durch Sprache, Lärm oder durch Berührung der Sinne geweckt werden. Dabei schalten wir den Faktor der *Inneren Wahrnehmung* aus, da diese im Theater, vor allem im Zustand Schlaf, für gewöhnlich nicht im Theater vorkommt.

Was die Erstreaktion betrifft, ist diese erst hypothetisch. „Die Ausrichtung des Blicks auf einen Gegenstand sagt nämlich nicht unbedingt etwas über die interne Repräsentation des Gegenstandes durch den Betrachter aus.“⁵⁵ Man muss hier zwischen „offenem“ und „geschlossenem“ Verhalten

⁵³ vgl. a.a.O. S. 100

⁵⁴ a.a.O. S. 97

⁵⁵ Ansorge/Leder, *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, S. 72

unterscheiden. Das offene ist die Orientierung, das geschlossene die Entdeckung.⁵⁶ Es benötigt einen Hinweisreiz, sodass es dann zu einer Aufmerksamkeitszuwendung kommt. Die Blickrichtung ist allerdings nicht mit der Richtung der Aufmerksamkeit ident.⁵⁷ Die Richtung der Aufmerksamkeit endet auf einer Theaterbühne, wenn der/die Schauspieler:in auf der Bühne steht. Sie oder er sieht zwar das gesamte Publikum, konzentriert sich jedoch nicht auf einzelne Theatergäste. Das Publikum wiederum fokussiert sich auf den/die einzelne(n) Akteur:in. Der/Die Schauspieler:in blendet seinen/ihren Mitspieler:in nicht aus.

Damit Theater überhaupt funktioniert und einen Ablauf garantiert, benötigt es – wie alle Tätigkeiten – ein Arbeitsgedächtnis. Sobald ein auditiver Reiz aufgenommen wird, gelangt dieser in die phonologische Schleife. Dort wird dieser Reiz durch ein „Rehearsal“ (auch als englischer Begriff für Theaterprobe) vor dem Vergessen bewahrt. Ein ständiges Nachmachen und Nachsprechen schützt vor sensorischem Verfall.⁵⁸

Schauspielertheoretiker Michael Cechov prägt in seiner Theorie den Begriff „Atmosphäre“. Darauf wird später in Kapitel drei näher eingegangen. „Atmosphäre wird, in der Konzeption der Philosophen Hermann Schmitz und Gernot Böhme, nicht in Einzelsinnen wahrgenommen, sondern gespürt, sie gehen von einer synthetischen Wahrnehmung von Atmosphären aus.“⁵⁹ Atmosphäre soll ein Spüren von Raum und Gefühl sein. Nach Hermann Schmitz sind Gefühlsräume Atmosphären. Gefühle seien räumlich und ortlos. Hier unterscheidet Schmitz zwischen „einem leiblich-affektiven Betroffensein und eigenleiblichen Regungen wie Angst, Schmerz, Hunger, Durst, Wolllust und Müdigkeit“⁶⁰ Wo sich allerdings Gernot Böhme von der Theorie Schmitz unterscheidet, ist, dass er Atmosphäre und Gefühl nicht gleichsetzt. Er geht eher von einem Phänomen der Wahrnehmung aus. Atmosphäre ist für ihn ein gemeinsames Wahrnehmen von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen.⁶¹

⁵⁶ vgl. ebd.

⁵⁷ vgl. a.a.O. S. 75

⁵⁸ vgl. a.a.O. S. 142

⁵⁹ Naunin, *Bewegung und Theater*, S. 102

⁶⁰ ebd.

⁶¹ vgl. a.a.O. S.104

Theaterwissenschaftler Ulf Schmidt schreibt in seiner Publikation „Schauspiel der Ideen“ Folgendes über die Wahrnehmung:

„Die Wahrnehmung erkennt also das Allgemeine, das sie erkennt, das wahrnehmbare Eidos, aktuell immer aus der Organaffektion, die ein Einzelnes verursacht. Deshalb kann man nicht wahrnehmen, wann immer man will, sondern man bedarf eines Äußeren, das das Wahrnehmungsorgan affiziert, damit die Wahrnehmung Gelegenheit hat, analytisch erkennend tätig zu werden. [...] Dabei kommt es zur Identität von Erkanntem und Erkenntnis. Das Erkannte, an das sich die Wahrnehmung des Idion ‚angleicht‘, ist also nichts Äußeres, nichts einfach Gegebenes, das nur ‚aufgenommen‘ werden müßte, nichts *Vorgefundenes*, aber andererseits auch nichts *Erfundenes*, sondern ein *Gefundenes*“⁶²

Die Wahrnehmung erkennt also das Allgemeine. Täuschung ausgeschlossen? Wir erinnern uns an den Film „L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat“ von den Brüdern Lumière aus dem Jahre 1895. Die Eisenbahn als Erfindung Anfang des 19. Jahrhunderts ist ein Geschoss von Raum und Zeit als Transportmittel geworden. Es entstand damals eine neue Wahrnehmung zwischen Technik und Natur, und es kam zu einer Reizüberflutung. Auch ähnlich wie beim Höhlengleichnis Platons sind es Schattenspiele. Hinzu kommen Farben und Töne. Für den/die Zuschauer:in eröffnete sich mit der Kinoleinwand ein Sehraum.⁶³ Warum erwähne ich das hier? Nach der Legende soll das Publikum bei der Filmpremiere aus Angst und Panik den Saal im Glauben, dass wirklich ein Zug in den Zuschauerraum hinein rollt, verlassen haben. Die Legende ist bis heute weder belegt noch widerlegt worden. Vorstellbar ist jedoch, dass das Publikum erstaunt und erschrocken war, wie die Realität nicht nur als Foto, sondern auch als Film bewegt ist.⁶⁴ Wir Menschen, welche im 21. Jahrhundert angekommen sind, verfügen über die Erfahrung von Transportmitteln und digitalen Medien. Wir sehen schon Filme in maximaler Hochauflösung. Eine Auflösung, die unser menschliches Auge nicht mehr von Virtualität und Realität unterscheiden kann. Und wir haben bis heute den Mond schon mehrmals erkundet. Doch Menschen um 1900 kannten das nicht. Dass dies zu einer Unruhe wurde, ist verständlich. Hier verweise ich wieder auf Helmholtz, der sagte, dass Deutung erst erlernt werden müsste. Wie schon oben erwähnt: Das Künstliche wird zum Wahren.

⁶² Schmidt, Ulf, *Platons Schauspiel der Ideen*, S. 265

⁶³ vgl. Roesler-Keilholz, Silke. *L'Arrivée d'un train-transdisziplinär: Eisenbahn-, Kino- und Reisedispositive*, *Arcadia* 46, no. 2, 2011, S. 396

⁶⁴ vgl. Binotto Johannes, *Für ein unreines Kino : Film und Surrealismus*. *Filmbulletin*, 2010, S. 33

Sehen ist in seiner historischen Dimension im weltlichen und im religiösen Kontext zu verstehen, der physiologische Vorgänge berücksichtigt, als auch philosophische und theologische Aspekte. Dem Auge kommt innerhalb der kulturellen und wissenschaftlichen Erforschung des Körpers als repräsentatives Organ eine besondere Stellung zu. Der Sehsinn wird in der kulturellen Hierarchie dem Geschmackssinn und dem haptischen Sinne vorgezogen. Das Auge steht für Erkenntnis, Wissen, Macht, für Präsenz und Authentizität.

Das französische Wort für "Sehen" (VOIR) beinhaltet den Wortstamm "Wissen" (SAVOIR) und ist gleichermaßen, mit den Worten "Macht" und "Können" (POUVOIR) verbunden. Sehen bedeutet über etwas zu verfügen, sich durch Wahrnehmung aneignen. Ästhetik ist somit immer auch rückgebunden an die *Aiethesis*. Wahrnehmungstheorie ist immer auch als Erkenntnistheorie zu denken.

Der Prozess des Sehens ist determiniert durch soziale, kulturelle und politische Koordinaten. Das was gesehen, wie es interpretiert und verarbeitet wird, entsteht immer durch die Verbindung mit der individuellen und kulturellen Erfahrung und Erinnerung jedes Menschen. Demnach ist das Sehen einerseits ein physischer Vorgang und andererseits aber auch ein individueller Vorgang innerhalb eines historischen und kulturellen Prozesses.

Jede historische Epoche entwickelt ihr eigenes Verhältnis zu den Sinnen, welches sich im Laufe der Zeit - mit der gesamten Denkweise - verändert. Der/Die Wahrnehmende und das Wahrgenommene verweisen gleichermaßen auf den Sehvorgang.

Ich sehe für die Schauspielkunst und für den Diskurs dieser Arbeit die Bestimmung und Klärung dieser Begriffe wesentlich. Wahrnehmung ist eine Bewegung und Wechselwirkung zwischen den Sinnen. Wahrnehmung ist ein Senden und Empfangen zugleich. Sie ist für die Schauspielkunst notwendig, anders gesagt, sie ist immer existent und nicht verzichtbar und sie ist ein (ungewollter) Teil der Kunst.

2. Bewusstseinszustände in der Schauspielkunst

2.1 Bewusstseinszustände: Eine Einführung

Es gibt verschiedene Arten von Bewusstseinszuständen. Die gängigsten zähle ich auf:

Wachzustand, Schlafen/Traum, Trance, Ekstase, Hypnose, Rausch und Ohnmacht. Natürlich gibt es hierzu noch weitere Unterzustände wie Tiefschlaf (Schlaf) oder Koma (Ohnmacht). Im Groben kann man zwischen Wach- und Schlafbewusstsein unterscheiden. Bewusstseinszustände finden Platz und Gehör in der religiösen Mystik, in den Künsten als auch als Krankheitsbild in der Medizin.⁶⁵ Sie reichen von „Bergsteiger und Sportler über Verschmelzungserlebnisse im Drogenrausch oder im Tanz bis zu Grenzerfahrungen von Astronauten oder von Patienten im Nahtodzustand.“⁶⁶ Professor für Psychologie und Direktor für Neuroimaging Dr. Dieter Vaitl hält vier Punkte für die Begrifflichkeit des Bewusstseins wesentlich:

- 1) Der Unterschied zwischen bewusst und unbewusst muss geklärt sein.
- 2) Es gibt Geschöpfe mit und ohne Bewusstsein.
- 3) Die Subjektivität ist für die Bildung des Bewusstseins relevant.
- 4) Es muss ein Gedächtnis vorhanden sein.⁶⁷

Selbstverständlich werden in diesem Kapitel die Bewusstseinszustände nicht neurowissenschaftlich erläutert. Das ist nicht das Ziel und nicht die Aufgabe der Theaterwissenschaft. Der große Unterschied zwischen der Kulturwissenschaft und der Naturwissenschaft ist, dass wir kein Wahr oder Falsch erlauben, die Naturwissenschaft verlangt das. Wenn, dann ist der dialektische Zweifel legitim.

Warum ich die Bewusstseinszustände in diese Arbeit mit aufgenommen habe, ist einfach zu erklären: Einerseits ist Schauspiel eine Art Bewusstseinszustand, nur kann ich noch nicht klären, welcher Bewusstseinszustand überhaupt/generell in Frage kommt. „Ich weiß es nicht“ kann ein möglicher Ausgang sein. Andererseits brauchen Bewusstseinszustände eine Ursache und Veränderung. Mit Veränderung meine ich Prozesse. Was löst diesen Bewusstseinszustand aus? Als Laie der Neurowissenschaft ist für mich der Rausch am einfachsten zu bestimmen. Auslöser:

⁶⁵ vgl. Vollenweider, Samuel. „Aussergewöhnliche Bewusstseinszustände und die urchristliche Religion: Eine alternative Stimme zur psychologischen Exegese.“, In: *Evangelische Theologie*, No. 65, 2, 2005, 103

⁶⁶ vgl. a.a.O. S. 104

⁶⁷ vgl. Vaitl, Dieter. *Veränderte Bewusstseinszustände : Grundlagen - Techniken - Phänomenologie*. Stuttgart: Schattauer, 2012., S. 8

Drogen und Alkohol. Allerdings hat Rausch noch wesentlich mehr Auslöser, wie Hass, Hunger, Wut, Aggression etc. Interessant sind natürlich rauschähnliche Zustände. Schwindel wäre z.B. einer. Eingangs werde ich hier die gängigsten und oben genannten Bewusstseinszustände kurz erläutern, da ich es wichtig finde, in einer wissenschaftlichen Arbeit, wenn sich Naturwissenschaft und Kulturwissenschaften annähern oder wiedervereinen, mit Fakten und Behauptungen zu arbeiten. Ich schreibe absichtlich über eine Wiedervereinigung, weil beides immer gern getrennt wird, und das finde ich falsch. Nicht umsonst gibt es seit der Antike Naturphilosophen. Wo die Naturwissenschaft endet, hat die Kulturwissenschaft die Aufgabe, Überlegungen weiterzudenken. Es ist die Frage, was zuerst war, das Ei oder das Huhn? Ist das Universum endlich oder unendlich? Die Wissenschaft benötigt immer das Gesamte. Sie benötigt das Gesagte sowie Ungesagte. Ich möchte zeitgenössische Bestrebungen wieder vereinen.

Rausch, Trance und Ekstase haben eines gemeinsam: Sie stören die Bewusstseinsordnung und gefährden gleichzeitig die jeweilige Gesellschaft.⁶⁸ Das heißt, es entsteht eine anormale veränderte Wahrnehmung in der Reflexion. Im Zustand selbst wird nicht zwischen innerer und äußerer Wahrnehmung getrennt. Hinzu kommt, dass diese Zustände das Endprodukt verfälschen. Mit Endprodukt meine ich die Wirkung auf einen selbst, die innere und äußere Wirklichkeit.⁶⁹

2.1.1 Der Referenzpunkt der Veränderung

Wenn wir von Bewusstseinszuständen sprechen, so muss es auch einen Übergang von einem Zustand in den anderen geben. Ab wann tritt ein Zustand ein? Die Psychologie geht von einem Referenzpunkt aus, wie in der Schauspielkunst die Vorbereitung.

Zuerst ist es wichtig, zu wissen, dass das Gehirn, um genau zu sein, der Hirnstamm und Hypothalamus das innere Milieu (Homöostase) aufrecht erhält. Kohärente Verbindungen repräsentieren den physiologischen Körper. Es entsteht die Bildung eines „Statusmodells“, welches den Körper immer und immer wieder auf Signale, Fehler, Gefahr und vieles mehr abrufen.⁷⁰ Tritt ein veränderter Zustand ein, wird das Signal aufgenommen und mit einem „Ruhezustand“ verglichen.

⁶⁸ vgl. Michael Schetsche, Renate-Berinke Schmidt, „Vom Hunger und von der Lust. Askese und Ekstase“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 14

⁶⁹ vgl. bd.

⁷⁰ vgl. Vaitl, Dieter. *Veränderte Bewusstseinszustände*, S. 30

Das heißt natürlich nicht, dass der Zustand in Ruhe völlig untätig ist. Der Ruhezustand definiert sich als Zustand, in dem im Moment unwillkürliche/willkürliche Prozesse stattfinden, wie Nachdenken, Tagträumen, Imaginieren etc.

In diesem „Ruhezustand“ werden gewisse Areale im Gehirn aktiviert und ein Netzwerk wird gebildet. Man spricht auch von einem „default network“.⁷¹ Dieses Netzwerk ist immer dann aktiv, wenn es um interne Prozesse geht und wird sofort unterbrochen, „sobald das Gehirn mit anspruchsvollen neuen externen Aufgaben konfrontiert wird. Das Netzwerk garantiert so ein genügend hohes Aktivierungsniveau.“⁷² Das alles wiederum heißt, dass das Gelangen in einen Rauschzustand einen Fokus auf etwas benötigt. Es benötigt ein Verlassen des internen Prozesses in das Externe. Kurz gesagt kann man festhalten, dass, sobald der Gedanke da ist, in einen Zustand zu geraten, dann der Referenzpunkt überschritten ist.

2.1.2 Rausch, Trance, Ekstase & Schlaf

Die Zeit ist tot. Von nun an wird es weder Jahre noch Monate noch Stunden
geben; die Zeit ist tot, wir geben ihr das Grabgeleit.“

-Théophile Gautier

Der Begriff „Rausch“ kommt aus dem Mittelhochdeutschen von *rûsch* und hat zwei Bedeutungen. Es heißt Lärm und Bewegung. Beide Bedeutungen applizieren auf Lärm in einem Wirtshaus, wo dann in später Stunde „andere“ Bewegungen stattfanden.⁷³ Der Rausch wird in der Medizin auch als „Modellpsychose“ bezeichnet. Man könnte ihn auch als *künstlich hergestellten Wahnsinn auf Zeit* beschreiben.⁷⁴ Der Drogen-Rauschzustand gilt als existenzielle Erfahrung, wie beim oben genannten Gautier. Dieser genoss Mitte des 19. Jahrhunderts mit anderen Intellektuellen im berühmten Hotel „Pimodon“ Haschisch und beschrieb die Wirkung anhand seiner Erfahrung.⁷⁵ Schon Schriftsteller Thomas De Quincey schrieb hundert Jahre davor, dass Rausch und Zeit

⁷¹ a.a. O. S. 32

⁷² a.a. O. S. 33

⁷³ vgl. Feustel, Robert, „Doppelte Kulturgeschichte des Rausches“, in: *Handbuch Psychoaktive Substanzen*, hrsg.v. Heyden, Maximilian von, /Henrik Jungaberle/Tomislav, Berlin, Heidelberg: Springer, 2017, S. 16

⁷⁴ vgl. Robert Feustel, „Die Zeit des Rauschs“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 32

⁷⁵ vgl. a.a.O. S. 43

zusammenspielen.⁷⁶ Man kann wohl festhalten, dass das oben genannte Zitat den Rausch als Realität genießt. Denn auch Gautier korrigierte, dass Rausch eine eigene Zeit und eigenen Raum habe. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts schreibt Michel Foucault, dass die Zeit eine eigene Ordnung ist, und diese wiederum unantastbar sei.

Der Rausch existiert, solange es Menschen auf dem Planeten Erde gibt. Schon in der Steinzeit soll Alkohol in Form von Met und Bier hergestellt worden sein.⁷⁷ Medizinisch wird Rausch immer mit psychoaktiven Substanzen verbunden. Tabakrauchen macht im Vergleich zwar abhängig, aber lässt einen nicht in einen Rauschzustand verfallen. Die Medizin ist sich uneinig zwischen „gestörter Einengung“ und „Erweiterung des Bewusstseins.“⁷⁸ Die Weltgesundheitsorganisation legt Rausch mit „Störungen von Bewusstseinslage, kognitiven Fähigkeiten, Wahrnehmung, Affekt und Verhalten oder anderer psychologischer Funktion und Reaktion fest.“⁷⁹ Das Verlangen nach Rausch ist ein menschlicher Trieb wie Hunger, Durst und Sex. So gesehen ist Rausch nichts Störendes. Die deutschen Historiker Árpád von Klimó und Malte Rolf sehen Rausch als ein Erlebnis und Erfahrung von einer Grenzüberschreitung. Beide würden sogar das Wort „Trieb“ korrigieren. Es ist mehr Intensität und Emotion.⁸⁰

Wenn Immanuel Kant in seiner „Anthropologie“ (1798) den Genuss von berauschenden Genussmitteln mit der Begründung „widernatürlich und gekünstelt“ strikt ablehnte, so stand der Dichter Georg Philipp Friedrich, besser bekannt als Novalis, dem Genuss positiv gegenüber.⁸¹ Nach ihm müsse man zwischen einem Rausch der Stärke und Schwäche unterscheiden. Der Rausch der Stärke habe die Eigenschaft der Besonnenheit und Begeisterung. Die Schwäche zeichne sich durch Unstabilität aus. Der Rausch führe leichter zu lebhaften Sensationen.⁸² Der Rauschzustand werde zu einem Ausnahmezustand. Jacques Derrida beschreibt den Rausch als ein „trojanisches Pferd, mit dem die Vernunft im Allgemeinen nicht fertig würde.“⁸³ Er bezeichnet den Zustand als eine Reise, welche die Grenze passiert. Es ist eben eine Erfahrung als „Beziehung zum Anderen und die

⁷⁶ vgl. ebd.

⁷⁷ vgl. a.a.O. S. 11

⁷⁸ a.a. O. S. 12

⁷⁹ vgl. ebd.

⁸⁰ vgl. a.a. O. S. 12

⁸¹ vgl. Imorde, Joseph „Ausnahmezustände“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 205

⁸² vgl. ebd.

⁸³ a.a.O. S 14

Öffnung gegenüber der Welt im Allgemeinen. Für Michel Foucault dagegen hat Rausch eine eigene Sprache. Die „Sprache der Psychiatrie“.⁸⁴

Ekstase

Ekstase ist entblößtes Bewusstsein. „Nichts wird mehr wahrgenommen, ausgenommen das Nichts, und dieses Nichts wird alles, der ekstatische Zustand ist eine vollkommene, objektlose Gegenwart, eine erfüllte Leere.“⁸⁵ Man kann es auch als ein Heraustreten des eigenen Ich-seins bezeichnen, eine Auflösung. Es ist eine Art Fähigkeit, menschliche Grenzen überschreiten zu können. Ekstatiker reden von „fremdartigen“ Erlebnissen.⁸⁶ Eine besondere Nähe zu Gott soll bestehen. Klar ist, dass der ekstatische Zustand – wenn vor allem die Nähe von Göttlichem beschrieben wird – in einigen Gesellschaften und Kulturen als Krankheit oder Wahnsinn wahrgenommen wird. Die Ekstase kann im Großen und Ganzen in Visionsekstase (Seelenflug/Jenseitsreise) und Versenkungsekstase (Mediation) unterteilt werden.⁸⁷

In Verbindung mit der Ekstase und dem Experiment von der Auflösung des eigenen Ich „im verrückten Taumel kollektiver Verschmelzung“⁸⁸ steht in der griechischen Antike der Theatergott Dionysos. Er wurde von Peistratos eingesetzt und unterstützte die Ehren von Dionysos (Dionysien). Er gilt als Gott für Wein, changierende Geschlechtergrenzen und Berausung aller Sinne. Allein diese Komponente verweist auf eine Entgrenzung und Erweiterung des Bewusstseins.⁸⁹ Was Dionysos betrifft, gibt es kaum jemanden, der so der Thematik verfallen war wie Friedrich Nietzsche. Ihn interessierte die Entwicklung des rituellen Chortanzes von Dionysos.⁹⁰ Hierbei äußern sich Gesang und Tanz als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit. Der Mensch steigt tanzend in die Luft empor. Die Steigerung des subjektiven Ich verschwindet bis zu einer vollständigen Selbstvergessenheit. Unter Dionysos feiern Menschen einen Ritus des Miteinanders.

⁸⁴ Foucault, Michel, „Wahnsinn und Gesellschaft“, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1969. S.8

⁸⁵ Brittnacher, Hans Richard, „Vom Hunger und von der Lust. Askese und Ekstase“ In: *Ekstase*. hrsg.v. Thomas Köbner, München: edition, 2012, S. 112.

⁸⁶ vgl. Gödde, Susanne „Vom Hunger und von der Lust. Askese und Ekstase“ In: *Ekstase*. hrsg.v. Thomas Köbner, München: edition, 2012, S. 9

⁸⁷ vgl. Vollenweider, Samuel, *Aussergewöhnliche Bewusstseinszustände und die urchristliche Religion*, S. 107

⁸⁸ Liebau, Eckart, „Im Rausch des Lebens.“ In: *Lust, Rausch und Ekstase*. Hrsg. von Eckart Liebau/ Jörg Zirfas, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 85-107 S. 93

⁸⁹ vgl. Gödde, Susanne, *Vom Hunger und von der Lust. Askese und Ekstase*, S. 11

⁹⁰ vgl. Liebau, Eckart, „Im Rauch des Lebens.“, S. 93

Der Mensch wird vom Kunstschaffenden zum Kunstwerk.⁹¹ Dies wird in den Bakchen von Euripides behandelt.

„Die Bakchen, eine der exzessivsten Tragödien des Euripides, schildern das Verhältnis des Menschen zu den Göttern und den Opfer-Mythos in seiner ganzen Unmenschlichkeit und dionysischen Verblendung. Im Zentrum der Handlung stehen jene Episoden aus dem Leben Dionysos [...]. Der Höhepunkt des dionysischen Ritus bilden in den Bakchen die Zerstückelung wilder Tiere und der Verzehr ihres rohen, noch blutwarmen Fleisches.“⁹²

Interessant allerdings und etwas paradox ist, dass religionswissenschaftliche Forschungen gezeigt haben, dass die ekstatische Erfahrung ganz ohne alleinigen Alkoholgenuss auskam. Anstelle von Alkohol waren es rhythmische Musik, darauffolgende Tanzbewegungen, Atmungstechniken und diverse Kräuter mit psychoaktiven Substanzen. Es spricht vieles dafür, dass Ekstase in der griechischen Antike meist von Frauen vollzogen wurde. Man geht von dem Begriff „schwärmen“ aus. Es ist eine Bewegungsform, wo der Kopf nach hinten geneigt wird. Allerdings wurde das „Schwärmen“ nachweislich bis ins 19. Jahrhundert hinein als negativ bewertet, weil es dunkle Gefühle hervorrufe.⁹³

Das Wort *Mania* (Wahnsinn) leitet sich vom ähnlichen Verb *mainesthai* ab. Das Verb heißt übersetzt: körperlich Ausdruck verleihen.⁹⁴ Es ist wertvoll, danach zu fragen, ob Schauspiel ein ekstatischer Zustand ist. Der französische Philosoph Jacques Rancière spricht bei Tanzen und körperlichem Ausdruck von „Kunst-Berauschtigkeit“. Die Berauschtigkeit „besteht darin, die Darstellung des Erscheinens nachzuahmen, anstatt die Erscheinung von Personen darzustellen, denen diese oder jene Geschichte passiert, oder dieses oder jenes Gefühl empfinden.“⁹⁵ Rausch wird zur Manifestation ästhetischer Konzeption. Rausch und Ekstase steigern die Intensität in der – vor allem im Bühnentanz– darstellenden Kunst und finden auch hierfür Verwendung.

⁹¹ vgl. ebd.

⁹² Marschall, Brigitte. Die Droge und ihr Double : zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände. Köln Wien: Böhlau, 2000. 17

⁹³ vgl. Imorde, Joseph „Ausnahmezustände“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 199

⁹⁴ vgl. a.a.O. S. 12

⁹⁵ Huschka, Sabine „Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene.“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 219

Trance

Weil ich anfangs von Referenzpunkt und Veränderung schrieb, sind wir beim Terminus transitus (aus dem lateinischen: Übergang) angekommen. Daraus abgeleitet entstand das Wort Trance. Es bedeutet das Hinübergehen. Man kann diesen Zustand als „zeitlich umschreibende, erhebliche Veränderung des Bewusstseins oder als einen Verlust des gewohnten Gefühls der eigenen Identität“,⁹⁶ ohne, dass sie durch eine andere ersetzt wird, bezeichnen. Folgende Symptome können auftreten: Wahrnehmungseinengung der eigenen Umgebung, ungewöhnliche Reizaufnahme (selektive Fokussierung) und Wahrnehmung von körpereigenen Bewegungen, die außerhalb der eigenen Kontrolle liegen (Kontrollverlust).⁹⁷

In Verbindung mit Trance steht oft der Schamanismus. In schamanischen Ritualen spielen rhythmische Stimulationen, wie Trommel- oder Tanzrhythmen, eine große Rolle. Dabei werden Rhythmen von Tanz und Trommel synchronisiert. Es entsteht eine Verschmelzung zwischen Tanz und Atmung. Diese wiederum löst Gefühle wie: Leichtigkeit, Wärme, Energie, Glücksgefühle und Freude.⁹⁸ Atmung und Herzfrequenz spielen eine große Rolle. In der physiopsychologischen Forschung war es der Neuropsychologe Andrew Neher, welcher im Jahr 1961 mittels eines EEG nachweisen konnte, dass monotone Trommeln mehr Theta Wellen bilden. Diese Wellen werden z.B. auch gebildet, wenn man an verschiedenen Druckrezeptoren an der Halsschlagader drückt und es zu Veränderungen beim Blutdruck kommt.⁹⁹

Der/Die Schamane/Schamanin versucht in Trancezuständen in eine „andere“ Bewusstseins-Welt einzusteigen. Das Ziel eines/einer Schamanen/Schamanismus ist es, Vermittler zwischen Mensch und übergeordneten Mächten zu sein. Beobachtungen haben gezeigt, dass Anzeichen wie „Krämpfe, Schaum vor dem Mund, hervortretende Zuckungen am ganzen Körper, lautes und tiefes Atmen, Stöhnen, komplette Körperstarre und Versunkenheit“¹⁰⁰ den Eintritt in die andere Welt darstellen. Nicht zu vergessen, die Autosuggestion. Beim Schamanismus ist nicht jede/r befähigt, die Tätigkeit auszuführen. Invitation ist wichtig. Abgesehen davon, dass der/die Schamane/Schamanin, der/die

⁹⁶ vgl. Vaitl, Dieter. *Veränderte Bewusstseinszustände*, S. 225

⁹⁷ vgl. ebd.

⁹⁸ vgl. a.a. O. S. 224

⁹⁹ vgl. a.a. O. S. 226

¹⁰⁰ vgl. a.a.a O. S. 229f.

Vermittler:in zwischen (Alltagswelt) und anderen Welten ist, gehört noch zu den Aufgaben: „die Diagnose von Krankheiten, Kontaktaufnahme mit anderen Welten, Überwachung der heiligen Rituale, Traumdeutung, Wettervorhersage, Prophetie, Kräuterkunde und schließlich die Beherrschung von körperlichen und mentalen Prozessen.“¹⁰¹

Wie auch ein/e Schauspieler:in sich auf das Spiel vorbereitet, bereitet sich ein/e Schamane/Schamanin auf das Ritual vor. Es benötigt teilweise viele Stunden oder Tage, sowie eine strenge Körperbeherrschung wie: Fasten, Schwitzen und stundenlanger Aufenthalt in kaltem Wasser, sexuelle Enthaltsamkeit und exzessive körperliche Bewegung. Es benötigt ein *rites de passage*¹⁰². Es ist nachgewiesen, dass es nach den Praktiken zu physischen Erschöpfungszuständen kommt. Verantwortlich sind – mit ausgelöst – Kalziumverlust, Hypoglykämie und Ausschüttung von Opiaten, welche Schmerzunempfindlichkeit zur Folge haben.¹⁰³

Schamanische Elemente finden sich heutzutage sowohl in der Psychotherapie, Medizin, im Hatha Yoga, sowie auch zum Beispiel in Aktionskünsten von Marina Abramovic wieder.

Wenn ich bei Rauschzuständen psychoaktive Substanzen erwähnt habe, dann kommt bei den Schaman:innen – vor allem bei Indigenen Völkern – ein „Zaubertrank“ namens *Ayahuasca* vor. Der Trank soll zu Heilung, Erkenntnis und Vision verhelfen. Der Trank besteht aus den wässrigen Auszügen oder der Abkochung von Teilen der Liane *Banisteriopsis caapi*. In der Liane finden sich etliche Additive, wie:

- „1) nicht-psychoaktive und möglicherweise therapeutische Additive,
- 2) Stimulation
- 3) entheogene oder visionäre Drogen.“¹⁰⁴

Die Tranceerfahrung beginnt mit intensiven Geschmacks- und Körperempfindungen. Danach kann es zu Übelkeit und Erbrechen kommen. Im Schamanismus wird das als Reinigung gesehen. Gefühle wie Heiterkeit, Gelassenheit und Glücksempfindung lassen ein „Wahres Selbst“ entstehen.¹⁰⁵

¹⁰¹ a.a.O. S. 234

¹⁰² a.a. O. S. 235

¹⁰³ vgl. ebd.

¹⁰⁴ Mayer, Gerhard, „Ayahuasca, schamansiche Trance und Santo Daime“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 180

¹⁰⁵ vgl. a.a.O. S. 181

Schlaf

Während wir schlafen, träumen wir. Der Traum generiert Bildgeschichten. Es sind bewegte Bild(serien), Erzählungen und Handlungen. Wir werden zum/zur Teilnehmer:in. Die Sicht ist Point of View. Nicht zu vergessen ist, dass die natürlichste, bekannteste und seit unserer Geburt bestehende Bewusstseinsveränderung Schlummer, Schlaf und Hunger sind.¹⁰⁶ Der Mensch benötigt Schlaf, um zu überleben. Er ist eine Regeneration von körperlichen Ressourcen, eine förmliche Verkettung bzw. eine Aneinanderreihung von wechselnden Bewusstseinszuständen. „Das Hinübergleiten aus einem Zustand mentaler Klarheit und Wachheit in einen Zustand der Benommenheit und Schläfrigkeit, das allmähliche Absinken in den Schlaf und die Entstehung der Traumwelt sind seit jeher Faszinosa.“¹⁰⁷ Die Naturwissenschaft geht von drei Stadien im Schlaf aus: Einschlafstadium, Tiefschlaf und Traumschlaf. Bewiesen wurde das anhand der Polysomnographie, welche unterschiedliche Biosignale registrierte. Die Graphie setzt sich aus EEG (misst Gehirnströme), EOG (horizontale Augenbewegung), EMG (Muskelspannung) und Werten wie EKG, Atmung und Sauerstoffsättigung zusammen.

Träume eröffnen eine Welt von visuellen Bildgeschichten und Erfahrungen. Menschen handeln im Traumgeschehen. Der Traum bietet Freiräume und andere Realitätsebenen. Ähnlich wie bei Computerspielen. Es ist die Sehnsucht nach Imagination. „Traum und Rausch sind in einer Welt des Dazwischen angesiedelt. Der Zustand des Bewusstseins zwischen „Noch-nicht“ und „Nicht-mehr“ kennzeichnet diese Positionen. Traum und „andere“ Bewusstseinszustände postulieren Zwischenwelten, die nur im Vergleich zur empirischen Realität quantifizierbar sind.“¹⁰⁸ Bis zu Zweidrittel verbringt der Mensch im Schlaf. Es ist ein Wechsel zwischen der „realen“ Welt und der „anderen“ Traum-Welt. Traum ist eine psychische Aktivität im Schlaf. Zwei Voraussetzungen müssen erfüllt werden, damit die Erinnerung an den Traum bestehen kann: Überschreitung der Wach-Schlaf-Schwelle und die Erinnerung der letzten Schlafphase.¹⁰⁹ Das heißt: Die Erinnerung benötigt die Erinnerung. Die Träume sind realitätsnah, jedoch oft übersteigert und verzerrt.

¹⁰⁶ vgl. Vaitl, Dieter. *Veränderte Bewusstseinszustände*, S. 113

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ Marschall, Brigitte, *Die Drohe und ihr Double. Zur Theatralität anderer Bewusstseinszustände*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2000, S. 174

¹⁰⁹ vgl. a.a.O. S. 127

Eine Besonderheit von Träumen sind luzide Träume. Sie haben die Eigenschaft, dass das Traumgeschehen beeinflusst oder kontrolliert werden kann. Die Wahrnehmung von Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen ist absolut aktiv.¹¹⁰ Die Untersuchung von luziden Träumen ist etwas problematisch. Man kann den Beginn von Klarträumen nicht eindeutig bestimmen. Allerdings gab es Forschungen, dass „geübte“ Träumer:innen bei Entstehung die Augen hin und her bewegt haben. Ab diesem Zeitpunkt konnte auch hier eine Polysomnographische Messung stattfinden, die gezeigt hatte, dass luzide Träume zwischen Traumphase und Wachphase angesiedelt sind. Es ist eine Mittelstufe, die den Ausgang offen lässt. So kann diese in den Traum oder ins Aufwachen übergehen.¹¹¹

¹¹⁰ vgl. a.a.O. S. 129

¹¹¹ vgl. a.a.O. S. 130

2.2 Der Traum als (Un)-Bewusstseinszustand bei Sigmund Freud

Was die Traumdeutung betrifft, gibt es kaum jemand Berufeneren als den Arzt und Psychoanalytiker Sigmund Freud. Dieser beschrieb den Traum als „Hüter des Schlafes“.¹¹² Freud geht von einem Durcharbeiten von Sachverhalten aus, welche im Wachzustand nicht umgesetzt oder erfüllt werden konnten. In der Traumdeutung Freuds ist es zwingend notwendig, Alltagswelt und Traumwelt auseinanderzuhalten.

„Ich habe im Traum geweint oder mich im Traum geängstigt. Aber Sie merken doch wohl, daß Sie in all diesen Fällen »Traum« und »Schlaf« oder »Schlafzustand« unterscheidungslos miteinander vertauschen. Ich meine, es wäre im Interesse wissenschaftlicher Genauigkeit, wenn wir »Traum« und »Schlafzustand« besser auseinanderhielten.“

- Sigmund Freud bei einem Vortrag in Wien¹¹³

Der Traum teilt sich in Phasen des Unbewussten als auch des Bewussten auf. Träumende sind – außer bei luziden Träumen – nicht aktiv beteiligt. Es entsteht eine andere Form von Aktivität. Handlungen laufen quer zu den Situationen. Sie können Entscheidungen treffen, im Traum nicht. Der/Die Träumende sind von der Konsequenz verschont.¹¹⁴ Die Wünsche und Begierden wandern im Alltag ins Unbewusste, und von dort in den Traum, so Freud.¹¹⁵

Für Sigmund Freud ist der Traum „das erste Glied in der Reihe abnormer psychischer Gebilde.“¹¹⁶ Das (psychoanalytische) Denken ist bei Freud im Vordergrund. Es gilt Widersprüche und Mehrdeutigkeiten des Freudschen Denkens herauszuarbeiten. Dies entsteht durch eine „sekundäre“ Bearbeitung im Prozess der Wahrnehmung und Erkenntnis.¹¹⁷ Durch das Sekundäre als Funktion verbirgt sie den Charakter des Traumes. Das Spezifische wird im Traum unkenntlich. Unser waches

¹¹² a.a.O. S. 134

¹¹³ Freud, Sigmund. *Traum und Telepathie*: Vortrag in der Wiener psychoanalytischen Vereinigung, 1922. Project Gutenberg, 2010. S. 45

¹¹⁴ vgl. Marschall, Brigitte, *Die Droge und ihr Double*. S. 174

¹¹⁵ vgl. a.a. O. S. 177

¹¹⁶ Schneider, Peter, *Insight such as this. Die Traumdeutung lesen*. In: Freud-Deutung. hrsg. v. Peter Schneider/Daniel Strassberg/Olaf Knallessen/Peter Passet. Tübingen: Diskord, 1994. S. 16

¹¹⁷ vgl. a.a. O. S.19

vorbewusstes Denken versucht Ordnung und Relation herzustellen bzw. zu behalten. Es ist das Verlangen nach Verständigung und Sinn, auch wenn Träume oft chaotisch sind und für uns keinen Sinn ergeben.

Bei Freud müssen Unklarheiten eliminiert werden, und jedes kleinste, unwichtigste Detail muss verständlich sein. Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Samuel Weber schreibt hierzu Folgendes: „Lektüre, die selbstverständlich ist, wird leicht zu einer Lektüre von Selbstverständlichkeiten [...] Was dabei von selbst zu verstehen ist, ist, dass die Freudschen Texte einen Sinn haben, der sich von seiner textuellen Artikulation ablösen lässt, nachdem man dieses Sinnes habhaft geworden ist.“¹¹⁸ So gilt es, nicht den Sinn zu hinterfragen – weil dieser schon erkennbar entziffert worden ist –, sondern es wird die Frage nach dem Undeutlichen gestellt, also dem Unbewussten. Inhalte müssen immer wieder neu formuliert werden. Das Ziel ist, das Unbewusste bewusst zu machen.

Interessant für das Theaterspiel: Der Anfang der Psychoanalyse Freuds war der Wunsch, „mehr“ zu sehen, als vorhanden war. „Der Gegenstand der Psychoanalyse ist das Unbewusste: Symptom und Traum sind die klassischen Inszenierungen dieses Unbewussten.“¹¹⁹ Wie oben schon erwähnt: das Unbewusste sichtbar machen. Im Sehen sah Freud etwas Schuldiges. Es ist die Energie der Schaulust. Das bloße Sehen verlangt schon nach dem „Mehr“. Es verhält sich zur Spekulation (also was sein könnte) wie das Heimliche zum Unheimlichen. „Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“¹²⁰ Und Theater ist ein gutes Beispiel, was das Sehen nach Freud betrifft. Denn Theater lebt von Schauen und Geschaut werden. Es ist kein Hörspiel, um etwas hören zu wollen, sondern es ist der Trieb oder die Lust nach dem Schauen. Was könnte passieren? Wie kann es weitergehen?

Sigmund Freud schreibt von einem Kampf des eigenen Ich. Es ist das Streben nach Sinn. Das Fremde soll unfremd gemacht werden. Die eigene Identität soll hergestellt werden. Der Traum bzw. die Deutung trägt diesen Kampf in sich. Jeder Traum ist ein psychisch sinnvolles Gebilde. Die Deutung davon kann nur im Bewussten passieren. Und das macht es teilweise so schwer, da Informationen von Unbewusstem im Bewussten verarbeitet werden müssen.¹²¹

¹¹⁸ a.a. O. S. 21

¹¹⁹ a.a. O. S. 22

¹²⁰ a.a. O. S. 24

¹²¹ vgl. a.a.O. S. 30

Den Traum als Vorgang aufzuklären, ist laut Freud unmöglich. Denn das Aufklären müsste heißen, man greife auf schon Wissendes oder Bekanntes zurück, das ist beim Traum nicht der Fall. Das Aufarbeiten geht nur mit Annahmen und Vermutung. Es ist eine Funktion des Traums, Annahmen zu stellen. Zu diesen fühlt man sich hingezogen, so Freud.¹²² So kommt der Traum der Realität unheimlich nahe und spricht ein gewisses Misstrauen aus. Bevor der Wunsch – nach dem Hingezogenen – des/der Träumenden erfüllt wird, sollte eher der Wunsch nach Deutung da sein. Freud: „Der Wunsch, welcher sich im Traume darstellt, muss ein infantiler sein.“¹²³

Bezüglich des Unbewussten schrieb Freud „Wir kennen es natürlich nur als Bewusstes, nachdem es eine Umsetzung oder Übersetzung in Bewusstes erfahren hat.“¹²⁴ Man hat nur die Möglichkeit, das Unbewusste sichtbar zu machen, wenn das Bewusste vollständig und lückenfrei vorliegt. Ohne Bewusstsein kein Unbewusstsein. Die Deutung des Unbewussten kann nur durch Synthese erreicht werden. Da entsteht wie erwähnt die Problematik. Das Bewusste kann das Unbewusste verfälschen. In Verbindung mit Platon, welcher schrieb, dass das Denken das Gespräch mit dem Selbst ist, nimmt Freud Stellung, indem er den Traum als eine besondere Form des Denkens definiert.¹²⁵ Er bezeichnet den Prozess des Traumes als viel wichtiger als den Inhalt des Traumes.

Für Sigmund Freud ist der Traum die *via regia* (Königsweg) ins Unbewusste. Er klassifiziert die Seele in drei Teile: Ich, Über-ich und Es. Nur das Ich ist bewusst. Da oft Träume teilweise sehr alte Erinnerungen hervorrufen, ist sich Freud sicher, dass die Seele nichts löschen kann. Wenn, dann nur vorübergehend verdrängt oder vergessen.¹²⁶

Der Traum beschäftigt sich vor allem mit Themen wie Tabus, Sex und Tod, Aggression und Ängsten. Allerdings war Freud sich bei einem sicher: Sexuelle Libido beherrsche alles. Das schwächt allerdings die französische Schriftstellerin und Theoretikerin Hélène Cixous ab. „Schreiben ist für mich der Atem. Das Atmen, eine ebenso dringende Notwendigkeit wie das

¹²² vgl. a.a. O. S. 34f.

¹²³ vgl. a.a. O. S. 37

¹²⁴ a.a. O. S. 46

¹²⁵ vgl. a.a. O. S. 46

¹²⁶ vgl. Battagay, Raymond, „Sigmund Freuds Traumdeutung“. In: *Traum und Träumen*. Hrsg. von. Therese Simon Wagner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, S. 194-208 S. 17

Bedürfnis, aufzustehen, zu berühren, zu essen, zu umarmen und auszuschneiden. Wenn ich nicht schreibe, ist es, als wäre ich tot.“¹²⁷ So beherrsche nach Cixous sexuelle Libido nicht alles.

Freud stellt den Erostrieb (Leben) höher als den Thanatostrieb (Tod). Nach Freud setzt sich also der Traum aus dem erlebten Tag und nicht verarbeiteten Themen, die in der Vergangenheit liegen, zusammen. Was die Erinnerung an den Traum betrifft, ging Freud von einer Zensur aus. Das Über-Ich filtert und kaschiert. „Das Kernthema, um das es geht, ist so bearbeitet, entstellt, verdrängt, verharmlost, zensiert, komprimiert und übertragen, dass nur noch eine kuriose Fantasy-Geschichte als Traum übrig bleibt.“¹²⁸ Die Interpretierung des Traums ist subjektiv. Alle Träume sind Wünsche oder Ängste.

Der Schweizer Psychiater Carl Gustav Jung, der Sigmund Freud sehr gut kannte und die Theorien von Freud hinterfragte, kritisierte den Libidobegriff in Freuds Traumdeutung. Jung unterscheidet sich in folgenden Punkten von Freud oder stellt Neues in den Raum:

1. Bewusstsein und Unbewusstsein kompensieren einander.
2. Das Unbewusste korrigiert seinen kompensatorischen Partner
3. Die Seele ist nicht individuell, da wir Menschen nicht als „Leere“ geboren werden.
4. Die Frau hat ein männliches Unbewusstsein und der Mann ein weibliches.
5. Seele ist unsterblich in der tiefsten Schicht der Seele liegt das Göttliche.
6. Ein Leben ohne Bewusstsein ist laut Jung möglich. Der Traum ist eine ungeschminkte

Bestandsaufnahme. Der Traum muss aufgebaut werden, wie eine Inszenierung in drei Akten.¹²⁹

Die Theorie Freuds ist natürlich hier nicht weiter verfeinert, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Aber es war mir wichtig, Kernpunkte von Sigmund Freud herauszuarbeiten. Ich baue hier die Verbindung zur Schauspielkunst, da die Kunst sowohl Sichtbares (bewusst), als auch Unsichtbares (Unbewusstes) benötigt. Das Ziel der Kunst ist nicht ein ständiges Handeln im Bewusstsein. Sonst wären das alles kontrollierte Vorgänge. Gefühle könnten dadurch nicht entstehen. Träume sind wie erwähnte Wünsche oder Ängste. Diese Erzeugung der Bildgeschichten, welche die Schauspielkunst benötigt, können ebenso Wünsche oder Ängste sein. Wie ist die

¹²⁷ vgl. Hélène Cixous, Die unendliche Zirkulation des Begehrens, Merve Verlag Berlin, 1977, S. 8

¹²⁸ a.a. O. S. 19

¹²⁹ vgl. a.a. O. S. 27

Beziehung zum/zur Spielpartner:in? Welche zur Rolle? Welchen Wunsch habe ich? Welche Angst habe ich?

2.3 Problematik der Bewusstseinszustandsschreibung

Schreiben oder sprechen über die veränderten Bewusstseinszustände haben etwas Widersprüchliches. Einerseits wird man, wenn man darüber spricht, selbst zur Ordnung. Das heißt, eine ordentliche Debatte über diese Thematik wird verfälscht oder anders dargestellt. Wenn man im Zustand ist und über die Erfahrung schreibt, wird man wahrscheinlich nie klären, was wirklich geschah. So ist der Rausch eine mögliche Verzerrung der Vernunft und der Erinnerung.¹³⁰ Das soll natürlich nicht bedeuten, dass diese Zustände reine Einbildung sind. Nur wenn man Derrida mit „Ich finde kein besseres Wort als Erfahrung“ zitiert, dann ist die Quelle der Entstehung zu hinterfragen.¹³¹

Die Erfahrung und das Paradoxon in Frage zu stellen sehe ich als legitim. Wie viele Forschungen, Studien, Bücher etc. wurden in verschiedensten Wissenschaftsgebieten in veränderten Bewusstseinszuständen geschrieben? Das könnte ev. bedeuten, dass viele Informationen unwahr verbreitet worden sind. Nur durch immer wiederkehrende Überprüfung und Kontrolle kann man für Ordnung sorgen. Es ist der Zustand „danach“.

2.4 Bedeutung für die Schauspielkunst

Ich sehe den Trancezustand – insbesondere die Spur des Schamanismus – für die Schauspielkunst wesentlich. Das würde bedeuten, dass die Vorbereitung auf ein „wahrhaftes“ Schau/Spiel mit rhythmischer Musik möglich ist. Ausgelöste Gefühle wie Leichtigkeit, Energie und Freude sind für das Spiel Voraussetzung. Ich bezeichne die Schauspielkunst als einen eigenen Bewusstseinszustand. Des Weiteren sehe ich diese Zustände als dynamische Zustände an. Ich meine damit Folgendes: Alle Zustände weisen eine Anomalie auf. Sie entsprechen zumindest nicht einem nüchternen Bewusstseinszustand. Rauch, Trance und Ekstase haben ein Ziel: die Generierung und Wahrnehmung der Veränderung.

¹³⁰ vgl. Feustel, Robert, „Die Zeit des Rauschs.“ In: *Ekstase. hrsg.v. Thomas Köbner*, München: edition, 2012, S. 37

¹³¹ vgl. ebd.

Was mir in meinen wissenschaftlichen Quellen fehlt, ist die konkrete Unterscheidung zwischen den Zuständen. Ich sehe eher die Gemeinsamkeit. Alle wollen „anders“ sein und werden in ihrem Vorgehen nicht überrascht. Ich meine damit, dass alle Zustände einen Ursprung haben und dieser Ursprung das Ende kennt. Auch der Schamane in Trance hat das Ziel – vorübergehend – „hinüberzugehen“. Der im „Schlaf“ genannte Punkt: Wann beginnt Schauspiel? Diese Frage lässt für mich ein paar Gedanken entstehen. Einerseits ist für den Schlaf die Voraussetzung wie Ruhe und Müdigkeit und eine dazugehörige Vorbereitung (z.B. ins Bett legen und Augen zu machen). Andererseits benötigt die Schauspielkunst die Vorbereitung. Wenn der/die Schamane/Schamanin Vorbereitung braucht, so empfiehlt Schauspieltheoretiker Sanford Meisner ebenfalls eine Vorbereitung. Ich meine damit, dass die Literatur, auf welche ich zurückgreife, immer öfter bestätigt oder zumindest darauf hinweist, dass die Möglichkeit bestehe, dass die Schauspielkunst ein eigener Bewusstseinszustand oder Wahrnehmungszustand sein kann. Wenn die Schlafstadien durch eine Polysomnographie unterschieden und nachgewiesen wurden, bin ich fest davon überzeugt, dass die Schauspielkunst als eigener Bewusstseinszustand ebenfalls mit Polysomnographie nachgewiesen werden kann. Hier wären jedoch weitere Untersuchungen notwendig, ob es sich um eine Kombination handelt (z.B. Rausch, Ekstase) oder die Schauspielkunst als eigener Bewusstseinszustand bestehen darf. Schau/Spiel als Bewusstseinszustand benötigt keine Inszenierung. Es ist das Eintreten in andere Vorstellungen, Phantasien etc. Ich als Schauspieler übernehme die Vergangenheit und Gegenwart von einer Rolle. Ich spiele z.B. Heinrich Faust. Mein Körper wird zum Instrument, das ich der Rolle Faust zur Verfügung stelle.

Das Paradoxe bleibt bestehen, da einerseits das Publikum bei vielen Schauspieler:innen ausgeblendet wird und andererseits das Publikum bespielt wird. Allerdings kann ich auch in der Rolle das Publikum wahrnehmen, wie es oft bei Kindertheater vorkommt. Nur die Rolle verlässt dann die eigene Welt/Atmosphäre. Es bleibt dynamisch.

3. Schauspieltheorien - Ein Versuch, die Wahrhaftigkeit zu klären

3.1 Rausch- und Trancezustände bei G. Fuchs, A. Artaud & J. Grotowski

Georg Fuchs

Der deutsche Theaterleiter und Schriftsteller Johann Georg Peter Fuchs gehörte zu den einflussreichsten Theatertheoretikern des 20. Jahrhunderts. Seine Theorien wurden u.a von Wsewolod Meyerhold und Antonin Artaud weiterentwickelt. Fuchs, der 1886 geboren wurde, schrieb in einem Artikel, dass er einer Generation angehörte, welche das Ziel hatte, eine rhythmische Ordnung wiederherzustellen und – so Fuchs – eine neue Welt herzustellen. Dabei zu erwähnen ist, dass Fuchs *völkischen* Aufgaben nachgegangen ist. Er fühlte sich als (kultureller) *Führer* und *Erlöser*.¹³² Fuchs stand den damaligen Juden und Jüdinnen kritisch gegenüber. Er sah sie als arme Menschen und sie wären für wirtschaftlich anfallende Bauern gefährlich gewesen. Auch hatte er eine *Assimilation* für möglich gehalten. Die größte Gefahr für das deutsche Volk war das „Andere“. So ist bei den Zitaten darauf hinzuweisen, dass mit „andere“ in dem unteren Zitat, die erwähnte *Assimilation* gemeint war.

Fuchs sein Motto war „Le théâtre pour le théâtre“. Er lehnte Naturalismus und jegliche Illusionsebenen auf der Bühne ab. Denn der Naturalismus sei eine Kunstform, welche keinen Rhythmus besitze. Im Jahre 1904 erlebte Fuchs eine Aufführung einer *Traumtänzerin*. Die Tänzerin hieß Madeleine und war Französin. Sie stand unter Hypnose ihres Mannes, welcher deutscher Neurologe war.¹³³

So war für Fuchs der Tanz und – er nennt es – mimische Kunst dieselbe Kunstform. Beide verlangen rhythmische Bewegungen, welche den Ursprung im schöpferischen Drang haben. Die Bewegungen seien eine lustvolle Entladung, so dass man „andere Menschen in gleiche oder ähnliche rhythmische Schwingungen und damit in einen gleichen oder ähnlichen Rauschzustand versetze.“¹³⁴

¹³² vgl. Ruhwinkel, Brigitte, „Georg Fuchs. Theater als völkischer Ritus“. In: Handbuch zur "Völkischen Bewegung, Berlin:De Gruyter, 2012, S. 747

¹³³ vgl. a.a. o. S. 749

¹³⁴ a.a.O. S. 749

Fuchs beschrieb diesen Tanz als Trancezustand. So forderte er ein Jahr später in seinem Buch „Die Schaubühne der Zukunft“ eine neue Schaubühne. Es wird nach einem „Rauschwert“ verlangt und gemessen.¹³⁵ Er spricht von einem Guten und einem Bösen auf der Bühne.

„Wir wollen uns (im Theater) mit möglichst vielen anderen in einer großen, berausenden Erhebung zusammenfinden, zusammenführen, nach rhythmischer Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, ausgeübt in der Absicht, andere Menschen in dieselbe Bewegung zu versetzen, hinzureißen, zu berauschen.“¹³⁶

Das Theater hat nach Fuchs einen rauschhaften Charakter. Der Rausch entstehe in der Menge. Ob dieser durch Orgien oder durch göttliche Kulte „vererbt“ wurde, blieb offen. Bei der Masse kommt es, so Fuchs, beim Hirnstammenschen zu einer hohen überwältigenden Emotionalität. Es kommt zu einer Auflösung des Ichs. Fuchs schreibt von einer dionysischen Rausch-Erzeugung. Der Rausch sei eine Flucht aus der unbefriedigten Gesellschaft. Des weiteren ist die vierte Wand aufzuheben. Das Publikum solle nicht in sokratischer Distanz verharren. Zuschauer:innen und Akteur:innen sind ein Wesen. Nur durch den Rauschzustand (Manipulation) der Masse geht eine Aufführung heraus.¹³⁷

Antonin Artaud

„Wenn alles uns zum Schlaf treibt, indem es mit bewussten, zielgerichteten Augen blickt, ist es schwer für uns, zu erwachen und wie im Traum zu schauen, mit Augen, die nicht mehr wissen, wozu sie dienen, und deren Blick ins Innere gewandt ist.“

Antonin Artaud in seinem Buch „Das Theater und sein Double“¹³⁸

Für Antonin Artaud ist Theater eine direkte Aktion. Die Spielenden schöpfen ihre Kunst und Energie aus einer Überwirklichkeit. Die Realität ist nach Artaud eine falsche Quelle. Sie sei Logik; Ideen und Ordnung verfälscht. „Jedes wahre Bild hat seinen Schatten.“¹³⁹ Der/Die Künstler:in habe die Aufgabe, die Schatten vom Bild zu befreien. Artaud nennt Theater eine magische Operation.

¹³⁵ vgl. Prütting, Lenz, *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, München: J. Kitzinger, 1971, S. 151

¹³⁶ a.a. O. S. 152

¹³⁷ vgl. Prütting, Lenz, *Die Revolution des Theaters*. S. 157

¹³⁸ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, F.a.M: Fischer, 1986, S. 14

¹³⁹ ebd.

„Fatalerweise überträgt er diesen selbstlosen Zustand auf den Schauspieler [...], der sein Dasein/sich selbst opfernd dem Zuschauer darbietet. Die Bezüge zu Jesu Kreuzigung sind unübersehbar.“¹⁴⁰ Er fordert wie in der oben erwähnten Ekstase die Überschreitung des Selbst zum Anderen. Es gibt für Artaud keinen Begriff des Künstlerischen. Wenn er es vereint, dann mit dem Psychotischen. Der/Die Spielende kreiert keine Inszenierung mit, sondern ist Opfer des Kunstwerkes. Es erinnert an das Orgien Mysterien Theater von Aktionskünstler Hermann Nitsch.

Artaud schrieb in seinem ersten Manifest, dass eine Metaphysik des Wortes, der Gebärde und des Ausdrucks hergestellt werden müsse. Er setzt hier eine metaphysische Versuchung voraus. Das Theater sei nicht mehr Chaos gewöhnt. Für das Schöpfen von Ideen brauche es eine Unordnung. Die Sprache des Theaters führe dazu, Organe einzuklemmen. Das Theater soll eine eigene Sprache sprechen. Der Franzose hatte es auf die Wahrnehmungsfähigkeit abgesehen:

„Hingegen kommt es darauf an, dass die Sensibilität durch zuverlässige Mittel in den Stand vertiefter und verfeinerter Wahrnehmungsfähigkeit versetzt wird; dies nämlich ist der Inhalt der Magie und der Riten, deren bloßer Abglanz das Theater ist.“¹⁴¹

Das Theater müsse zielgerechter und konkreter werden. Es müsse die äußere und innere Welt in Frage stellen. Die Grausamkeit unter Artaud habe nichts, wie vielleicht das Wort aussagen könnte, mit Grauen zu tun. Es sei kein – sein Begriff – Blutvergießen, sondern ein höherer Terminus. Es sei eine Art unerbittliche Führung. Die Grausamkeit setze das Bewusstsein voraus. Jede/r Schauspieler:in trage das Grausame in sich. Das Lebende sei gleichzeitig auch der Tod. „Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit.“¹⁴²

Was die Bewusstseinszustände betrifft: Artaud löst die Ebene der Illusion auf. Er setzt Schauspiel mit dem Leben gleich. Es löst deshalb auch den Zuschauer- vom Bühnenraum auf. Er möchte wieder eine direkte Verbindung zwischen Akteur:Innen und Zuschauer:innen schaffen. „Der Schauspieler ist ein Athlet des Herzens“, so Artaud.¹⁴³ Der Atem war für den Schriftsteller von großer Bedeutung. Er entscheidet bzw. beeinflusst das Spiel. Der Atem ernährt das Leben. Ohne

¹⁴⁰ Habig, Hubert, *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*. Heidelberg: Winter, 2009, S. 123

¹⁴¹ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, F.a.M: Fischer, 1986, S. 97

¹⁴² a.a. O. S. 110

¹⁴³ vgl. a.a. O.S. 139

Atem gibt es kein Leben. So kam Artaud auf die Idee, dass die Kunst sich mit dem Leben vereinen kann, wenn der Atem richtig in der Schauspielkunst eingesetzt wird.¹⁴⁴

„Eine sieben- oder zwölfmal wiederholte Ausatmung macht uns empfänglich für die subtile Natur von Schreien, für die verzweifelten Ansprüche der Seele“¹⁴⁵ -Antonin Artaud

Weiters teilt Artaud den Atem in einen Entspannungs- und Kontraktionszustand ein. Der wiederum gibt „Raum“ für einen männlichen und weiblichen Atem. Zwischen Ein- und Ausatmen geschehe ein Denkprozess. Wenn man denke, man will nicht ein- oder ausatmen, sei dies weiblich, der Wille es zu tun, sei männlich. Das Denken soll anhand der Muskel lokalisiert werden. Selbst der/die unbegabteste Schauspieler:in kann Leben in sein/ihr Spiel bringen.¹⁴⁶

Die Behauptung von Artaud ist meinerseits nicht nachvollziehbar. Ich sehe es wie Carl Gustav Jung. Jeder Mensch trägt das gegenteilige Geschlecht in sich. Es gibt kein hundertprozentiges rein geschlechtliches Wesen. Die Frage nach dem Willen hat nichts mit dem Geschlecht zu tun. Denken und Wollen sind Voraussetzungen für ein gesundes Leben.

Artaud war davon überzeugt, dass das Publikum dadurch in Trance versetzt werden kann. Es gilt, eine magische Kette wiederherzustellen. Nur wenn der/die Spielende(r) seine/ihre eigene Emotion kennt, lädt er/sie die „galvanische Zelle“ auf und erzeugt Energie.¹⁴⁷ Antonin Artaud schreibt im Kapitel „Über das balinesische Theater“, dass die Schauspielkunst nicht zwischen Gefühlen stattfindet, sondern zwischen Geisteszuständen. Die Balinesen – die er 1931 in Paris sah¹⁴⁸ – hätten eine genaue Vorstellung von „reinem“ Theater. Die Balinesen arbeiten mit Gebärden. Artaud schrieb, dass unser verbales Theater keine Vorstellung jemals hatte, was Theater wirklich sei. Er bezieht das Element Luft mit hinein. Alles, was mit ihr in Verbindung steht, sei Theater, oder soll an solches angewendet werden. „Was auf der Bühne in der Luft liegt, was sich mit der Luft misst und sich mit ihr umgibt, was eine Dichte im Raum besitzt: von Bewegungen, Formen, Farben,

¹⁴⁴ vgl. a.a. O. S. 143

¹⁴⁵ a.a. O. S. 145

¹⁴⁶ vgl. a.a. O. S. 145

¹⁴⁷ vgl. a.a. O. S. 147

¹⁴⁸ Anm: Antonin Artaud hatte die Balinesen im Jahre 1931 in Paris gesehen. Eine bessere Quelle wäre für sein Werk gewesen, wenn er die Kunst/den Trancezustand in Bali beschrieben hätte. Wir wissen nicht, wie die Kunst an Europa angepasst war.

Schwingungen, Haltungen, Schreien, könnte in Anbetracht dessen, was nicht messbar ist und was in der geistigen Suggestionskraft liegt, beim balinesischen Theater eine Lektion in Geistigkeit nehmen.“¹⁴⁹ Improvisation kommt im balinesischen Theater nicht vor. Es ist alles geplant, jede Bewegung, jede Mimik. Artaud sieht das Theater wie einen „höheren Tanz“, denn „nichts bleibt dem Zufall oder der persönlichen Initiative überlassen.“¹⁵⁰

Paradox war für Artaud, dass alles wie in der Mathematik durchgerechnet war. Die Akteur:innen waren unpersönlich, nur durch die bloßen Muskelbewegungen erzielten sie im Publikum den größten Effekt. Alle Bewegungen sind an eine rhythmische Musik gebunden. Hinzu kommt, dass alle Akteur:innen Frauenfrisuren trugen. Sie verbreiten „den Eindruck von Unmenschlichkeit; von Göttlichem, von übernatürlicher Offenbarung.“¹⁵¹

So ist das Ziel von Artaud, eine Art Trance und Hypnosezustand bei den Zuschauer:innen zu erreichen. Währenddessen – daher Trance oder Hypnose– soll nicht darüber nachgedacht werden, um so sich zu identifizieren oder sich zu distanzieren. Für Artaud gab es keine Grenzen, es gab „keinerlei Abstand mehr zwischen Traum, Rausch und Wirklichkeit.“¹⁵² So entstand für Artaud die Droge: das Theater.

Jerzy Grotowski

Der polnische Regisseur Jerzy Grotowski sieht in den Schriften Artauds Widersprüchliches, so in „Das arme Theater“ von Grotowski nachzulesen. Ihm fehlte die konkrete Technik bzw. Methode. Er verstand, was er meinte, aber es war nicht mehr als eine Vision und Metapher.¹⁵³ Grotowski sieht im Text des balinesischen Theaters eine große Fehlinterpretation Artauds. „Was Artaud als kosmische Zeichen und Gesten, die höhere Mächte anrufen, entzifferte, waren Aufführungselemente von konkreter Bedeutung, spezifisch the

¹⁴⁹ a.a. O. S. 60

¹⁵⁰ a.a. O. S. 62

¹⁵¹ a.a. O. S. 63

¹⁵² Hubert, Habig, *Schauspielen : gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*. Heidelberg: Univ.-Verl. Winter, 2010. S. 128

¹⁵³ vgl. Grotowski, Jerzy, and Peter Brook. *Das arme Theater*. 1. Aufl.. Velber bei Hannover: Friedrich, 1969. S.110

atralische Chiffren in einem Zeichenalphabet, das von den Balinesen allgemein verstanden wurde.“¹⁵⁴ Grotowski sah konkret bei Artaud, dass Geist und Körper unzertrennbar seien. Alles, was ein(e) Akteur:in vorhat, solle er/sie mit ganzem Körper tun.

Für Grotowski ist die Schauspielkunst kein eigener neuer Bewusstseinszustand, sondern eine Analogie zum Trancezustand. Er begründet es damit, dass die Schauspielkunst die Einbeziehung aller psychischen und körperlichen Kräfte benötigt. Die Physis sollte sich auflösen. Impuls soll gleichzeitig mit äußerer Reaktion geschehen. Der richtige Bewusstseinszustand, welcher von Grotowski gefordert wird, ist die passive Bereitschaft. Der/Die Schauspieler:in soll nicht etwas tun wollen, sondern mit sich/ihr geschehen lassen. Grotowski sieht in der darstellenden Kunst im Grunde genommen eine Aktionskunst: „Man tanzt, man erlebt eine Ekstase; und danach bleibt nichts übrig. Die wirkliche Rebellion in der Kunst ist ausdauernd, beherrscht, niemals dilettantisch“, so schreibt Grotowski über die Schauspielkunst.¹⁵⁵ Was auffällt: Grotowski unterscheidet hier nicht zwischen Ekstase und Trance. Zwar schade, allerdings reicht es für uns, dass er Schau/Spiel zumindest als einen Bewusstseinszustand – ob Trance oder Ekstase– gesehen hat. Grotowski verlangt aus einem Grund einen Bewusstseinszustand wie Trance oder Ekstase. In der Schauspielkunst könne es zu körperlichen Blockierungen kommen, diese können in der Psyche liegen und könnten durch einen anderen Zustand zerstört werden.¹⁵⁶ Das Selbst muss zum Objekt gemacht werden. Grotowski arbeitete mit Impulsen. Ebenso wie bei Artaud war für ihn das System von Zeichen relevant. Was eigentlich ihn von Artaud unterscheidet, ist, dass es keine Abfolge geben darf. Er fordert das Auflösen der Maske, das Auflösen des Künstlichen.

„Wer aber ist die Person, die das Lied singt? Bist du es? Doch wenn es ein Lied deiner Großmutter ist, bist du es dann noch immer? Wenn du aber in dir durch die Impulse deines Körpers deine Großmutter entdeckst, dann hast weder ‚du‘ noch ‚deine Großmutter gesungen‘, du bist’s, der seine Großmutter erforscht, welche singt.“¹⁵⁷

¹⁵⁴ a.a. O. S. 113

¹⁵⁵ vgl. Grotowski, Jerzy, *Du bist jemandes Sohn*, In: Pfaff (Hrsg.), *Der sprechende Körper*, S. 203

¹⁵⁶ vgl. Grotowski, Jerzy, *Für ein armes Theater*, S. 133

¹⁵⁷ Grotowski, Jerzy, *Du bist jemandes Sohn*, S. 212

Wenn Artaud von *reinem Theater* schreibt, so schreibt Grotowski von *reinem Impuls*. Die Forderung nach echtem Leben. Aus Schauspielkunst wird Schaukunst. Das Spielen ist tot. Grotowski schrieb, dass Schauspiel Aktionskunst sei. Aktionskünstler Hermann Nitsch schreibt in *Orgien Mysterien Theater*, dass Schauspiel nicht Wirklichkeit sei. Mehr sei es eine Abfolge. „In meinem Theater ist alles real [...]. Bei mir ist das Lamm wirklich tot, ich schütte Blut darüber, und ich werfe es fort [...]. All dies ist wirklich [...]. Wir müssen die Dingen intensiv erleben, um uns abzureagieren.“¹⁵⁸

Grotowski findet in einem Gespräch mit dem italienischen Theateranthropologen Eugenio Barba unter dem Motto „Das neue Testament des Theaters“ findet er für die Schauspielkunst harte Worte. Es gäbe den „käuferlichen“ sowie den „heiligen“ Schauspieler. Der Käuferliche sei wie die „Fertigkeit einer Hure.“ Der „heilige“ Schauspieler sei wie die „wahre“ Liebe. Alle hinderlichen Elemente und Hemmungen müssten eliminiert werden, wenn es um das Wahre geht. Der käufliche sei nur körperlich und nicht mit seinem Bewusstsein verbunden. Das Spiel müsse immer neu entstehen, nichts könne auf ständigen Fertigkeiten basieren, so müsse jede/r Spieler:in wissen, wie der Atem in seinen/ihren Körper gelange.¹⁵⁹ „Der Körper muss frei von allem Widerstand sein. Er muss im Grunde aufhören zu existieren.“¹⁶⁰

„Unter Trance verstehe ich die Fertigkeit, sich in einer besonderen, auf das Theater bezogenen Weise zu konzentrieren, was mit einem Minimum an gutem Willen erreicht werden kann. [...] Man muss sich selbst, im innersten Bereich, voll Vertrauen, ganz hingeben, so wie man sich der Liebe hingibt. Das ist der springende Punkt. Selbstdurchdringung, Trance, Exzess, die formale Disziplin – all das kann unter der Voraussetzung der vollkommenen Hingabe, der Demut und Vorbehaltlosigkeit, verwirklicht werden.“¹⁶¹

Grotowski fordert ein *sich überlassen*, anstatt *nichts wollen*. Er sprach wieder von Trance. Der Akt des Trancezustandes kulminiert in einem Höhepunkt und in Erleichterung. Grotowski sprach von

¹⁵⁸ Nitsch, Hermann, *Orgien Mysterien Theater*; Darmstadt: März, 1969, S. 13

¹⁵⁹ vgl. Grotowski, Jerzy, *Das arme Theater*; S. 32

¹⁶⁰ a.a. O. S. 33

¹⁶¹ a.a. O. S. 35

einer speziellen Anatomie des Schauspielers / der Schauspieler:in. Es gilt die Suche nach „Aktionszentren“.

3.2 Bertolt Brecht - Die Distanzierung vom Trancezustand

Bertolt Brecht setzte bei der Rezeption des Publikums an. Die Theaterbühne sei eine Welt der Übereinkunft, des als-ob und strebe nach Bewegungen. Brecht schrieb wohl seinen bekanntesten Text im finnischen Exil. Er schreibt über den Verfremdungseffekt. Dabei ging es Brecht vor allem darum, und das war die Voraussetzung der Verfremdung, dass keine „hypnotischen Felder“ entstehen können. Es müsse verhindert werden, dass das Publikum in Trance versetzt werde. Im Grunde genommen schrieb Bertolt Brecht in seinem Text „Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst“, dass der/die Zuschauer:in in seiner/ihrer Rezeption in der Ebene des Bewusstseins nachdenke. Der/Die Akteur:in in der chinesischen Schauspielkunst wusste, dass ihm/ihr zugesehen wurde.¹⁶² Der Zustand des/der „ungesehenen“ Zuschauer:in wird eliminiert. Der/Die Akteur:in sieht sich beim Spielen selber zu. Die eigene Entfremdung wird zur Entfremdung des Publikums. Brecht schrieb über einen psychologischen Akt der Darsteller:innen. Entfremdung wird verstanden als fremd machen, herausstreichen, deutlich machen für die Rezeption und dadurch mehr Aufmerksamkeit zu erreichen.

Stanislawskis System sei gut, aber für eine/n Spielenden sehr erschöpfend. Brecht argumentiert: „Dies kommt zweifellos daher, dass die Kreierung des anderen ein intuitiver, also dunkler Akt war, der im Unterbewusstsein vor sich ging, und das Unterbewusstsein ist sehr schwach zu regulieren.“¹⁶³ Der/die (alt)-chinesische Schauspieler:in kennt die Erschöpfung. Er/Sie verzichtet auf die totale Verwandlung. Das Spiel – welches Brecht als Verfremdungseffekt bezeichnet – verzichtet nicht auf die Emotionen, sondern fordert nur eine Verminderung, ein bewusstes Ausstellen dieser.

Was den Bewusstseinszustand betrifft, befindet sich auch der/die Akteur:in nicht in Trance. Er/Sie laufe nicht Gefahr, aus der Rolle oder aus der Trance verfallen. Er/Sie habe keine Gestaltung. Diese ist als Vorbereitung abgeschlossen. Er/Sie ist im Moment. Wenn Brecht schrieb, dass der/die

¹⁶² vgl. Brecht, Bertolt, Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst, In: Schriften zum Theater 2, Hrsg. Elisabeth Hauptmann, Berlin: Suhrkamp, S. 88

¹⁶³ a.a. O. S. 91

chinesische Spieler:in sich nicht in Trance befinde, dann könnte die Umkehr bedeuten, dass das westliche Spiel – z.B. Stanislawski – , welche die Sehnsucht hat, das Wahre auszuschöpfen und in eine andere Welt einzusteigen, ein Trancezustand wäre.¹⁶⁴

Brecht hatte den Verfremdungszustand in das deutsche epische Theater übernommen. Allerdings geschehe der Verfremdungseffekt nicht über die Schauspieler:innen. Es passierte durch Chor und Dekoration.¹⁶⁵ Was heißt Verfremdung für Brecht? „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heisst zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“¹⁶⁶ Weiters definierte Brecht den Zustand der Verfremdung, dass dieser vom Publikum erkannt, jedoch als fremd gesehen werde. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass Brecht mit Verfremdung nicht die totale Distanzierung meinte, sondern eher die Aufhebung zwischen Publikum und Akteur:innen. Verfremdung heißt nichts anderes als die Bekanntmachung zum Spiel. Man nehme die Fremdheit aus dem Spiel heraus. Es ist das kenntlich machen von Spiel.

¹⁶⁴ vgl. a.a. O. S. 93

¹⁶⁵ Anm: Mein erstes größeres Theatererlebnis begann 2019 am Burgtheater Wien als Statist in der Produktion „Die Ratten“ unter Regie von Andrea Breth. Wir Statisten waren in einem grauen Mantel, maskiert. Breth sagte damals, dass sie nicht wolle, dass die Zuschauer:innen den Sinn der Statisterie verstehen. Sie sollen sich verfremden. Ich nehme an, sie nahm Bezug auf den hier geschriebenen Verfremdungseffekt Brechts. Die Statisten wurden zu Dekoration.

¹⁶⁶ Grimm, Reinhold. „Verfremdung: Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs.“ *Revue de littérature comparée* 35.207, 1961, S. 210

3.3 Max Reinhardt - Das kindliche Spiel

Für den gebürtigen Badener ist Theater schauen und spielen ein Elementartrieb der Menschheit.

Reinhardt: „In jedem Menschen lebt, mehr oder weniger bewusst, die Sehnsucht nach Verwandlung.“¹⁶⁷ Dieser Satz ist nicht ganz unkorrekt und trifft auf die heutige Moderne zu. Abgesehen davon, dass der Trend, Theater zu konsumieren, zurückgegangen ist, sind konsumorientierte Rituale wie Fasching und Halloween heißbegehrt.

Auch Reinhardt sehnt sich nach reinem Theater und spürt einen „Drang zu gestalten.“ Wenn bei Meyerhold für das Verständnis der/die kreative Zuschauer:in gefordert war, dann sind sie bei Reinhardt stumme Mitspieler:innen. Und wieder eine Gemeinsamkeit zu Meyerhold sieht Reinhardt die Spielenden als Alleinregierende auf der Bühne. Er/Sie kann zwar von dem/der Regisseur:in geführt werden, aber soll darin nicht beeinträchtigt werden. Reinhardt sieht den/die Schauspieler:in zwischen Wirklichkeit und Traum.¹⁶⁸

Reinhardt zählte zu den ersten Regisseuren im europäischen Raum, die im Jahr 1904 mit einer motorangetriebenen Drehbühne experimentierten. Dabei beschäftigte er sich viel mit dem Raum und war auf der Suche nach einer „spezifischen Atmosphäre“. ¹⁶⁹ Auch Reinhardt klammerte sich nicht an den Gedanken, den Guckkastencharakter beizubehalten. Er wollte den Raum öffnen. Es ging ihm um die Weite, nicht um die Enge. Man solle mit der Natur des Theaters arbeiten.¹⁷⁰

Max Reinhardt war vom Theater förmlich besessen. Die Verbreitung dieser Besessenheit wollte er teilen. So war das Theater für ihn ein Zufluchtsort. Handlung, Musik, Farbe und Bewegung sollen auf der Bühne vereint werden.¹⁷¹ Anfangs dachte Reinhardt, die Form des Theaters sei unantastbar. Das Theater dürfe sich nicht durch die Technik mechanisieren lassen. Allerdings griff Reinhardt zu allen Mitteln, welche die Wirkungen der Bühne vermehrten und erhöhten.¹⁷²

¹⁶⁷ Habig, Hubert, *Schauspielen*, S. 88

¹⁶⁸ vgl. a.a. O. S. 88

¹⁶⁹ vgl. Otto, Ulf, *Das Theater der Elektrizität*, Vol. 6. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002, S. 178

¹⁷⁰ Rothe, Hans, *Max Reinhardt. 25 Jahre Deutsches Theater*. München: R.Piper, S. 65

¹⁷¹ Rothe, Hans, *Max Reinhardt*. S. 35

¹⁷² vgl. a.a. O. S. 37

Max Reinhardt hielt im Jahr 1928 an der Columbia Universität in New York eine Rede über den/die Schauspieler:in. Das Theaterspiel gehe nur vom Spielenden aus. Schauspiel kann und werde nie an seiner Existenz scheitern. Denn das Spiel sei menschlich. Reinhardt war davon überzeugt, dass ganz egal, was auf der Bühne geschieht, dies immer verstanden werde. „Nichts Menschliches ist uns fremd.“¹⁷³

Kinder seien nach Reinhardt die begabtesten Schauspieler:innen. Die Aufnahmefähigkeit und der Drang, zu kreieren, seien enorm groß. Sie nehmen ihr Spielen nicht aus der Erfahrung heraus, sondern aus dem, was sie gerade erleben. Das Wichtigste ist, zu erkennen, dass alles als ein Spiel – mit Ernsthaftigkeit – geführt wird. Für Reinhardt ist Schauspielkunst eine Ekstase der Leidenschaft oder Traumwelt.

Reinhardt definiert die Schauspielkunst als einen veränderten Wahrnehmungszustand. Er bezeichnet Kinder als die besten Schauspieler:innen. Und was bedeutet Kind sein? Es ist vielleicht nicht ein Bewusstseinszustand, jedoch aber ein anderer Wahrnehmungszustand. Kinder interpretieren, verstehen und hinterfragen anders. Erst durch Zugang zu Wissen und Erfahrung kommt es zu einer anderen Einschätzung, insbesondere von Ängsten und Gefahr. Ähnlich wie beim Alkohol- und Drogenrausch verfällt die Hemmschwelle.

3.4 Biomechanik unter Wsewolod Meyerhold

Wie auch Artaud, Grotowski und Fuchs hatte der russische Schauspieler und Regisseur Wsewolod Emilijewitsch Meyerhold eine Vorstellung von Theater ohne Vorhang und Bühnenbild. Er war Ensemblemitglied im Künstler-Theater Stanislawskis. Meyerhold war der Überzeugung, dass kein Spiel auf der Bühne stattfinden könne. Es müsse – wenn es an das Publikum vermittelt werden soll – auch dort geschehen. Ebenso war er ein Gegner des Naturalismus und gründete die „Neue Dramatische Gesellschaft“.¹⁷⁴ Das Theater müsse den Kern beibehalten und dürfe keine andere Kunstform auf die Bühne lassen. Er wünschte sich ein symbolisches Theater, was er bei seinem Intendanten Konstantin Stanislawski nicht mehr sah. 1908 trennten sich beider Wege. Nach Ein- und Austritt bei der Kommunistischen Partei und aus Angst, dass er ein „Propaganda Theater“

¹⁷³ Brauneck Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg: Rowohlt, 1982. S. 51

¹⁷⁴ Solski, Waclaw. „Der Regisseur Meyerhold.“, In: *Der Monat*, Berlin, No3, 21, 1950, S. 293

übernahm, bekam er 1920 sein eigenes Theater, indem er schalten und walten konnte, wie er wollte.¹⁷⁵

Meist engagierte er Menschen, die noch nichts mit Theater zu tun hatten. So konnte er diese „erziehen“, wie er wollte. Meyerhold sprach von „verdorbenen Berufsschauspielern“, die nichts mehr erlernen hätten wollen. Er unterrichtete und entwickelte die Biomechanik. Das Prinzip dieser Mechanik bestand darin, dass alle Muskeln beherrscht werden sollten und das „innere Erleben nach außen gelangt.“ Wie Artaud arbeitete auch Meyerhold mit Gebärden. Der/Die Zuschauer:in müsse schon nur am Anblick erkennen, welche Emotion innen vertreten wird.

Die Prinzipien der Biomechanik sind wie folgt:

- 1.) Der gesamte Körper arbeitet immer, nie ist etwas auf „Standby“.
- 2.) Die Themen müssen immer im Vordergrund stehen. Der/Die Spieler:in muss wissen, warum er/sie spielt.
- 3.) Jeder Vorgang muss bewusst ausgeführt werden.
- 4.) Jedes Element steht in Verbindung zum anderen (Zäsur).
- 5.) Die Bewegungen bestehen aus Absicht, Gleichgewicht und Ausführung.
- 6.) Orientierung & Koordination.
- 7.) Gleichgewicht kann nur bestehen, wenn Ruhe herrscht.
- 8.) Aktionismus verbieten.¹⁷⁶
- 9.) Raumwahrnehmung - das Bewusstsein des eigenen Körpers im Raum.
- 10.) Selbstwahrnehmung - stehe ich auf dem linken oder rechten Bein.
- 11.) Gedanken des Solisten eliminieren - es gäbe nur ein Zusammen.
- 12.) Biomechanische Fortbewegung ist eine Mischung aus Gehen und Laufen.
- 13.) Reserven dürfen nie ausschöpfen. Ein Spielen mit „Energiesparmodus“.
- 14.) „Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist“.
- 15.) Richtige Körperhaltung.¹⁷⁷

¹⁷⁵ vgl. a.a.O. S. 294

¹⁷⁶ im Gegensatz zu Grotowski, welcher einen Aktionismus verlangt.

¹⁷⁷ Stegemann, Bernd, *Schauspielen Theorie*, Berlin: Theater der Zeit, 2010, S. 225

Auch wesentlich für Meyerhold war die Zeit. Ein Regisseur müsse eine innere Uhr in sich haben und eine Begabung von Rhythmik. Er zitiert in einem Gespräch mit Alexander Gladkov Skrjabin, der sagte, dass Rhythmus eine „verzauberte Zeit“ sei. „Die mise en scène ist keine statische Gruppierung, sondern ein Prozess: die Entwicklung der Zeit auf den Raum. Außer dem plastischen Prinzip enthält es auch das Zeitprinzip, das heißt Rhythmisches und Musikalisches.“¹⁷⁸

Der Mensch, der/die Schauspielende wurde zur Maschine. Die Individualität wurde so, wie es geschrieben ist, aufgehoben. Das ist allerdings ein Irrtum. Meyerhold grenzt sich vom Spielen auf der Bühne und vom Training ab. Ein(e) Spieler:in, der/die Biomechanik gut beherrscht, aber falsch denkt, wird ebenso ein(e) schlechte(r) Schauspieler:in. Es ging ihm bei der Biomechanik nur um das Training, seinen/ihren Körper besser kennenzulernen.¹⁷⁹ Das Kennen des Körpers hat allerdings Auswirkungen auf das Spiel auf der Bühne.

Auch wenn die Biomechanik von Meyerhold beim Publikum nicht gut ankam, so sind seine Überlegungen dennoch sehr wertvoll. Der Regisseur Meyerhold hat – so wie ich in Vorwort und Einleitung über eine mathematische Formel geschrieben habe – über eine Art Anleitung nachgedacht und konzipiert. Es geht in die Richtung Michael Cechov. Auch in Meyerholds Prinzipien ist die einfache Feststellung herauszulesen, dass ein Mensch ohne Körperhaltung nicht spielen kann. Er stellt mit diesen Prinzipien einige Voraussetzungen an zukünftige Schauspieler:innen. So ähnlich, wie ich im ersten Kapitel dieser Arbeit Sehen und Wahrnehmung zur Voraussetzung erklärt habe. Nur war Meyerhold viel strenger. Nach ihm muss ein(e) Schauspieler:in kerngesund sein, um überhaupt Theater in seiner spielerischen Form zu vollziehen. Eben wie eine Maschine.

¹⁷⁸ Meyerhold Wsewolod, Alexander Tairow, Jewgeni Wachtangow, *Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*. Leipzig: Philipp Reclam, 1972, S. 224

¹⁷⁹ vgl. a.a. O. S. 197

3.5 Konstantin Stanislawski - The Method

Wenn man heutzutage in modernen Medien oder Suchmaschinen nach *Schauspielmethoden* sucht, dann stößt man schnell auf Namen wie Konstantin Stanislawski, Stella Adler, Lee Strasberg und Sanford Meisner. Alle genannten Namen – außer Stanislawski selbst – waren Mitglieder der Theatergruppe „Group Theatre“. Sie folgten dem System von Stanislawski und waren vor allem Schüler:innen von ihm. Die Schauspielmethoden von Adler, Strasberg und Meisner zählen zu den bekanntesten Methoden weltweit.

Stanislawski entwickelte Anfang des 20. Jahrhunderts seine Schauspielmethode. Zu erwähnen ist, dass Stanislawski seine Schriften bzw. Methoden immer wieder verfeinerte.

Das Ziel der Methode von Stanislawski war, eine Technik zu finden, wo sich der/die Schauspieler:in in die Rollen einfühlen und gleichzeitig *Kontakt* mit dem Publikum herstellen und halten konnte. Konstantin Stanislawski fasste zwei Säulen seiner Methode zusammen:

- 1) Arbeit des Schauspielers an sich selbst
- 2) Arbeit des Schauspielers an der Rolle

„Ihr, die ihr Stanislawski nur im Alter kennt, könnt euch gar nicht vorstellen, was für ein Schauspieler er war. Wenn etwas aus mir geworden ist, so nur, weil ich Jahre an seiner Seite verbracht habe.“¹⁸⁰ - Wsewolod E. Meyerhold

Wer im totalen Gegensatz zu Meyerhold stand, war Konstantin Stanislawski. Wenn der russische Regisseur Meyerhold kaum Bühnenbild hatte, so griff Stanislawski genau zum Gegenteil: Er baute in seinen Theaterinszenierungen einen weiteren Bühnenraum ein – den das Publikum nicht sehen konnte –, sodass der/die Spieler:in sich noch mehr auf seinen/ihren Auftritt vorbereiten konnte, indem er/sie kurz vor seinem/ihren Auftritt durch stückbezogene Räumlichkeiten gehen musste.¹⁸¹ Stanislawskis Ideologie war, ein Theater mit großem moralischem Anspruch zu schaffen. Er sah sich selbst als Forscher. Es entstand der Prozess der persönlichen Einfühlung.¹⁸² So sieht Stanislawski die Inspiration für die Rolle erst durch den Probenprozess kommen.

„Die Wahrheit außerhalb von mir ist nicht wichtig, wichtig ist die Wahrheit in meinem Inneren, die Echtheit meines Verhaltens zu dieser oder jener Erscheinung auf der Bühne,

¹⁸⁰ Meyerhold Wsewolod, Alexander Tairow, Jewgeni Wachtangow, *Theateroktober* S. 207

¹⁸¹ vgl. Solski, Waclaw. „Der Regisseur Meyerhold.“, S. 293

¹⁸² vgl. Brauneck Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg: Rowohlt, 1982. S. 85

zu Gegenstand, zur Dekoration, zu den Partnern, zu ihren Gedanken und Gefühlen [...]. Ich begriff, dass die schöpferische Arbeit in dem Augenblick beginnt, wenn in der Seele und Phantasie des Schauspielers das magische schöpferische *wenn wäre* auftaucht.“¹⁸³

Stanislawski sprach von Lügen der Dekoration, der Gegenstände, Masken und Kostüme. Diese Objekte seien für das Spiel nicht relevant. Wenn jedoch für Stanislawski Dekoration etc. nicht wichtig war, frage ich mich, warum er für die Einfühlung von Schauspieler:innen einen weiteren für die Zuschauer:innen unsichtbaren Bühnenraum einbaute. Bleibt nur daran zu glauben, dass der russisch/sowjetischer Regisseur an einen Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und der Gestaltung von Schauspiel oder deren Einfühlung – eine Erschaffung von Bewusstseinszuständen – sah. So erging folgender Hinweis, der in Schriften Stanislawskis zu finden war:

„Dinge, die wir unbewusst wahrnehmen, fühlen, verarbeiten oder ersennen, machen den Löwenanteil dessen aus, was in unserem Gehirn vor sich geht. All unsere Erlebnisse sind irgendwo im Gehirn abgespeichert [...]. So kann ein Mann, der ein rotes Licht leuchten sieht, eine Panikattacke bekommen, weil er einmal in einen Auffahrunfall vor einer roten Ampel verwickelt war.“¹⁸⁴

Es bestätigt meinen Gedanken der Einfühlung. Die Darsteller:innen gehen durch den uneinschaubaren Bühnenraum und nehmen die Dekoration und Gegenstände unbewusst wahr. Dann kann jedoch nicht von einer „Lüge“ seitens Stanislawski geredet werden. Was das Unterbewusstsein betrifft, redet Stanislawski davon, dass Erlebnisse, welche im Gedächtnis verankert sind, nicht nur in der Realität geschehen hätten müssen, sondern ebenso im Traumzustand. „Unser Unterbewusstes unterscheidet beim Spielen nicht zwischen Träumen, Phantasien und wirklichen Ereignissen“, so Andreas Poppe, der das Vorwort im Buch „Stanislawski bei der Probe“ schrieb.¹⁸⁵

Für das Gelangen in die Rolle verlangte Konstantin Stanislawski eine konkrete Vorstellung. Durch die konkrete Einfühlung und die Verbindung zur menschlichen Psyche ergeben sich physische Handlungen, und diese seien für die Wahrheit relevant.¹⁸⁶ Nach Stanislawski könne der Körper, somit auch das Spiel, nicht lügen, sondern Körper und Vorstellung vereinen sich. Das „Sein“ bestimme das Bewusstsein der Figur.

¹⁸³ a.a. O. S. 86

¹⁸⁴ Toporkow Wassili, „*Stanislawski bei der Probe*“, Leipzig: Henschel, 2013, S. 15

¹⁸⁵ vgl. a.a. O. S. 16

¹⁸⁶ vgl. Brauneck Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, S. 86

Stanislawski war davon überzeugt, dass man ein Gefühl nicht festhalten könne. Es sei nur möglich, physische Handlungen festzuhalten. Es müsse schöpferisch entstehen. Ein Kernpunkt Stanislawskis war: Handeln. „Bei der Arbeit an der Rolle muss man zuerst die Linie der physischen Handlungen fixieren. [...]. Zweitens muss man ihr Wesen prüfen, und drittens muss man anfangen, entschieden und ohne langes Überlegen zu handeln. Sobald Sie aber zu handeln anfangen, werden Sie sofort das Bedürfnis empfinden, die Handlungen zu rechtfertigen.“¹⁸⁷ So ist für Konstantin Stanislawski Schauspiel nicht eine Kunst der Wiedergabe, sondern vielmehr eine „Kunst des Erlebnisses“. Denn die Schauspielkunst sei ein „echtes, organisches Verhalten, Wahrhaftigkeit der Erlebnisse, Glaube an die künstlerische Erfindung, das heißt alle Eigenschaften, die im Theater wirklich überzeugen, die das Herz des Zuschauers erobern und auf seine Seele einwirken, das sind die Eigenschaften und die Kunst, die den großen Könnern des Theaters eigen waren und die uns als Vorbilder dienen.“¹⁸⁸ Die „physische Handlung“ gehört zu den letzten Ideen Stanislawskis.

¹⁸⁷ Toporkow, Stanislawski bei der Probe, S. 178

¹⁸⁸ ebd.

3.6 Raum und Wahrnehmung - Schauspieltheorie Michael Cechovs

3.6.1 Der Mensch Michael Cechov

Wenn man den Namen Cechov hört oder liest, denkt man sofort an den russischen Autor Anton Pawlowitsch Tschechow. Er gilt bis heute als einer der einflussreichsten Theaterstückschreiber der Welt. Auch wenn man – wie schon oben erwähnt – von Schauspielmethoden liest, stößt man auf die erwähnten Namen Stanislawski, Meisner, Adler und Strasberg. Eher unbekannt war Michael Cechov. Er war der Neffe von Anton Cechov, an den er sich aber kaum erinnern konnte. Seine erste Schauspielerefahrung begann bei ihm zuhause. Er begann zu improvisieren, ohne zu wissen, für wen und wofür.¹⁸⁹

1913 wurde Michael Cechov am Theater von Stanislawski engagiert. Cechov gilt als bester Vertreter der Methode Stanislawskis. Ich schreibe Vertreter, weil er offiziell kein Schüler von Stanislawski war. Er war damals schon ausgebildeter Schauspieler. „Wenn Sie mein System studieren wollen, dann beobachten Sie die schöpferische Arbeit von Michael Cechov“, schreibt Stanislawski in seinem Buch über Cechov.

Konstantin Stanislawski distanzierte sich von Cechov, als dieser selbstständig wurde. Im Jahre 1928 trafen sich beide, um über ihre Systeme zu reden. Es entstanden zwei Streitpunkte: Das erste war das Problem des „affektiven Gedächtnisses“. Stanislawski behauptete, dass die Konzentration auf der Bühne durch persönliche Erinnerungen entstehe. Darauf antwortete Cechov:

„Ich erlaubte mir, ihm zu erwidern, ein wahres schöpferisches Fühlen sei nur durch Phantasie zu erreichen. Nach meinem Verständnis erschafft der Schauspieler um so besser seine Gestalten, je weniger er sein persönliches Erleben ins Spiel bringt. Dabei kann er auf sein von allen Persönlichen gereinigtes schöpferisches Empfinden zurückgreifen.“¹⁹⁰ Seine Seele vergisst ihre privaten Erlebnisse, verarbeitet sie in der Tiefe des Unterbewusstseins und verwandelt sie in künstlerische Erlebnisromane.“¹⁹¹

¹⁸⁹ vgl. Cechov, Michail, *Leben und Begegnungen, Autobiografische Schriften*, hrsg. v. Wolfgang Veit, Stuttgart: Urachhaus, 1992, S. 35

¹⁹⁰ Cechov, *Leben und Begegnungen*, S. 140f.

¹⁹¹ ebd.

Das sei der Grund, warum Spielende öfters in Nervosität und Hysterie verfallen würden. Der zweite Streitpunkt war die Phantasie. Stanislawski wollte, dass sich der/die Spielende in die Rolle versetzt. Cechov wollte ein Vergessen des eigenen Ich. Die Figur, die sich in der Phantasie befinde, erwecke geheimnisvolle und schöpferische Begeisterung. Beide Punkte hatten nur eine Frage: „Sollen persönliche, unverarbeitete Gefühle des Schauspielers ausgeschlossen oder in die künstlerische Arbeit einbezogen werden? Nach dem achttündigen Gespräch trennten sich die Wege der beiden. Es entstand die (offizielle) Cechov Methode.

3.6.2 Atmosphäre

Wie schon anfangs erwähnt, ist für Gernot Böhme Atmosphäre eine „gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“¹⁹² Cechov war davon überzeugt, dass es zwei Arten gibt, wie Spieler:innen die Bühne sehen. Die Bühne als leerer Raum, der sich mit Spieler:innen, Requisiten füllt, und nach dem Spiel wieder leer bleibt. Die andere Möglichkeit ist, die Bühne als eine eigene Welt zu sehen. Der Begriff der *Atmosphäre* war geboren. Durch die Atmosphäre fühle sich der/die Schauspieler:in als Künstler:in und nicht als Handwerker:in. Die Atmosphäre könne laut Michael Cechov die Wechselwirkung zwischen Akteur:in und Zuschauer:in sicherstellen. In der Atmosphäre entstehe ein Mitspiel der Schauenden. Ohne Atmosphäre entstehe eine Entfremdung. Michael Cechov wird im Kapitel der Entfremdung sehr klar und deutlich:

„Ein Schauspiel entsteht aus der Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Zuschauer. Wenn Regisseur, Schauspieler, Autor, Bühnenbildner – oft auch die Musiker – für den Zuschauer die Atmosphäre des Schauspiels geschaffen haben, dann kann er nicht anders, als Anteil nehmen.“¹⁹³

Cechovs Idee ähnelt der von Grotowski. Der Körper auf der Bühne reiche aus, um wahrhaftig zu sein. Tricks und Methoden sind nach Cechov nicht zu gebrauchen. Die Atmosphäre gebe es nicht nur auf der Bühne, sondern überall. Überall gibt es Raum, ob klein oder groß. Jeder Raum hat seine Eigenschaften. Nach ein paar Momenten nehme man die Atmosphäre wahr. Cechov weist darauf hin, dass man sich in unterschiedlichen Atmosphären anders verhalte. Wenn man in einer Bibliothek ist, sei die Sprache eine andere als im Wirtshaus.

¹⁹² Naunin, Klang, *Bewegung und Theater*, S. 104

¹⁹³ Cechov, *Die Kunst des Schauspielers* . S 26

Cechov unterscheidet ein objektives sowie subjektives Fühlen. „Es gibt einen grundlegenden Unterschied zwischen dem individuellen Fühlen des Schauspielers auf der Bühne und der umgebenden Atmosphäre. Während persönliche Gefühle subjektiv sind, ist Atmosphäre als objektive Erscheinung anzusehen.“¹⁹⁴

Das subjektive Gefühl des Menschen geht in einer objektiven oder fremden Atmosphäre nicht verloren. Da der Verdacht naheliegt, dass es durch das subjektive Empfinden auch mehrere individuelle Atmosphären gibt, schließt Cechov das mit folgender Begründung aus. Er nennt hierzu das Betreten eines Schlosses:

„Beim Betreten des Schlosses brachten die Menschen nicht nur Heiterkeit als gemeinsame Atmosphäre mit, sondern auch eine ganze Reihe individueller Größe: Jeder kommt mit einer anderen Stimmung herein. Trotzdem merken aber alle, dass in dem Schloss eine Atmosphäre lebt, die vom individuellen Fühlen jedes einzelnen unabhängig ist. Sie war schon da, bevor er hereinkam und wird auch noch da sein, nachdem er das Schloss verlassen hat. Subjektives Gefühl im Inneren und objektive Atmosphäre außerhalb des Menschen verhalten sich zueinander so eigenständig, dass ein Mensch auch in einer ihm fremden Atmosphäre sein subjektives Gefühl nicht verliert. Ein Atheist zum Beispiel wird selbst in einer Atmosphäre religiöser Andacht seine Skepsis behaupten, genauso, wie jemand seinen tiefen, persönlichen Schmerz auch in einer heiteren, ausgelassenen Atmosphäre weiter empfindet.“¹⁹⁵

Für Cechov ist der Mensch ein „dreigliedriges Wesen“. Dazu zählen Gedanken, Gefühle und Willensimpulse. Alle drei stehen in einer Wechselwirkung zueinander. Cechov schreibt weiter, dass ein(e) Schauspieler:in, die sich nicht in der Atmosphäre befinde, etwas Mechanisches an sich hätte. „Ein Kunstwerk muss Seele haben, und diese Seele ist die Atmosphäre. Darin besteht die großartige Mission des Schauspielers; die Seele des Theaters und damit das Theater der Zukunft vor der Mechanisierung zu retten.“¹⁹⁶

Zwei Atmosphären kann es nach Cechov nicht geben. Problematik und Störung der Wahrhaftigkeit können entstehen, wenn das Gefühl nicht mit der Atmosphäre eins wird. Diese sogenannte Störung

¹⁹⁴ a.a.O. S. 29

¹⁹⁵ ebd.

¹⁹⁶ a.a.O. S. 34

geht allerdings nicht am Publikum unbemerkt vorbei. Im Buch Cechovs „Die Kunst des Schauspielers“ fehlt mir allerdings die konkrete Begründung dazu. Es wäre noch zu überlegen, ob die Schauenden sich „immer“ in einer ordentlichen Atmosphäre befinden, da sie nicht in einer Als-Ob Situation sind, sondern einfach nur im Theaterhaus sitzen. Auf der anderen Seite wird der/die Zuschauer:in zum/zur Beobachtenden. Das öffnet hier wieder eine weitere Tür. Erfüllt das Publikum ungewollt und „automatisch“ die Wahrhaftigkeit, weil sich das Publikum rein nur auf die Atmosphäre begrenzt? Lassen wir das gesprochene Wort beiseite. Wenn ich Statist auf einem Filmset bin, z.B. Flughafen, und einfach nur einen Reisenden „spiele“, dann habe ich zwei Möglichkeiten: Ich stelle die Rolle eines Reisenden dar, oder ich „bin“ ein Reisender. Natürlich wird man jetzt kein Flugticket kaufen, um einer zu sein. Ich möchte hier nur festlegen, dass wenn man sich der Atmosphäre beugt, dann das „Spiel“ erfüllt ist. Das lässt Raum für einen neuen praktischen Gedanken: Das Filmstudio ist der Tod der Wahrhaftigkeit, weil erst eine Atmosphäre künstlich hergestellt werden muss. Auch im Theater werden das Bühnenbild und die Atmosphäre hergestellt. Aus Künstlichem kann nichts Wahres entstehen. Für Cechov ist Atmosphäre kein Zustand. Eher beschreibt er die Atmosphäre als Prozess oder Akt. Die Atmosphäre lebe als Erweiterung und Verkleinerung. Nach dieser Theorie müsste dann wahres Schau/Spiel außerhalb des Filmstudios bzw. Theaters stattfinden.

Cechov schreibt zwar in „Die Kunst des Schauspielers“, dass es eben eine „allgemeine“ Atmosphäre und eine erweiterte, detaillierte gebe. Mir persönlich fehlt aber bei der Untersuchung die konkrete Zuordnung, ab wann etwas allgemein und ab wann etwas erweitert für ihn ist. Das was ich entdeckte, war ein Vergleich mit einem Samenkorn. „Wie das Samenkorn kann auch sie (Anm.: die Atmosphäre) nicht vor der Zeit Früchte tragen, ignorieren Sie diese glückliche Zeit, diese erste Phase der allgemeinen Atmosphäre, dann können Sie Ihre Rolle nur verderben, wie auch eine Pflanze verdirbt, wenn Sie ihr vom ersten Tage an Feuchte, Wärme und Licht wegnehmen.“¹⁹⁷ Mir fehlt das „Mathematische“ als logische Schlussfolgerung, wie er es unter dem „individuellen Fühlen“ schreibt. Cechov gibt dem Spielenden hierzu eine ganz klare Anweisung:

„Heben und senken Sie die Hand [...]. Das ging mühelos. Und warum? Weil sie wie jedes Handeln ein Willensakt ist. Bitte tun Sie dasselbe noch einmal, jetzt aber mit einer spezifischen Einstimmung. Das spezifische Kolorit sei das der Vorsicht. Es gelingt Ihnen genauso leicht wie zuvor. Dennoch ist darin bereits eine gewisse seelische Nuance

¹⁹⁷ a.a.O. S. 38

enthalten. Vielleicht verspüren Sie eine leichte Unruhe oder Spannung, vielleicht kam in Ihnen ein Gefühl von behaglicher Wärme oder, im Gegenteil, eine Neugierde in Ihrer Seele auf.“¹⁹⁸

Doch was ist durch die Neugierde – auch für Brecht von Bedeutung – entstanden? Nach Michael Cechov sei ein Komplex von Gefühlen entstanden, welche eine Ursache kennt, nämlich die Vorsicht. Durch die Aktion selbst waren Gefühle von Natur aus gegeben. Die Gefühle hätten sich allein in die Gebärde gemischt, ohne dass ein Gefühl künstlich hergestellt hätte werden müssen. Je öfter man über dieses Experiment nachdenkt und nachmacht, versteht man die Idee Cechovs umso mehr. Ich kann meinen Arm hochheben und ihn fallen lassen. Das kann man ein dutzend Mal wiederholen.

Ich kann meinen Arm aber auch hochheben, mit der Vorsicht bzw. mit dem Gedanken, ich erhebe meinen Arm in eine Atmosphäre. Ich mache mich bemerkbarer. Schon im Selbstexperiment wird klar, dass man auf eine ganz andere Art und Weise den Arm senken lässt, wie beim „einfachen“ Hochheben und Senken. Dabei denke ich an einen Gefühlszustand, in meinem Fall Ruhe und sage einen Satz wie: „Ich liebe es, meine Masterarbeit zu schreiben.“ Dabei entsteht Cechovs Verschmelzung und lässt dadurch einen neuen Gedanken entstehen. Bei mir wurde es eine harmonische Ironie, was jedoch nicht mein Ziel war.

3.6.3 Psychologische Gebärde

Michael Cechov schreibt in seinem Buch über die psychologischen Gebärden. Die Gebärde, die Aktion sei bei ihm vom Willen bzw. Wunsch ausgehend. Ein schwacher Wunsch hinterlasse eine schwache Gebärde und umgekehrt. Cechov unterscheidet *allgemeine* und *psychologische* Gebärden. Mit allgemein meint Cechov individuell. Jeder Mensch mache zwar allgemeine, jedoch eigene Gebärden. Das andere sei die *psychologische* Gebärde. Hier nennt er ein Beispiel: Er schreibt einen Satz: „Ein Problem berühren.“ Hier bezieht er sich auf das Berühren.

„Indem wir ein Problem berühren, berühren wir es nicht physisch, sondern seelisch. Von ihrer Natur her ist die seelische Gebärde des Berührens von der physischen nicht verschieden, außer, dass die eine von allgemeiner Art ist und unsichtbar im Seelischen vollzogen wird, während die andere, die physische, sich im Besonderen und sichtbar im Physischen realisiert.“ Das heißt: Cechov unterscheidet nicht zwischen Physis und Psyche. Das Ziel ist wichtig. Berührt ist berührt. Ganz

¹⁹⁸ a.a.O.S. 40

egal, ob sichtbar oder unsichtbar. Er nennt noch ein Beispiel: ein Gespräch zwischen Russen und Italienern. Beide Gruppen hätten unterschiedliche Gebärden. Diese Gebärden hätten auch unterschiedliche Urbilder. Alle diese Urbilder sind mit der Seele verknüpft. Das sind *Psychologische Gebärden*. Sie seien für die Rollengestaltung lebensnotwendig und ermöglichten in der Praxis fünf Anwendungen:

- 1) Aneignung der Rollengestalt: Ersten Eindruck anhand Gebärden verkörpern, nicht analysieren. Körper in Bewegung bringen.
- 2) Momente schöpfen: Suche nach neuen Gebärden in einem bestimmten Moment, Gebärden nicht vereinen, Unterbewusstsein wird aktiv
- 3) Für einzelne Szenen
- 4) Atmosphäre zu erlernen
- 5) Kommentar zu Steiner. „Die menschliche Sprache ist Bewegung und Handlung zugleich“¹⁹⁹



Abb.1. aus „*Die Kunst des Schauspielers*“²⁰⁰

¹⁹⁹ a.a.O. S. 60

²⁰⁰ Abbildung in Cechovs Buch: „*Die Kunst des Schauspielers*“, Grafik links. S. 80, Grafik rechts. S. 81

3.6.4 Körper und Bewegung

Jede(r) Schauspieler:in trete laut Cechov in Widerstand mit seinem/ihrem eigenen Körper. Der Körper agiert als Ausdrucksmittel für seelisches Erleben. Dabei entwickelt sich der Leib durch seelische Impulse. Die Seele mache den Körper erst lebendig. Es benötige nach Cechov vier Qualitäten, um ein Kunstwerk zu verwirklichen, in dem Fall, unseren Körper: Leichtigkeit, Form, Ganzheitlichkeit und Schönheit.

In Cechovs Schriften findet man Grafiken bzw. Zeichnungen, die etwas Körperhaftes annehmen. Ausdehnung und Kontraktion kennt man im Zusammenhang mit dem lebendigen Körper. Es ist das Organ Herz, wenn es das Blut aus dem Herzen pumpt (Kontraktion) und das Blut ansaugt (Ausdehnung). Die zwei Begriffe kommen aber auch bei Michael Cechov vor. Er spricht von inneren Erlebnissen, die in die Atmosphäre eindringen müssen. Körper, Raum, Organe könnten sich ausdehnen.

Der körperlichen Bewegung gehe ein seelischer Impuls voraus, dieser hätte den Wunsch, eine Bewegung zu machen. Cechov redet von einer Seelenkraft. Diese Kraft wird durch die Körperlichkeit erschöpft. Nur Spannung lasse sich erhalten. Vergrößerung der Spannung sei durch die psychischen Gebärden möglich.²⁰¹

3.6.5 Imagination und Konzentration

„Unser eigenes ‚Ich-Bin‘ ist für gewöhnlich schwach ausgeprägt.

Aber durch die Konzentrationsübungen werden wir feststellen, dass dieses ‚Ich-Bin‘-Gefühl stärker wird, es wird sich anfühlen, als würden wir dem Zentrum unserer Seele immer näher kommen. Durch die Fähigkeit zur Konzentration und durch die Übungen – vorausgesetzt, diese werden sorgfältig ausgeführt – wird sich dieses wunderbare Gefühl von ‚ich bin‘ einstellen. Und damit werden wir beginnen, uns auf unser Sein zu konzentrieren. So wird unser Körper zum Zentrum, und unsere Seele wird zum Zentrum. Das ist das Herrlichste überhaupt. Vor allem für einen Schauspieler, der nichts anderes als sein Selbst auf der Bühne

²⁰¹ vgl. a.a.O. S. 78

zeigt. Dann werden wir unmittelbar zu Künstlern im besten Sinne dieses Wortes.“²⁰²

Relevant für die Schauspielkunst ist die Vorstellungskraft, also die Imagination. Cechov beschreibt Imaginationen auch als Gestalten. Die Schauspielkunst bestehe laut Cechov nur aus Gestalten. Das Sehen der Gestalten benötige Zeit und ein Abrufen der Gestalt. Die Vorstellung liege beim Individuum selbst. Es benötige einen Konzentrationsprozess. Hierzu schreibt Cechov Folgendes: „Erstens halten Sie das Objekt Ihrer Konzentration unsichtbar fest. Zweitens ziehen Sie es an sich heran. Drittens gehen Sie selbst darauf zu. Viertens durchdringen Sie es.“²⁰³ Der Prozess verläuft nur auf der seelischen Ebene. Bei Cechov ist folgender Satz interessant: „Auch wenn einmal ein sichtbares Objekt Gegenstand Ihrer Konzentration werden sollte und Sie Ihre Sehkraft physisch einsetzen müssen, findet der Konzentrationsprozess immer noch jenseits der physischen Wahrnehmung durch den Gesichts-, Gehör- oder Tastsinn statt.“²⁰⁴ Das heißt: das Glas, welches man vor sich sieht, wird nicht durch die physische Wahrnehmung wahrgenommen, sondern gehört zum Bereich der Imagination. Die Sinnesorgane würden durch den Konzentrationsprozess entlastet werden. Die Konzentration erhöht die Glaubwürdigkeit des Spiels. Viele Schauspieler:innen seien zu unkonzentriert und dadurch entstehe Diffuses und Formloses.

Ein Punkt bei Cechov, der die Imagination voraussetzt, ist die Sprache. Diese lebendig zu machen gehe nur mit Vorstellung. Das Schöpferische nimmt zu. Egal, wie oft ein Wort oder Satz gesprochen wird, verliert es die Vitalität nicht.²⁰⁵

3.6.6 Cechovs Ziel

Michael Cechov versucht durch ein paar Übungen, die Vorstellungskraft bzw. den Konzentrationsprozess zu verstärken. Das Ziel Cechovs ist klar. Er nimmt den Spieler:innen die Möglichkeiten, sich anderweitig zu konzentrieren. Und wieder komme ich auf die mathematische Formel der Schauspielkunst. Die Aussage, dass durch die Konzentration nichts anderes möglich sei, wäre ein Hinweis, um Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst einfach und ohne Hindernisse

²⁰² Petit, Lenard, *Die Cechov-Methode, Handbuch für Schauspieler*, Leipzig: Seemann Henschel, 2018 S. 20

²⁰³ Cechov, *Leben und Begegnungen*, S.19

²⁰⁴ a.a. O. S. 19

²⁰⁵ vgl. a.a. O. S. 73

herzustellen. Cechov war überzeugt, dass mit seiner Methode ein „Theater der Zukunft“ möglich sei. Dieses Theater soll den/die Schauspieler:in nicht nur bezüglich seiner/ihrer Stimme und seines/ihrer Körpers hinterfragen, sondern auch die Existenz seines/ihrer ganzen Körpers. Die Art des Denkens müsse von der Emotion über das Bühnenbild bis hin zum Raumgefühl geändert werden. Das Theater der Zukunft werde auf spiritueller Ebene passieren. „Wir Künstler und Schauspieler werden die Psychologie eines wahren menschlichen Wesens formulieren.“²⁰⁶ Mit der Methode müsse der/die Schauspieler:in wissen, wie der Geist zu benutzen sei. Cechov glaubte an ein geistiges Theater, „im Sinne einer konkreten Untersuchung der geistigen Natur eines Menschen, aber diese Untersuchung muss von Künstlern und Schauspielern und nicht von Wissenschaftlern vorgenommen werden.“²⁰⁷

Zusammengefasst war das Theaterwesen für Cechov erschöpft. Das Theater wurde für den russischen Regisseur zu materialistisch. Alles sei für ihn auf Gegenwart reduziert worden. Das „Theater der Zukunft“ habe keinen Platz für Austrocknung. Es müsse das Gegenteil eintreten. Spielweisen, Raum, Ausdrucksmittel und Themen bräuchten mehr Berechtigung. Echtes Schauspiel erfordere keine Rechtfertigung, Einwände oder Erklärung.²⁰⁸

²⁰⁶ Lenard, *Die Cechove-Methode*, S.22

²⁰⁷ ebd.

²⁰⁸ vgl. a.a. O. S. 22

4 Schauspiel als Bewusstseinsveränderung - Die Suche nach der Wahrhaftigkeit

Annamária Láng in einem persönlichem Gespräch

Annamária Láng ist eine ungarische Theaterschauspielerin. Während ihrer Schauspielausbildung war sie schon Mitglied eines Kollektivs namens Krétakör. Sie wurde mit dem Kollektiv weltweit eingeladen. Seit 2019 ist sie Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater.

Schauspielkunst ist nach Lang ein veränderter Wahrnehmungszustand. Sie begründet ihn mit: „Du spürst auf der Bühne keinen Schmerz oder du vergisst, dass du Kinder hast. Das Wissen auf der Bühne zu stehen, ist auf jeden Fall ein anderer Bewusstseinszustand.“²⁰⁹ Es sei ein dynamischer Zustand, ein Zustand der Umwandlung. Man spüre diese Energie. Die Vorbereitung nehme Annamária Láng aus der Atmosphäre. Trance sei ein sehr fokussierter, auf Zeit bestimmter Zustand. Es mache viel Übung aus, in einen anderen Bewusstseinszustand einzutreten und diesen wieder zu verlassen. Láng sieht keinen Zusammenhang zum Schamanismus.

„Ich befinde mich in keiner anderen Welt, so wie die Schamanen. Es ist ein kontrollierbarer Zustand. Du hast den Bewusstseinszustand unter Kontrolle. Das ist ein großer Unterschied, und das gibt dir Freiheit, wir reden im Theater von Flow.“²¹⁰

Atmosphäre nach Cechov sei spielrelevant. Alles, was man sehe, habe Einfluss auf das Spiel.

„Heute Abend spiele ich *Der Untergang des Hauses Usher* von Edgar Allen Poe. Da gehe ich lange auf einem Kunststoffboden. Das Muster, dieses Mosaik am Boden, habe ich ganz vor mir. Ich sehe es förmlich. Auch während der Vorstellung interessiert mich dieses Muster. Und es muss mich interessieren, nur dann schaffe ich es, in einem anderen Bewusstseinszustand anzukommen. Wahrhaftig zu sein.“²¹¹

Es gebe viele Methoden und Wege, um in eine Rolle zu kommen. Es sei von vielen Faktoren abhängig, wie einfach das gelinge, und mit welcher Schauspielmethode man arbeite. Was die Wahrheit betrifft, sagt Annamária Láng im Interview Folgendes: „Es gibt sicherlich viele

²⁰⁹ Maximilian Schwertführer, Interview mit Annamária Láng, Audio Aufnahme mit Telefon, 16.5. 2022. Cafe Landtmann Wien.

²¹⁰ ebd.

²¹¹ ebd.

Wahrheiten auf der Bühne, aber was deine persönliche und meine Wahrheit betrifft, gibt es nur eine.“²¹²

Um ehrlich zu wirken, und diese übermitteln zu können, müsse man zu sich selber ehrlich sein. Anders sieht Láng keine Möglichkeit. „Wir Schauspieler:innen haben nur dieses Material, mit dem wir arbeiten, das ist der menschliche Körper. Mehr haben wir nicht zur Verfügung.“²¹³ *Kontakt* ist für Láng nichts anderes als Ehrlichkeit. Der Körper reiche auf der Bühne.

Die Schauspielkunst unterscheidet nach Láng nicht nach Sprache. „Die Sprache ist schon ein Hindernis, vor allem wenn Deutsch nicht meine Muttersprache ist, aber die Arbeit ist immer die gleiche. Ich suche immer nach dem Trancezustand, und erst dann kommt die Sprache. Die Fremdsprache hindert mich nicht, in diesen Zustand zu kommen.“²¹⁴

Es gebe große Unterschiede zwischen West und Ost. Westschauspieler:innen arbeiteten anders als Ostschauspieler:innen. Das liege am jeweiligen Handwerk der Schauspieler:innen. Das Handwerk könne man wechseln, oder man habe eines ein Leben lang. „Was mir aufgefallen ist, ist, dass in Österreich sehr viel durchdacht ist, sehr kopfgesteuert und jede/r möchte ganz genau wissen, um was es geht, bevor er/sie die Bühne betritt.“²¹⁵

Die Vorbereitung auf die Rolle oder für den Theaterabend beginne am jeweiligen Morgen des Tages. Die Theateraufführung ist für die ungarische Theaterschauspieler:in keine Wiederholung. Jedes Spiel beginne von vorne und müsse neu aufgebaut werden.

„Das aufzubauen, hilft mir mein eigener Rhythmus. Du kannst den Ablauf in etwa planen. Du weißt, wann du das Theater betrittst, wann du in die Maske gehst und wann du auf die Bühne gerufen wirst. Dieser Rhythmus hilft mir, alles rund herum zu vergessen.“²¹⁶

²¹² ebd.

²¹³ ebd.

²¹⁴ ebd.

²¹⁵ ebd.

²¹⁶ ebd.

Ebenso ist es das Ziel von Láng, das Publikum durch das Zuschauen in eine „andere“ Welt zu versetzen. Der/Die Zuschauer:in habe die Aufgabe, an sich selbst zu arbeiten. Sie sieht es ähnlich wie Bertolt Brecht.

Tragödie und Komödie benötigen denselben Bewusstseinszustand. Tragödie erfordere mehr Wahrheit, das Ich nach außen. Die Komödie lebe mehr vom Spiel. Es benötige mehr Kontakt zum Körper.

Michael Dangl in einem Telefongespräch

Michael Dangl ist ein österreichischer Theater- und Filmschauspieler. In den 1990er Jahren führten seine beruflichen Wege nach Deutschland. Seit 1998 ist er Ensemblemitglied am Theater der Josefstadt in Wien. Mit „Rampenflucht“ (2010), „Im Rausch“ (2019) und „Hymnos an den Süden“ (2022) wurde er auch als Autor bekannt.

„Schauspielerei ist meine Art, mich in der Welt auszudrücken. Lange Zeit habe ich das Gefühl gehabt, was wir auf der Bühne machen, so komplex und kompliziert, das ist noch leicht gegen das, wenn man die Bühnentür verlässt und sich Leben nennt.“²¹⁷

Für Josefstadt-Schauspieler Michael Dangl ist Schauspielkunst ein Lebensumfeld. Es sei eine Verwandlungskunst. Dangl übt Kritik daran, dass es zu en vogue geworden sei, dass der/die Schauspieler:in sich „weniger“ verwandeln dürfe und der/die moderne Schauspieler:in zu „nackt“ auf der Bühne sei. Die „Nacktheit“ sei eine Einschränkung. „Ich bin nicht der Michael Dangl, der auf der Bühne steht. Ich bin es über die Figur, über die Verwandlung.“²¹⁸

Die Theateraufführung verwandle den/die Zuschauer:in. Sie verlassen das Theater als ein „anderer“ Mensch. Genauso auch die Schauspieler. Schauspiel und Leben sei untrennbar. Theater lebe vom Spiel außerhalb. Michael Dangl nennt es eine Dunkelziffer des Theaters. Die Arbeit fängt bei Dangl mit der Vorbereitung zuhause an, wo er sich mit Autor und Stück auseinandersetzt. Dann beginnt für den Schauspieler die Phase des Textlernens. Diese Phase ist kein Auswendiglernen für ihn. Es

²¹⁷ Maximilian Schwertführer, Telefon-Interview mit Michael Dangl, Audio Aufnahme mit Computer, 17.9. 2022. Material bei M. Schwertführer

²¹⁸ ebd.

ist mehr ein Einfühlen und ein Entwickeln von Vorstellungsräumen. Der ganze Prozess für ihn dauert ein Jahr. Die Rolle wird ein Teil von ihm.

„Es ist eine Art Trance, in glücklichen Momenten auf der Bühne habe ich das Gefühl, dass die Menschen uns beim Träumen zuschauen.“²¹⁹

Für Dangel ist Schauspiel/Kunst ein eigener Bewusstseinszustand. Es benötige eine Vorbereitung, in eine andere Welt einzusteigen. Er persönlich zieht sich zurück, hört Musik, welche zu dem Stück passt. Die Stimmungslage nimmt Dangel in die jeweilige Vorstellung mit.

Bezüglich Schamanismus, welcher im zweiten Kapitel erwähnt wurde, sieht Michael Dangel eine Nähe hierzu:

„Sie dürfen nicht vergessen, wie Theater entstanden ist. Es war ein kultischer Vorgang. Die Menschen sind da gewesen, um eine existentielle Erfahrung zu machen. Sie (Anm. Das Publikum) sollten sich bei Tragödien zu Tode ängstigen [...] Stellvertretend tut das jemand für sie, durchleidet ein Schicksal, und sie leiden mit, um dann in der Katharsis geläutert hinauszugehen.“²²⁰

Die Welt müsse in anderen Dimensionen gezeigt werden. Dangel erwähnt das hohe Alter der darstellenden Kunst. Diese gehe weit über den Alltag hinaus. „Die Sehnsucht der Menschen ist, dieser Welt enthoben zu werden.“ Für Dangel ist das ein hoch spiritueller Moment.

„Stücke, die über unser irdisches Dahinwursteln hinausweisen, können nicht einfach in den Alltag geschoben werden. Wir dürfen Sätze sagen, die die größten Poeten uns in den Mund gelegt haben. Das ist eine Verantwortung. Ein Poet, ein großer Dichter wie Kleist, Shakespeare und ein Goethe, die sind am Tisch der Götter gesessen.“²²¹

Die Atmosphäre nach Michail Cechov ist für Dangel unendlich wichtig. Die Welt bzw. Atmosphäre müssten Schauspieler in sich selbst und miteinander herstellen. Das Bühnenbild, welches sehr spät beim Probenprozess dazukommt, ist weniger relevant für den Wiener Schauspieler. Die Atmosphäre müsse für ihn schon viel früher geschaffen werden. Dangel erzählte über das Paradoxe. Er verwies

²¹⁹ ebd.

²²⁰ ebd.

²²¹ ebd.

auf den Essay von Denis Diderot - Das Paradox des Schauspielers. Er selbst hatte immer wieder dieselbe Erfahrung. Er stehe in vollster Anspannung und Erregung auf der Bühne, könne jedoch nach der Vorstellung sagen, ob jemand Schnupfen in der dritten Reihe hatte. „Es ist ein Schau/Spiel. Wir leben davon, dass wir angeschaut werden [...] Gleichzeitig achten wir darauf, etwas achtet in uns, wie diese Atmosphäre, die wir auf der Bühne haben, sich in den Saal überträgt, auf die Menschen überträgt, ob wir sie mitnehmen können oder doch eine unsichtbare Wand zwischen uns besteht.“²²²

Das Publikum sei ein Mitspieler der Produktion. Ohne Publikum fände Theater nicht statt. Dangl spielt mit dem Publikum. „Es ist nicht so, dass du sie anschaust, und mit ihnen spielst, aber ich habe 600 Herzen und Hirne zur Aufbewahrung bekommen, und diese wollen unterhalten werden. Es gibt Stillen im Theater, da hast du das Gefühl, dass du die Herzen in deiner eigenen Brust schlagen hörst, und ich weiß auch, dass sie mich einladen, in ihr Inneres.“²²³

Auf die Frage, ob das Medium Film wahrhaftiger sei als das Theater, sagte Dangl, dass es einfach anders sei. Die Kamera mache alles für einen. „Die Kamera sieht fast schon, was du denkst, du musst eher verhüllen als aufmachen, sonst wird es zu viel.“ Auf der Bühne müsse man viel mehr „tun“.²²⁴

Zur Formel der Wahrhaftigkeit äußert sich Dangl kritisch. Das sei auch etwas Paradoxes. „Woody Allen sagte: Komödie = Tragödie + Zeit.“ Atmosphäre + Konzentration sind keine zwei Teile für Dangl. Atmosphäre entstehe aus der Konzentration. „Vielleicht helfen hier wieder Paradoxien. Tiefste Innerlichkeit + hingebungsvolle Veräußerung gehören zusammen.“²²⁵ So sieht Dangl eine Möglichkeit, das zu beschreiben.

Er sieht eher eine Formel, wenn sie nicht dasselbe Ziffernsystem beinhaltet. Er ist eher für eine Zusammenstellung wie „a + b + Tomatensuppe.“ Um eine Formel aufzustellen, erfordert es das Verlassen des Dispositiven nach Michel Foucault.

²²² ebd.

²²³ ebd.

²²⁴ ebd.

²²⁵ ebd.

Kammerschauspieler Hans Dieter Knebel in einem persönlichen Gespräch

Hans Dieter Knebel ist ein deutscher Theaterschauspieler. Seit 1986 ist er Ensemblemitglied des Wiener Burgtheaters. Im Jahr 2022 wurde er zum Kammerschauspieler gekürt.

„Für mich persönlich ist Schau/Spiel, in verschiedene Rollen, Charaktere und Typen reinzuschlüpfen. Und immer kommt dann noch etwas von mir hinzu. Ich persönlich merke das, wenn ich über- oder unterspiele. Irgendwann merke ich, okay, da stimmt was nicht. Das ist Theater für mich aber im schlechten Sinn. Wahrhaftigkeit ist für mich, wenn es aus mir kommt und ich niemandem etwas vormache.“²²⁶

Schau/Spiel lebe von Veränderung. Die Gefahr bestehe darin, sein/ihr Spiel in „Schubladen“ aufzubewahren. Man beginne nicht mehr zu kreieren. Knebel nennt das Beispiel vom Lachen. Das müsse von wo kommen. Als Handwerk sei es legitim, auf Schubladen zurückzugreifen, um das Spiel bzw. den Text nicht zu gefährden. Das Lachen dürfe man aus der „Schublade“ nehmen, trotzdem müsse es jedoch witzig für eine(n) sein.

„Ich schalte das Publikum aus. Ich will nichts zeigen. Ich möchte die Figur spielen. Natürlich nimmt man die Reaktionen wahr. Nur man sollte sein Spiel nicht verändern. Also wenn das Publikum lacht, soll man nicht die Motivation haben, es noch mehr zum Lachen zu bringen. Dann wird es unangenehm. Das sollte man nicht tun. Das Arbeiten mit der Atmosphäre hilft. Und die Atmosphäre beginnt bei mir schon, wenn die Glocke läutet und das Rauschen entsteht, wenn die Menschen in den Theatersaal spazieren.“²²⁷

Schau/Spiel ist für Knebel ein sehr fokussierter und konzentrierter Zustand. „Ob ein anderer Zustand, weiß ich nicht“ – Gegenfrage von mir: „Steigst du in eine andere Welt ein oder bleibst du der Hans Dieter?“ – „Ich glaube, ich bleibe der Hans Dieter, vergesse aber in der Rolle, dass ich Hans Dieter bin. Es ist ein Vergessen des Selbst.“²²⁸

²²⁶ Maximilian Schwertführer, Interview mit Hans Dieter Knebel, Audio Aufnahme mit Telefon, 29.10.2022., Probestüben des Burgtheaters im Arsenal, Material bei M. Schwertführer

²²⁷ ebd.

²²⁸ ebd.

Was die Formel für die Wahrhaftigkeit betreffe, stimme er eher einer Atmosphäre + Konzentration + Wachsamkeit = Wahrhaftigkeit zu. „Ich sehe es wie Werner Wölbern, es benötigt einen dritten Parameter. Davon halte ich Wachsamkeit für am wichtigsten, um Wahrhaftigkeit zu erreichen.“²²⁹

Prof. Iris Böhm per Videotelefonat

Prof. Iris Böhm ist eine deutsche Theater- und Filmschauspielerin. Böhm studierte von 1991 - 1995 an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Seit 2013 ist sie dort Professorin für Grundlagenunterricht und Szenenstudien.

Für Iris Böhm ist Schauspielkunst eine Verwandlungskunst. Das Verwandeln entstehe durch Beobachtung. Sie beschreibt es auch als Beobachtungskunst. Wahrhaftigkeit entstehe durch das Eingehen von Beziehungen. Diese müssten sich ändern und schaubar gemacht werden.

Wahrhaftigkeit sei dynamisch. Das „Falsche“ habe ebenso die Möglichkeit, wahrhaftig zu sein. Das Wahrhaftige lebe von der Gleichzeitigkeit. Es sei ein körperlicher Vorgang. Der Übergang von Nicht-Wahrhaftigkeit zu Wahrhaftigkeit im Spiel entstehe durch Konkretisierung und Prozess. „Es stellt sich niemand auf die Bühne, und alles stimmt von Anfang an.“²³⁰

Für Böhm gibt es das Paradoxe in der Schauspielkunst nicht. Der Zustand, wahrhaftig zu sein, jedoch gleichzeitig jeden Huster wahrzunehmen, gehöre zum Spiel dazu. Die Aufmerksamkeit gehöre geteilt.

Das Publikum ist für Böhm ein(e) Mitspieler:in. „Das Publikum ist immer ein Mitspieler, weil da Menschen sitzen, die atmen. Man spürt, ob die Phantasien geteilt werden. Man spürt ebenfalls eine Abwehr, wenn Menschen mit verschränkten Armen da sitzen.“²³¹

Schau/Spiel ist nach Böhm sowohl subjektiv als auch objektiv möglich. „Wenn das, was erzählt wird, das Thema, und eine bestimmte Klarheit vorhanden und für die Zuschauer erkennbar sind, und auch die Absicht, die hinter der Handlung steckt, dann ist objektiv etwas gelungen.“²³²

²²⁹ ebd.

²³⁰ Maximilian Schwertführer, Interview mit Prof. Iris Böhm, Audio Aufnahme mit Computer, 22.10.2022. Material bei M. Schwertführer

²³¹ ebd.

²³² ebd.

Improvisieren ist für Böhm nicht unbedingt einfacher, um Wahrhaftigkeit herzustellen. „Ich möchte Beziehungen erkennen, dazu brauche ich Sprache nicht. [...] Wie die Person mich anschaut, mir die Hand gibt, das ändert auch mein Verhalten, Ganz egal, ob auf der Bühne oder im Publikum. Das ist beim Improvisieren genauso.“ ²³³

Was Schauspielkunst als eigenen Bewusstseinszustand betrifft, hinterfragt Iris Böhm diesen Zustand. „Ich glaube, der Zustand, wenn es einer ist, das wäre in der Schauspielkunst nicht interessant. Es ist immer ein Kampf gegen den Zustand. Wie komme ich aus einem Zustand wieder heraus? Wir wollen uns verändern, wir wollen Neues oder Altes, dieses Wechselspiel, es stehen uns Routinen zur Verfügung, überhaupt existieren zu können, diese Routine müssen wir durchbrechen. Wenn, dann sind es mehrere Zustände.“ ²³⁴

Von mir gestellte Frage: „Sie haben eine Stunde Zeit, um eine Person auf die Bühne zu stellen und das Publikum ins Staunen zu versetzen, wie würden Sie das tun?“

Antwort von Böhm:

„Ich würde der Person zwei Dinge sagen: Ich eröffne einen Raum, komm durch eine Tür herein, mach die Tür zu, schau dich um, zieh deine Schuhe aus, geh zum Tisch, zieh deine Jacke aus, häng sie über die Stuhllehne, setz dich hin, hol deinen Apfel aus deiner Tasche heraus, und iss den. Dann würde ich der Person sagen: Jetzt machst du das noch einmal, nur doppelt so schnell. Dann wird eine Phantasie bei der Person einsetzen, und diese wird sich fragen: Woher komm ich überhaupt? Warum ist alles so schnell? Wurde ich bedroht? Habe ich etwas vergessen?

Wenn ein Mensch sich in einem bestimmten Umfeld bewegt, dazu gehören Türen, Möbel, Schuhe und ein Apfel, dann wird das fürs Publikum vertraulich. Wenn jemand etwas tut, und es ist abgleichbar mit dem, was wir selber zuhause machen, dann wird es für das Publikum interessant.“ ²³⁵

Das Nachdenken auf der Bühne unterscheidet Böhm in Rückwärtsdenken und Vorwärtsdenken. Das Vorwärtsdenken erhöhe die Aufmerksamkeit. „Sobald ich rückwärts und über meine letzten Schritte nachdenke, und wie es gewirkt hat, ab diesem Moment ist meine Aufmerksamkeit nicht mehr

²³³ ebd.

²³⁴ ebd.

²³⁵ ebd.

teilbar und nicht mehr im Moment.“²³⁶ Allerdings gehörten Fehler zum Spiel hinzu, sie machten das Spiel lebendig, aber nur unter der Bedingung, dass sie im Moment passieren würden. „Fehler sind großartig, weil sie uns auf etwas bringen, worüber wir vorher nicht nachgedacht haben. Fehler sind bereichernd.“²³⁷

Atmosphäre ist für Iris Böhm von großer Bedeutung. Sie sei herstellbar. Es müsse der Raum geschaffen werden. Die Atmosphäre sei über jede(n) einzelnen herstellbar. „Es ist ähnlich wie in einem Orchester. Jede(r) einzelne beherrscht sein/ihr Instrument. Wenn jede(r) für sich selbst spielt, wird es nicht interessant. Das Gemeinsame ermöglicht erst eine Atmosphäre.“²³⁸

Was meine mathematische Formel betrifft: „Ich komme wieder zum Objektiven zurück. Ich bin davon überzeugt, dass Wahrhaftigkeit in irgendeiner Weise messbar gemacht werden kann. Ich glaube an eine Art Formel, wie $a+b=c$. Eine Person, die mit Schau/Spiel nichts zu tun hat, müsste einfach nur eine korrekte Formel anwenden. Bis jetzt habe ich:

Wahrhaftigkeit = Atmosphäre + Konzentration. Sehen Sie hier einen Fehler?

„Nein. Ich teile den Gedanken, die Formel ist möglich. Sie wollen etwas von mir wissen. Wir beide wollen zu einer Lösung kommen. Die Atmosphäre entsteht aus der Suche nach etwas Drittem. Die Konzentration ändert sich auch durch die Teilhabe vom Publikum nicht. Ich öffne nur den Zugang. Es wird universell.“²³⁹

Prof. Werner Wölbern im persönlichen Gespräch

Werner Wölbern ist ein deutscher Film- und Theaterschauspieler. Seine Ausbildung zum darstellenden Künstler erlangte er an der Folkwang Universität der Künste in Essen. Von 1999 - 2004 war er festes Ensemblemitglied des Wiener Burgtheaters. Seit 2007 ist er Professor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

Für Wölbern ist die Schauspielkunst eine konsequenzverminderte Verwandlungskunst. Die Kunst habe – wie das Wort schon sagt – mit Spiel zu tun. Wahrhaftigkeit entstünde durch Zuhören,

²³⁶ ebd.

²³⁷ ebd.

²³⁸ ebd.

²³⁹ ebd.

Reaktion auf Impulse, und das Sein im Augenblick. Ich habe Werner Wölbern gefragt, was müsste passieren, um Wahrhaftigkeit wahrzunehmen. Ab wann erkennt er bei seinen Schüler:innen die momentane auftretende aufsteigende Wahrhaftigkeit: Seine Antwort war: „Mittlerweile spüre ich es, wenn Körper, Stimme, Sprache eine Einheit werden. Das Gefühl ist im Moment da, und denke nicht mehr darüber nach, ob er/sie diese Bewegung oder Betonung macht.“²⁴⁰ Schauspiel erfordere eine gute Vorbereitung. Das Spiel müsse dann nur mehr noch aus der Tasche gezogen werden. Der Kontakt mit sich selbst sei von großer Bedeutung, so Wölbern.

„Jetzt zum Beispiel reden wir miteinander. Wir führen ein authentisches Gespräch. Ich habe Kontakt mit mir und mit dir. Du willst was von mir wissen, ich beantworte es mit bestem Wissen und Gewissen. Das ist absolut real. Es ist wahrhaftig. Auf der Bühne ist es das gleiche, nur ein Publikum, ein Beobachter kommt hinzu. Wir befinden uns in einem geschützten Universum, wo ich nicht an das Außen denke.“²⁴¹

Wölbern nimmt gleichzeitig Bezug auf das Paradoxe im Schauspiel. Der/Die Schauspieler:in wisse, dass er/sie in der Öffentlichkeit sei. Dieses Wissen dürfe jedoch nicht zu groß werden. Der/Die Spieler:in lebe von Fehlern. Sie seien da, um sie zu erkennen. Er nimmt Bezug auf die amerikanische Schauspieltheoretikerin Ivana Chubbuck. „Der gute Schauspieler ist derjenige, der seine Fehler erkennt und überwindet, der schlechte Schauspieler ist der, der sie nicht erkennt.“²⁴²

Schauspiel habe viel mit Bewusstsein zu tun. Man müsse wissen, wie groß der Raum sei, in welchem man sich befinde. Das zu wissen, müsse man üben. Sodass ein Schauspieler auch noch in der letzten Reihe verstanden werde, habe nichts mit lautem Sprechen zu tun. Durch das laute Sprechen gehe die Authentizität verloren. Diesen Moment nennt Wölbern *Theatertod*. „Ich habe das Bewusstsein, dass ich mit dir spreche. Ich habe auch das Bewusstsein, dass da rundherum noch Menschen sitzen. Trotzdem rede ich mit dir normal. Die Klarheit, Direktheit und Unmittelbarkeit ist wichtig.“²⁴³

Für Werner Wölbern ist Schau/Spiel ein eigener Bewusstseinszustand. Er sieht Schauspiel allerdings nicht in Trance oder in Rausch. Trance sei ein Zustand, der nicht vollständig

²⁴⁰ Maximilian Schwertfährer, Interview mit Prof. Werner Wölbern, Audio Aufnahme mit Telefon, 23.10.2022. Burgtheater Wien

²⁴¹ ebd.

²⁴² ebd.

²⁴³ ebd.

kontrollierbar sei. „Es ist ein eigener Bewusstseinszustand. Ich stehe auf der Bühne, im Bühnenbild, ich stehe im Wiener Burgtheater, sehe tausend Menschen, das muss man ausblenden. Das geht nur über Erschaffung von Bildern. Schon bin ich in einer eigenen Welt. Es ist sehr konkret, keine Esoterik.“²⁴⁴

Was meine „mathematische“ Formel betrifft, Atmosphäre + Konzentration = Wahrhaftigkeit, so kann sich Wölbern damit identifizieren. Allerdings sei sie noch unvollständig. Es fehle ihm ein Parameter. Er nennt diesen Achtsamkeit/Wachsamkeit. Es benötige noch eine unbekannte Größe. Offenheit. „Ich habe sehr viele Studierende gehabt, die waren sehr vorbereitet und konzentriert, sie haben eine Fähigkeit nicht gehabt, nach außen hin zu spüren, offen zu sein, was es noch geben kann. Dann kann Wahrhaftigkeit entstehen.“²⁴⁵

Univ. Prof. Regina Fritsch per Email

Regina Fritsch ist eine österreichische Schauspielerin und Schauspielprofessorin. Sie ist seit 1985 fixes Ensemblemitglied am Wiener Burgtheater.

Für Regina Fritsch ist Schauspiel ein Schöpfungsakt. Wahrhaftigkeit ist für sie „der/die Moment(e), in dem/denen Fiktion und Realität, Möglichkeit und Sein mit allen Sinnen im Jetzt verschmelzen.“²⁴⁶ Publikum ist für Fritsch nur stiller Beobachter. Bezüglich Bewusstseinszustand sieht die Universitätsprofessorin keinen Trancezustand, eher sieht sie einen Zustand von gesteigerter, klarer Wachsamkeit. Der/die Spielpartner:in ist für Regina Fritsch essentiell von Bedeutung. Die Thematik mit der Formel sieht Fritsch kritisch. „Wahrhaftigkeit ist nur im Erleben. Das Lebendige kennt keine Formel.“²⁴⁷

Prof. Peter Ender per Videotelefonat

Prof. Peter Ender ist ein deutscher Theaterschauspieler. Er studierte an der Otto-Falckenberg in München Darstellende Kunst. 1995 begann er an seiner Bildungsstätte zu unterrichten. 2007

²⁴⁴ ebd.

²⁴⁵ ebd.

²⁴⁶ Maximilian Schwertführer, Interview mit Univ.-Prof. Regina Fritsch per Mail, Email, 14.10.2022,

²⁴⁷ ebd.

übernahm er die Leitung der Schauspielabteilung an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Im Jahr 2012 ging er nach Zürich. Seit 2014 ist er an der Züricher Hochschule der Künste Professor und Leiter der Schauspielabteilung für das Bachelor und Masterprogramm.

Für Peter Ender ist in der Schauspielkunst der „Dreiklang“ wesentlich. Der erste Punkt ist ausgehend vom Text und der/die Spieler:in müsse qua Konzentration und Verständnis in eine Ebene gelangen, die der Spieler:in ermöglicht die Materie zu verstehen. Der zweite Punkt ist die Verkörperung durch das Instrument und das handwerkliche Vermögen. Dritter Punkt: ist die Verlautlichung / die Kommunikation mit den Partner:innen und dem Publikum. Auch hier ein „Dreiklang“. „Das was im Dialogischen entsteht, selbst der Monolog auf der Bühne ist dialogisch, schafft in Verständnis des Dreiklangs Resonanz.“²⁴⁸ Der „Dreiklang“ ist für Ender entscheidend für die Auseinandersetzung mit der Theaterarbeit.

Das Paradoxon in der Schauspielkunst gebe es für Ender.

„Ich bin zu jeder Zeit ich, aber mit dem Eintreten in die Kunst, in diesen Transformationsprozess mache ich mich auf den Weg, einen Charakter zu begreifen und sinnlich zu verkörpern. Ich werde deswegen nicht jemand anderer. Das paradoxe Momentum bleibt bestehen. Während ich mich annähere, bleibe ich bewusst und kontrolliert, achtsam und aufmerksam für das, was in der Situation im "Jetzt" um die Figur geschieht. Der Transformationsprozess zur Figur ist bestenfalls eine Annäherung an einen Charakter des Stückes in der inszenierten Situation. Das ist keine Magie. In der Figur zeige ich keine Wirklichkeit. Ich spiele in Situationen, die nicht meiner eigenen Wirklichkeit entsprechen. Ich bin Teil eines Anlasses, einer Situation, die eine momentane Wahrhaftigkeit schafft. Es ist der Moment, und Schauspiel ist Momentkunst.“²⁴⁹

Schauspielkunst geschehe mit dem Bewusstsein für die Resonanz mit dem Publikum und den Spielpartner:innen, in dem eine wahrhaftige Begegnung angestrebt wird. Wahrhaftigkeit sei kein Zustand, der sofort vorhanden ist, sondern ein Moment der im Miteinander erarbeitet wird. Das Ziel der Kunst sei es, das Publikum derart einzubeziehen und damit zum Nachdenken einzuladen / zu bewegen. Publikum seien Spielpartner/innen. Ender sieht die Schauspielkunst als keinen

²⁴⁸ Maximilian Schwertführer, Interview mit Prof. Peter Ender, Audio Aufnahme mit Computer, 30.10.2022, Material bei M. Schwertführer

²⁴⁹ ebd.

Trancezustand, auch nicht als eigenen Bewusstseinszustand. Es sei kontrollierter Bewusstseinszustand der Spieler:innen. Eher sieht Ender eine veränderte Wirklichkeit. Im Gegenteil zu Prof Werner Wölbern sagt Peter Ender, dass man nicht 1000 Menschen ausblenden könne. Eher müsse man sie einblenden, sie zu sich, dem Spielenden einladen.

Die Atmosphäre – nach Michael Cechov – werde durch die Spieler:innen durch die Transformation zu einem Charakter hergestellt. Schauspieler:innen müssten in Zusammenhang gebracht werden. Wahrhaftigkeit entstehe durch ein Miteinander. Das „Jetzt“ / „der Moment“ erschaffe Atmosphäre.

„Cechov hat als Meisterschüler von Stanislawski sehr konkret gearbeitet, und gab auch konkrete Anweisungen. Immer im Jetzt. Immer ein neues Jetzt schaffen. Dieses konkret sein bei Cechov, der konkrete Anlass, etwas zu ergreifen, zu untersuchen, und das in der Vorstellungskraft wiederholbar zu machen, schafft Atmosphäre.“²⁵⁰

Wachsamkeit und Achtsamkeit benötige es nach Ender, im Moment zu verbleiben. Hier sieht Peter Ender Wachsamkeit und Achtsamkeit als einen weiteren Bereich. Er fordert diesen Bereich als dritten Parameter in meiner Formel.

„Natürlich kommt man sehr schnell in Kritik, wenn man eine Formel sieht, wo es ein Gleichheitszeichen gibt, dann ist der erste Impuls: Wie soll das gehen? Aber so wie Sie das beschreiben und begründen, halte ich eine Formel wie diese für möglich.“²⁵¹

Univ. Prof. Wolfgang Murnberger in einem persönlichem Gespräch

Wolfgang Murnberger ist ein österreichischer Filmregisseur. Er ist Träger mehrerer Film- und Kulturauszeichnungen. Seit 2013 ist er ordentlicher Professor für Regie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien.

Ein(e) wahrhaftige(r) Schauspieler:in sei daran zu erkennen, wenn die Glaubwürdigkeit des Textes gegeben sei. Es sei Gefühlssache. Diese bleibe subjektiv. Die Figur müsse kommunizieren, nicht der/die Schauspieler:in als Mensch, der/die versucht, zu kommunizieren oder einfach einen Text aufsagt.

²⁵⁰ ebd.

²⁵¹ ebd.

Wolfgang Murnberger sieht einen veränderten Bewusstseinszustand bei Schauspieler:innen vor der Kamera. Bei erfahrenen Schauspieler:innen sehe er kein Eintreten in eine andere Welt. Er sehe keinen Prozess. Immer wieder beobachtet Murnberger beim Filmset, wie schnell Schauspieler:innen in eine Rolle schlüpfen können. Er beschreibt es als „Switch“.

„Manchmal bekomme ich fast schon Angst, wenn ich Schauspieler:innen sehe, die beim Film, wo es kaum Zeit und kaum Vorbereitungszeit gibt, sofort in die Rolle eintreten können. In der Maske kannst du dich darauf vorbereiten, dann kommst du ans Filmset, und du musst innerhalb kürzester Zeit funktionieren. Dann sagst du als Regisseur Danke, und es ist vielleicht mal lange Pause. Und dann musst du als Schauspieler:in wieder sofort funktionieren. Für *sofort* gibt es kein Rezept.“ ²⁵²

Bezüglich Atmosphäre sieht der Professor beim Film eine Künstlichkeit. Atmosphäre müsse hergestellt werden. „Mir ist aufgefallen, dass die meisten Schauspieler:innen sich erst gern an den Raum gewöhnen.“ Atmosphäre sei nicht das Ziel von Wolfgang Murnberger. „Mein Ziel ist, die Echtheit abzubilden.“ ²⁵³

Ich stellte Wolfgang Murnberger die Frage, wie er einem Laien in kürzester Zeit Wahrhaftigkeit in die Rolle mitgeben könne. „Da ich nie eine Schauspielausbildung gemacht habe, kann ich als Regisseur nur versuchen, dem Laien oder unerfahrenen Schauspieler Raum, Sicherheit und Vertrauen zu geben.“ ²⁵⁴ Dabei erwähnte ich, dass ich eine Formel aufgestellt habe, die er an Nicht-Schauspieler:innen oder Laien anwenden könnte. Atmosphäre + Konzentration + Wachsamkeit. Ich fragte ihn, ob er denkt, dass das funktionieren könnte:

„Ich glaube, dass das funktionieren kann, solange er nicht sprechen muss. Der Laie kann sich sicher an dieser Formel festhalten.“ ²⁵⁵

Ich wiederhole hier eine Textpassage aus dem 3. Kapitel: „Das Filmstudio ist der Tod der Wahrhaftigkeit, weil erst Atmosphäre künstlich hergestellt werden muss. Auch im Theater wird das Bühnenbild und die Atmosphäre hergestellt, aus Künstlichem kann nichts Wahres entstehen. Und

²⁵² Maximilian Schwertföhrer, Interview mit Prof. Wolfgang Murnberger, Audio Aufnahme mit Telefon, 08.11.2022 Filmakademie Wien (MDW)

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ ebd.

²⁵⁵ ebd.

weil ich explizit das Wort „entstehen“ verwende. Für Cechov ist Atmosphäre kein Zustand. Eher beschreibt er es als sei es ein Prozess oder Akt. Die Atmosphäre lebe *als* Erweiterung und Verkleinerung. Nach dieser Theorie, müsste dann wahres Schau/Spiel außerhalb des Filmstudios/Theaters stattfinden.“²⁵⁶

Wolfgang Murnberger sieht hierzu einen Zusammenhang.

„Ich drehe nicht gern in Studios. Das hat sicher auch mit meiner Art Film zu tun, dass die immer naturalistisch und realistisch sind. Ich kann mich an einen Film erinnern, da haben wir eine Szene im Studio gedreht. Die schlechteste Szene ist die aus dem Studio.“²⁵⁷

Jobst Langhans per Videotelefonat

Jobst Langhans ist ein deutscher Regisseur und Schauspieler. Er ist seit 1984 Leiter und Dozent des Michael Tschechow Studio Berlin. Er ist mit der Cechov-Methode international tätig und war Vorstandsmitglied der "Michael Chekhov Association".

„Wenn ich den Begriff Atmosphäre von Cechov hernehme, die Luft verändern und die Wirkung auf den menschlichen Körper, da geht dem ein Gedanke voraus. Das heißt: Ich werde erlebnisfähig für meine Gedanken. Und das Problem ist bei den meisten Menschen, dass sie gar nicht mehr erlebnisfähig sind. [...] Der Text verändert nicht. Interessant am Theater ist die Wahrnehmung von Gedanken, so wie wenn sie Objekte wären.“²⁵⁸

Was das Paradoxe auf der Bühne betrifft, verweist Langhans auf Cechov, der wiederum von erhöhtem Bewusstsein gesprochen hat. Es gehöre zusammen. Die Wachsamkeit auf der Bühne und nach außen seien nicht trennbar. Er nennt als Beispiel ein Fußballspiel. „Einerseits weißt du, was du am Spielfeld zu tun hast, andererseits weißt du auch, wenn du neben das Tor schießt, dass der Ball aus dem Spiel ist. Er nennt es Spielfelddenken. „Es schützt und verbindet zugleich. Das Individuum

²⁵⁶ Seite 69 in der vorliegenden Masterarbeit

²⁵⁷ ebd.

²⁵⁸ Maximilian Schwertführer, Interview mit Jobst Langhans, Audio Aufnahme mit Telefon, 20.11.2022, Material bei M. Schwertführer

kann im Feld agieren.“²⁵⁹

Das Publikum gehöre zum Spiel dazu. Aus Individuen werde das Publikum. Es entstehe ein Erlebnisraum. Jobst Langhans nennt es auch kollektives Erlebnis. Durch das Kollektiv entstehe ein Zusammenspiel der Gefühle. Das könne gut sein, oder schlecht.

Schauspielkunst sei nach Jobst Langhans ein eigener Bewusstseinszustand. Er weiß allerdings nicht, ob es tranceähnlich ist. Wichtig ist der Punkt für ihn die Kontrolle. „Wenn ich auf der Bühne bin und ich eine Schlägerei spiele, dann tue ich meinem Spielpartner nicht weh, wäre ich in Trance, würde ich das vielleicht. Es ist aber auf jeden Fall ein ganz eigener Bewusstseinszustand.“²⁶⁰

Bezüglich meiner Formel: Wahrhaftigkeit= Atmosphäre + Konzentration + Wachsamkeit sieht Langhans eine Möglichkeit, diese auf der Bühne umzusetzen. Allerdings weist er darauf hin, dass die Konzentration unter Cechov ein Übersetzungsproblem ist. Die Konzentration nach Cechov sei mehr eine Hingebung oder auf etwas zugehen, wie bei einer Umarmung. „Aber die Formel kann man so lassen, wenn die Konzentration vielleicht als Fokus verstanden wird.“²⁶¹

Bettina Hering in einem Telefongespräch

Bettina Hering ist eine Schweizer Theaterleiterin, Dramaturgin und Regisseurin. Sie studierte Germanistik, Philosophie und anthropologische Psychologie. Von 2012 bis 2016 war sie Intendantin des Landestheater Niederösterreich. Von der Saison 2017 - 2023 war sie die Leiterin des Schauspiels der Salzburger Festspiele.

„Wahrhaftigkeit“ ist für die schweizer Theaterregisseurin und Intendantin ein kritischer Begriff. Die Beurteilung einer Aufführung ist für Hering ein komplexes System. Prinzipiell finde ein Austausch zwischen Zuschauer:innen und Schauspieler:innen statt. „Das Publikum lässt sich blenden und täuschen.“²⁶² Aber es gebe immer einen Teil des Publikums, der das Spiel entlarvt, wenn es nicht wahrhaftig ist. Hering weist auf die kulturellen Unterschiede hin. Das englische Theater zum

²⁵⁹ ebd.

²⁶⁰ ebd.

²⁶¹ ebd.

²⁶² Maximilian Schwertföhrer, Interview mit Bettina Hering, Telefoninterview, 23.2.2023, Material bei M. Schwertföhrer

Beispiel arbeite grundsätzlich anders mit den Spieler:innen, da gehe es mehr um Verfertigung und die Vorstellungen seien quasi durchchoreographiert. Das Theater im deutschsprachigen Raum arbeite mehr prozesshaft und zeige auf der Bühne auch, was entstanden ist und was gerade entstehe. Das heißt, der Theaterbegriff sei weiter gespannt und das Spiel risikoreicher und gleichzeitig offener. Begriffe wie „Wahrhaftigkeit“ seien schwer zu definieren, aus den genannten kulturellen Unterschieden heraus und weil sie auch einer gewissen Dynamik unterworfen seien, so Hering.

Eine Aufführung sei bis zu einem gewissen Grad vom Theaterpublikum abhängig. Es gebe unterschiedliche Ansichten, Wünsche und Erwartungen der Zuschauer:innen, das könne durchaus spielrelevant sein und habe Auswirkungen auf die Bühne. „Das Kommunikationsmodell A zu B ist für mich zu unterkomplex. Das ist ein Vorgang, der nicht berechenbar ist.“²⁶³

Nach Bettina Hering gibt es an einem Theaterabend mehrere Bewusstseinszustände. Der Wechsel müsse funktionieren. „Zu bedenken ist, dass, zum Beispiel, wenn ein Kostümwechsel auf der Hinterbühne stattfindet, der/die Schauspieler:in in einen anderen Bewusstseinszustand treten und die Rolle, wenn auch kurzfristig, verlassen muss. Da wissen die Spieler:innen ganz genau, was sie tun und sind in einem Paralleluniversum zu ihrer Figur.“²⁶⁴

Ich sehe die Formel kritisch, dass Laien automatisch mehr Wahrhaftigkeit auf die Bühne bringen. „Sie haben in dem Moment, wo sie Laien noch ganz ungeprobt auf die Bühne schicken, ein Problem. Denn sie wissen nicht, was sie tun sollen. Sie geraten in eine Art „Schockzustand“ und sind deshalb nur bedingt authentisch. Es gibt immer Wunder, aber die Formel Wahrhaftigkeit = Atmosphäre + Konzentration + Wachsamkeit funktioniert bei Laien in den meisten Fällen nicht. „Schauspieler:innen sind sich bewusst, was sie auf der Bühne tun, Laien oft nicht. Das hat eine ganz eigene Kraft und Energie, die aber viel weniger berechenbar ist und bei der die Authentizität des Moments oft über die Authentizität der Personen dominiert. Aber auch das kann einen Theaterabend sehr bereichern.“²⁶⁵

²⁶³ ebd.

²⁶⁴ ebd.

²⁶⁵ ebd.

Prof. Dr. Felix Brodbeck in einem Telefongespräch²⁶⁶

Felix Brodbeck ist ein deutscher Arbeits- und Organisationspsychologe und Professor für Psychologie. Seine Lehr- und Forschungstätigkeit begann 1987. Seitdem hat er acht Bücher und über 100 wissenschaftliche Arbeiten, Texte und Artikel verfasst. Von 2000 bis 2007 war er Professor für Sozial- und Organisationspsychologie an der Aston University in England. Seit 2007 ist er Ordinarius am Department Psychologie an der Ludwig-Maximilians- Universität in München.

Die Psychologie arbeite in der Regel theoriegeleitet und empirisch. Sie beschäftige sich mit dem Beschreiben, Erklären und Vorhersagen des menschlichen Erlebens und Verhaltens. Dass sich Bewusstseinszustände ändern können, ist für Prof. Brodbeck selbstverständlich. „Die Grundlage unseres Erlebens und Handelns sind Änderungen von Bewusstseinszuständen.“²⁶⁷ Das Erreichen von Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst sieht er eher kritisch. Mit dem Begriff der „Wahrheit“, in dessen philosophischer und erkenntnistheoretischer Bedeutung, arbeitet er bei seiner wissenschaftlichen Tätigkeit. Dabei könnten nur theoretische Aussagen über die Wirklichkeit (empirisch überprüfbar) wahr oder falsch sein. Die Wirklichkeit selbst oder Tatsachen, Ereignisse und Handlungen, könnten nicht „wahr“ oder „falsch“ sein. Diese seien, wie Ludwig Wittgenstein gelehrt hat, entweder der Fall oder nicht. Nur Aussagen oder Aussagensysteme (sog. Theorien) könnten laut Brodbeck wahr oder falsch sein. Deshalb sei so etwas wie die „Wahrhaftigkeit“ menschlicher Handlungen, wie etwa das Rollenspiel im Theater, etwas anders zu betrachten: Ein wahrhaftiger Mensch mache zum Beispiel niemandem etwas vor, er sei redlich und ehrlich. Wie genau sollte man sich dann ein redliches, ehrliches oder wahrhaftiges Rollenspiel im Theater vorstellen? Prof. Brodbeck würde sich als Psychologe zunächst fragen, woran er den Grad der Wahrhaftigkeit eines konkreten Rollenspiels erkennen könne, wie er es empirisch messen und wie er es von anderen Qualitäten des Rollenspiels abgrenzen könne, zum Beispiel von leidenschaftlichem, intensivem, stimmigem, glänzendem, routiniertem auf der einen und schlampigem oder dilettantischem Rollenspiel auf der anderen Seite.

Das Eintreten in andere Bewusstseinszustände komme durch *bestimmte Handlungen zustande*, wie z.B. Arbeiten, Spielen, Schlafen, die Einnahme psychogener Substanzen oder auch durch bestimmte

²⁶⁶ Da diese vorliegende wissenschaftliche Arbeit Bewusstseins- und Wahrnehmungszuständen in der Schauspielkunst prüft, war es mir wichtig, diese Thematik von einem/einer Professor:in für Psychologie zu befragen. Hierzu hat sich Psychologieprofessor Dr. Felix Brodbeck aus München Zeit genommen.

²⁶⁷ Maximilian Schwertführer, Interview mit Prof. Felix Brodbeck, Audio Aufnahme mit Telefon, 08.11.2022, Material bei M. Schwertführer

Atemtechniken. Dadurch entstünden physiologische Veränderungen, die mit psychischen Veränderungen (Bewusstseinszuständen) einhergehen können.

Das empirische Messen von verschiedenen Bewusstseinszuständen sei zum Beispiel per Elektroenzephalographie (EEG) möglich, etwa in der Schlafforschung, wo zwischen REM (engl. rapid eye-movements) Phasen, in denen oft recht lebhafte Träume stattfinden, und Tiefschlafphasen, in denen selten lebhafte Träume auftreten, unterschieden werden könne. Er würde mit der Aussage mitgehen, dass ein „wahrhaftiges“ Rollenspiel die Emotionen der Zuschauer:innen anspreche, es sei denn, diese wären zum Beispiel „verärgert“, weil das gebotene Schauspiel schlampig oder dilettantisch wäre. „Ich kann nach dem Theaterbesuch sagen, ob mich ein Rollenspiel emotional berührt hat oder nicht, jedoch nicht, ob es wahr oder falsch war. Darum finde ich den Begriff „wahrhaftig“ im Zusammenhang mit Schauspiel eher kritisch.“²⁶⁸ Das Publikum durchlaufe während der Theatervorstellung unterschiedliche emotionale Zustände (oder auch Bewusstseinszustände). Daher könne man auch sagen, dass der Zuschauer beim Betrachten eines Theaterspiels eine bzw. „seine“ Wirklichkeit „erlebt“²⁶⁹, so Dr. Brodbeck.

Prof. Dr. Brodbeck sieht keine Trennung zwischen Film und Theater. In beiden Fällen finde eine Ko-Kreation zwischen Akteur und Betrachter statt. Wie kann das gehen? „Angeregt durch das Schauspiel, egal ob durch Theaterspiel oder Film präsentiert (oder durch ein Buch, das man gerade liest), nehme der/die Zuschauer:in eine soziale Welt durch eigenständige Wirklichkeitskonstruktion in sich auf. Er/Sie erzeuge sie quasi selber, auf Basis dessen, was präsentiert werde.“²⁷⁰ „Wir Menschen stellen uns also selber vor und glauben auch daran, dass das wirklich ist, was wir gerade sehen, hören, lesen. Diese, nach Michael Tomasello übrigens nur dem Menschen innewohnende Begabung zur sozialen Konstruktion (s)einer Wirklichkeit, ist auch eine wesentliche Grundlage unserer Fähigkeit zur sozialen Interaktion, Kooperation und Moral.“²⁷¹

Das Kommunikationsmodell von A => B sei ein falsches. Es gebe in der sozialen Wirklichkeit keinen reinen Sender oder reinen Empfänger, wir seien immer beides zugleich und wir antizipierten stets uns selber und unser(e) Gegenüber in dieser uns *eigenen Wirklichkeit*. Dadurch werde diese für

²⁶⁸ ebd.

²⁶⁹ ebd.

²⁷⁰ ebd.

²⁷¹ ebd.

fast jeden Menschen (mit Ausnahme von schweren Soziopath:innen) stets auch zu einer *sozialen Wirklichkeit*. Eine fantastische Quadratur des Kreises, zu der nur wir Menschen fähig seien. „Es ist wie Tango tanzen. *It takes two to tango!* Auch wenn wir alleine einem Schauspiel beiwohnen.“

5. Die „mathematische“ Formel als Conclusio

Ich lasse die hier vorliegende Arbeit Revue passieren. Nach all den Recherchen, Interviews, Analysen und Interpretationen möchte ich in der Conclusio Folgendes klären:

Erstens werde ich beschreiben, was meine teilnehmende Beobachtung und Analysen der Schauspielkunst ergeben haben und was diese für mich bedeuten.

Zweitens erkläre ich die „mathematische“ Formel und stelle diese zusammen.

Drittens: Ich fasse die vorliegende wissenschaftliche Arbeit zusammen.

Viertens beantworte ich die Forschungsfrage: „Lässt sich die Wahrhaftigkeit in der modernen Schauspielkunst – ausgehend von Cechov über Stanislawski bis zu zeitgenössischen Tendenzen – über kognitive Prozesse der Wahrnehmung – welche als aktive Prozesse der Reize und Aufnahme sensorischer Information aufnimmt – beschreiben/ beeinflussen?“

Erstens:

Schauspielkunst ist ein Zustand der Erregung, Achtsamkeit, Wachsamkeit und höchsten Konzentration. Das Spiel ist ein aktiver Zustand. Ich kann immer wieder jedesmal die selbe Rolle spielen. Ein Rezept –wie für eine Torte– ist für die Schauspielkunst möglich. Kunst verweigert den Stillstand. Die Schauspielkunst ist immer in Bewegung. Das Spiel ist immer anders. Die Kunst lebt von Fehlern und von der Unvorhersehbarkeit. Es ist ein Kommunikationsmodell. Der/Die Schauspieler:in möchte etwas erzählen, mit dem Ziel, dass das, was er/sie sagt, glaubhaft gemacht wird. Es liegt in der Natur, dass wir von Haus aus (schlechte) Lügen entlarven können. So hat schlechte unwahre Kommunikation keine Möglichkeit zu bestehen. Es ist wichtig, dass jede/r Schauspieler:in direkt und klar kommunizieren kann. Auch schlechtes Spiel kann ehrlich sein. Es sind die Situation und der Wechsel von vielen Bewusstseinszuständen. Wir leben in der Gegenwart. Es ist das Jetzt. Es ist das Einsteigen in eine andere Welt, die voll gefüllt ist mit vielen Zuständen. Für mich gibt es nur eine „andere“ Welt. Das „Ich“ ist immer anwesend. Aber auch die eigene Persönlichkeit lebt von Fortbewegung. Ich muss zulassen, dass das „Ich“ mehrere Persönlichkeiten bekommen darf. Schauspiel ist mit allem, was dazugehört, ein Kollektiv. Individualität ist eine Voraussetzung für die Wahrhaftigkeit. Mittlerweile verstehe ich auch Schauspieler Klaus Maria Brandauer, der zu mir einmal sagte, der Kontakt mit sich selbst sei wichtiger als der Kontakt mit dem Publikum. Und Prof. Peter Ender erwähnte auch: „Ich bin zu jeder Zeit ich.“²⁷² Das Ich muss zugelassen werden.

²⁷² S. 83 dieser vorliegenden Masterarbeit

Schau/Spiel ist ein eigener Bewusstseinszustand. Warum? Einerseits hat man das Ziel, die Wahrhaftigkeit aufzubauen, andererseits, die Wachsamkeit aufrecht zu erhalten. Die Frage nach dem Paradox des Schauspielers/der Schauspieler:in stellt sich für mich nicht. Es ist für mich persönlich nicht paradox. Die Wachsamkeit ermöglicht das. Ohne das Paradoxon gäbe es keine Wahrhaftigkeit. Sonst wird alles wie ein geschlossenes System, ich nenne es Aquarium. Man beginnt für sich selber zu spielen.

Zweitens:

Die Formel für die Wahrhaftigkeit ist gefunden: Diese lautet: Wahrhaftigkeit = Atmosphäre + Konzentration + Wachsamkeit. Die Suche nach einem Pythagoras –auch wenn in meiner Formel nichts zum Quadrat steht– ist beendet. Alle drei Komponenten ergeben eine Summe, in diesem Fall die Wahrhaftigkeit.

Es braucht einen Raum – kann, muss aber nicht die Theaterbühne sein –, um überhaupt aufzutreten, doch wo beginnt dieser, wo endet er? Darum finde ich den Begriff der Atmosphäre von Cechov ideal hierfür. Die Atmosphäre beinhaltet alles. Es ist wie das Dispositiv nach Foucault. Es beinhaltet das Sichtbare und das Unsichtbare. Die Konzentration ist der Fokus auf etwas. Ich habe nur einen Punkt, nicht zwei oder drei. Nur einen. Das erlaubt, wiederum nichts anderes tun zu wollen.

Zurück zur – das Wort ist für mich sehr dynamisch – Bühne. Wenn ich von „Formel“ schreibe, dann wird immer etwas Messbares oder Konkretes erwartet. Ich kann mich nur in dieser Arbeit an (Mess-)Ergebnisse annähern. Doch den Hinweis auf Atmosphäre, Konzentration und Wachsamkeit halte ich und viele meiner Interviewpartner:innen – um eine Wahrhaftigkeit darzustellen – für notwendig. Ich sehe keine Fehlerquelle. Ich stelle ein Verhältnis zum „echten“ Leben auf. Theatralität ist immer ein Modell für soziales Handeln.

Drittens:

Die Schauspielkunst basiert auf den menschlichen Sinnen. Dazu habe ich Sehen, Hören und Tasten als notwendig für Kunst erklärt. Riechen und Schmecken sind für die Kunst bedingt relevant. Das Sehen findet in den Augen und im Gehirn statt. Das Auge sendet und empfängt Informationen – frühere Lichtstrahltheorie – und das Gehirn empfängt und verarbeitet die Informationen. Die Wirklichkeitswahrnehmung wurde zu einem großen Gegenstand der Philosophie. Das bekannteste Beispiel ist das Höhlengleichnis von Platon. Der Schatten auf der Höhlenwand wird zum Wahren.

Licht ist nach Aristoteles körperlos und wird nicht zum Objekt. Platon sah im Spiegel keine Reflexion, sondern eine Täuschung. Der Spiegel sei ein Empfänger. Physiker Hermann von Helmholtz ging davon aus, dass alleine die Wahrnehmung alles ausmache. Farbe sei nicht objektiv. Die Farbe bestimme die Wahrnehmung, also das Individuum selbst. Ebenso sah Helmholtz eine „camera obscura“. Er sah das menschliche Auge als Maschine. Es gäbe Strukturen eines Fotoapparates.

Objekt und Subjekt sind in einem Schau/Spiel hervorgehoben. Der/Die Spielende ist immer konsequenzvermindert. Publikum ist ein Mitspieler der Akteure. Wahrnehmung ist eine aktive Teilhabe der Umgebung. Wahrnehmung erkennt man am ehesten an den Bewegungen der Augen. Dabei sieht man etwas Aktives. Sie ist nicht nur aktiv, sie ist auch Gegenstand der Gegenwart. Die Wahrnehmung lebt vom Jetzt. Die Aufmerksamkeit unterscheidet sich von der Wahrnehmung. Sie ist passiv. Ist ein(e) Schauspieler:in auf der Bühne, und spielt er/sie Schauspieler:in A an und ignoriert absichtlich Schauspieler:in B, dann ist er/sie in der Ebene der Aufmerksamkeit. Das heißt allerdings nicht, dass er/sie Schauspieler:in B nicht wahrnimmt (Wahrnehmungsebene). Die Aufmerksamkeit hat Einfluss auf die Schauspielkunst. Der Geist ist die Gesamtheit aller mentalen Vorgänge. Er beinhaltet das Bewusste sowie Unbewusste. Das Bewusstsein ist der Zugang des Geistes.

Die Schauspielkunst bzw. das Theaterspiel wirkt auf alles Lebende. Wirkung benötigt einen Umgebungsraum. Hören und Sehen sind im Zentrum. Theaterbesucher:innen sind aktive Mitspieler:innen, indem sie zuhören. Der Mensch wird zum/zur (in)aktiven Teilnehmer:in. Sehen ist zwar durch die Lichtgeschwindigkeit schneller, allerdings ist das Gehör immer in Bereitschaft. Wir hören einen Knall, aber „sehen“ ihn zu spät, und somit gar nicht.

Einer der gängigsten Begriffe für Michael Cechov ist die Atmosphäre. Philosophisch gesehen wird nach Hermann Schmitz und Gernot Böhme diese „gespürt“. Es seien Gefühlsräume. Atmosphäre sei ein gemeinsames Wahrnehmen von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen. Bei der Wahrnehmung kann es zu Reizüberflutungen führen. Hierzu schrieb ich das Beispiel von den Brüdern Lumière „L'arrivée un train en gare de La Ciotat“. Wahrnehmung ist in der Schauspielkunst immer existent und nicht eliminierbar.

Man unterscheidet bei den Bewusstseinszuständen zwischen Wach- und Schlafbewusstsein. Rausch, Trance, Ekstase und Schlaf habe ich in der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit als Prämisse vorangestellt. Rausch ist ein altbekannter Zustand, seitdem es Menschen gibt und ist ein menschlicher Trieb. Medizinisch gesehen wird Rausch immer in Verbindung mit psychoaktiven Substanzen gesehen und ist eine Störung von Bewusstseinslage. Die Ekstase dagegen ist ein Heraustreten des Bewusstseins, besser gesagt, ein Heraustreten des Ich-seins. Trance ist ein Zustand des Übergangs. Sie stellt den Verlust des gewohnten Gefühls dar. Trancezustände kommen öfters im Schamanismus vor. Der Zustand Schlaf ist lebensnotwendig. Hier gibt es drei Stadien: Einschlafstadium, Tiefschlaf und Traumschlaf. Traum ist eine Zwischenwelt. Für Sigmund Freud ist der Traum der Königsweg in das Unterbewusstsein. Der Traum beschäftigt sich mit Tabus, wie Sex, Tod, Aggressionen und Ängsten. Von den Bewusstseinszuständen sehe ich für die Schauspielkunst den Trancezustand am nächsten. Die Vorbereitung spielt für beide eine sehr große Rolle. Auch hier ist es das Hinübergehen in eine andere Welt.

Das Schreiben über unterschiedliche Bewusstseinszustände findet man auch in Texten von Antonin Artaud. Die Schauspieler:innen schöpfen ihre Schauspielkunst und Energie aus der Überwirklichkeit. Artaud sieht im Theater einen magischen Ort. Er fordert die Überschreitung des Selbst zum anderen. Die Spielerinnen sind Opfer des Kunstwerks. Es benötige eine Unordnung. Artaud löst die Ebene der Illusion auf und setzt Schauspiel/Kunst mit dem Leben gleich. Artaud war überzeugt davon, das Publikum in Trance versetzen zu können. Es entstand die Droge des Theaters.

Der polnische Regisseur Grotowski kritisierte die Theorien von Artaud. Er fragte nach der Lösung, die es bei Artaud nicht gebe. Körper und Geist seien unzertrennbar. Für Grotowski ist Schauspiel/Kunst ein Trancezustand. Schauspieler:innen sollen nicht tun, sondern mit ihnen geschehen lassen. Der Körper genüge auf der Bühne. Es benötige keine Kunst. Das Auflösen der Maske wird gefordert.

Für Georg Fuchs entsteht der Rausch durch die Menge. Er lehnte Naturalismus ab, da das eine Kunstform widerspiegle. Durch die Masse entstehe die Gefahr der Manipulation.

Der bekannteste Text von Brecht ist „Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst“. Er beobachtete das Theaterspiel in China. So bemerkte er, dass der/die Spielende sich selber beobachtete. Hier war das Ziel, dass das Publikum nicht in Trance versetzt wird. Die eigene Entfremdung wird die gleichzeitige Entfremdung des Publikums. Schauspielmethoden seien erschöpfend. Dadurch, dass auch der/die Schauspieler:in nicht in Trance ist, bestehe nicht die Gefahr, aus der Rolle auszutreten. Wsewolod Meyerhold war der Überzeugung, dass kein

(künstliches) Spiel auf der Bühne stattfinden könne. Er entwickelte die Biomechanik, die das Ziel hatte, innere Erlebnisse gezielt trainiert nach außen entstehen zu lassen.

Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte Konstantin Stanislawski eine Schauspielmethode, um Schauspieler:innen zu helfen, wahrhaftig auf der Bühne zu wirken. Man sollte nicht spielen. Hier hatte Stanislawski zwei Grundbausteine: 1) Arbeit an sich selbst. 2) Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Er gilt als Erfinder der Schauspielmethode und ist Begründer der „Methode“. Er war Lehrer von Michael Cechov. Mit der Erschaffung von Begriffen wie Atmosphäre, Konzentration, psychologische Gebärden etc. entstand ein fast fertiges Rezept für die Bühne. Der/Die Schauspieler:in soll sich den Raum eigen machen und sich konzentrieren. Dadurch läuft er/sie nicht Gefahr, aus der Rolle zu fallen. Das Theater war für Cechov erschöpft. Sein Spiel müsse sich nicht rechtfertigen.

Durch Cechovs Ansätze entstand die Idee, nach einer Formel für die Objektivität der Schauspiel/Kunst zu forschen. Das Ziel eines/einer modernen Schauspieler:in ist es, wahrhaftig zu wirken. Aus meinen Forschungen und erarbeiteten Analysen habe ich eine Formel entwickelt: Wahrhaftigkeit = Atmosphäre/Raum + Konzentration/Fokus + Wachsamkeit. Diese Formel habe ich von elf professionellen Schauspieler:innen, Schauspielprofessor:innen, Regisseur:innen und einem Psychologen in einem Gespräch diskutiert.

Schauspieler:in Annamária Láng sieht in der Schauspielkunst einen anderen Bewusstseinszustand. Michael Dangel beschreibt die Schauspielkunst als eigenen Bewusstseinszustand. Er sei tranceähnlich. Allerdings sieht er die Formel kritisch.

Hans Dieter Knebel zweifelt, ob Schau/Spiel ein anderer Bewusstseinszustand ist. Es sei auf jeden Fall ein „fokussierter und konzentrierter“ Zustand. Knebel hält die Verwendung der Formel für möglich.

Für die deutsche Professorin Iris Böhm gibt es den Bewusstseinszustand der Schauspielkunst nicht. Und wenn es einen gäbe, dann wäre das nicht interessant. Sie sieht eher einen Kampf gegen den Zustand. Es sei ein Wechselspiel von mehreren Zuständen. Auch sie findet die aufgestellte Formel möglich.

Professor und Schauspieler Werner Wölbern sieht einen eigenen Zustand, da er schon hunderte Zuschauer:innen als Schauspieler:in ausblenden muss. Allerdings sieht er diesen Zustand nicht im Bereich von Trance oder Rausch, da diese Gefahr laufen, nicht kontrolliert werden zu können. Schau/Spiel ist ein kontrollierbarer Zustand. Auch er hält die Formel für möglich.

Professorin des Max Reinhardt Seminars Regina Fritsch sieht in der Schauspielkunst einen Zustand von gesteigerter und klarer Wachsamkeit, jedoch keinen Bewusstseinszustand. Auch eine Formel sei nicht möglich.

Professor Peter Ender sieht wie Iris Böhm keinen eigenen Bewusstseinszustand der Schauspielkunst. Was die Formel betrifft, könne diese funktionieren.

Aus der Sicht der Filmregie sieht Wolfgang Murnberger schon etwas Eigenes. Er beschreibt den Zustand als Switch. Die Formel sei nur für Schauspieler:innen ohne Sprache möglich.

Jobst Langhans sieht einen eigenen Bewusstseinszustand und hält auch die Verwendung der Formel für möglich.

Für Psychologe Dr. Felix Brodbeck sind unterschiedliche Bewusstseinszustände die Grundlage unseres Erlebens. Das Kommunikationsmodell A zu B gebe es nicht. Es sei ein Kollektiv.

Theaterregisseurin Bettina Hering sieht in der Schauspielkunst mehrere Bewusstseinszustände. Die Verwendung einer Formel sieht sie kritisch.

Viertens:

Ich stelle noch einmal die Forschungsfrage:

Lässt sich die Wahrhaftigkeit in der modernen Schauspielkunst – ausgehend von Cechov über Stanislawski bis zu zeitgenössischen Tendenzen – über kognitive Prozesse der Wahrnehmung – welche als aktive Prozesse der Reize und Aufnahme sensorischer Information aufnimmt – beschreiben/ beeinflussen?

Der menschliche Körper hat fünf Sinne: Sehen, Hören, Tasten, Schmecken und Riechen. Ich habe in meiner Arbeit Schmecken und Riechen gekürzt. Sehen ist direkt und langsam. Hören ist immer in Bereitschaft. Und Tasten dient zur Ertastung des Raumes, des Selbst, des Objekts und des/der Spielpartner:in. Reize und andere Informationen, die in einer Räumlichkeit entstehen, haben nicht Einfluss auf die Schauspielkunst. Sind sind ein Teil davon. Unsere Sinne ermöglichen erst die darstellende Kunst. Die Wahrhaftigkeit lässt sich anhand unserer Sinne, die Voraussetzung für unsere Wahrnehmung sind, herstellen, verändern und beeinflussen.

Literaturverzeichnis

Ansorge, Ulrich/Helmut Leder, „*Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*“, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2. Auflage, 2017

Aristoteles, „*Parva naturalia*“, Hrsg. Von Jochen Althoff, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020

Artaud, Antonin, „*Das Theater und sein Double*“, F.a.M: Fischer, 1986

Battegay, Raymond, „*Sigmund Freuds Traumdeutung*“. In: *Traum und Träumen*. Hrsg. von. Therese Simon Wagner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1984, S. 194-208

Bellebaum, Christian/Patrizia Thoma/Irene Daum. „*Neuropsychologie*“. Wiesbaden: VS/Springer, Wiesbaden, 2012

Binotto, Johannes, „*Für ein unreines Kino : Film und Surrealismus*.“ Filmbulletin, 2010,

Brauneck, Manfred, „*Theater im 20. Jahrhundert*“, Hamburg: Rowohlt, 1982.

Brecht, Bertolt, „*Verfremdungseffekte in der Chinesischen Schauspielkunst*“, In: *Schriften zum Theater 2*, Hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Berlin: Suhrkamp, 1997, S. 619-631

Breiner, Tobias C, „*Farbsysteme*.“ In *Farb- und Formpsychologie*, Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2018, 37–70.

Brittnacher, Hans Richard, „*Vom Hunger und von der Lust. Askese und Ekstase*“ In: *Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012, S. 103-115

Cechov, Michail, „*Die Kunst des Schauspielers*“, Stuttgart:Urachhaus, 1990

Cechov, Michail, „Leben und Begegnungen“, Autobiografische Schriften, Hrsg. von Wolfgang Veit, Stuttgart: Urachhaus, 1992

Cixous, Hélène, „*Die unendliche Zirkulation des Begehrens*“. Merve Verlag Berlin, 1977

Dotzler J., Bernahrd, „*Galilei's Teleskop*“, In: *Wahrnehmung und Geschichte*, Hrsg. Von Bernhard Dotzler/Ernst Müller, Berlin: Akademie, 1926, S. 9-26

Feustel, Robert, „*Doppelte Kulturgeschichte des Rausches*“, In: *Handbuch Psychoaktive Substanzen*, Hrsg. von Heyden, Maximilian von,/Henrik Jungaberle/Tomislav, Berlin, Heidelberg: Springer, 2017, S. 11-22

Feustel, Robert, „Die Zeit des Rauschs“ In: *Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012

Freud, Sigmund. „*Traum und Telepathie*“, Vortrag in der Wiener psychoanalytischen Vereinigung, 1922. Project Gutenberg, 2010

Grotowski, Jerzy, Peter Brook. „*Das arme Theater*“. Velber bei Hannover: Friedrich, 1969

Grotowski, Jerzy: „*Du bist jemandes Sohn*“. in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): „*Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung*.“ Zürich/Berlin: Alexander, 1996, S. 201-213

Grimm, Reinhold. „*Verfremdung: Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffs*“ *Revue de littérature comparée* 35.207, 1961,

Imorde, Joseph „*Ausnahmezustände*“ In: *Rausch, Trance, Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012, S.199-216

Lynne Kendrick, David Roesner. „*Theatre Noise*“. Cambridge: Scholars Publishing, 2011.

Feustel, Robert „*Die Zeit des Rauschs*“ In: *Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012, S. 33-50

Gödde, Susanne „*Dionysische Ekstase in der griechischen Ekstase*“ In: *Rausch, Trance, Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012

Herzberg, Stephan, „*Aristoteles über die Natur des Lichts*“, In Aristoteles, ›*Parva naturalia*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020, S.113-134

Hoffe, Otfried. „*Platon: Politeia*.“ Bd. 3. Berlin: De Gruyter, 2011

Hoffmann, Nora. Photographie, „*Malerei und visuelle Wahrnehmung bei Theodor Fontane*“. 1. Aufl. Vol. 8. Berlin/Boston: Walter, 2011

Hubert, Habig, „*Schauspielen : gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*“. Heidelberg: Univ.-Verl. Winter, 2010.

Huschka, Sabine „*Rausch und Ekstase als choreographische KörperSzene*.“ In: *Rausch, Trance, Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012, S. 217-238

Köbner, Thomas (Hrsg.), „*Ekstase*“, München: edition, 2012

Marschall, Brigitte. „*Die Droge und ihr Double : zur Theatralität anderer Bewußtseinszustand*“. Köln Wien: Böhlau, 2000.

Liebau, Eckart, „*Im Rausch des Lebens*.“ In: *Lust, Rausch und Ekstase*. Hrsg. von Eckart Liebau/ Jörg Zirfas, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 85-107

Mast, Fred W, „*Mit Dem Inneren Auge Sehen*“ – *Wie Hängen Wahrnehmung Und Vorstellung Zusammen?* Neuroforum 11, no. 3 (2005): 80–87. <https://doi.org/10.1515/nf-2005-0302>., zugriff am 23. 04. 2022

Matthiessen, Hannes Ole. „*Direkte Wahrnehmung und die fünf Sinne*“, Hamburg: Diplomica, 2008

Mayer, Gerhard, „Ayahuasca, schamanische Trance und Santo Daime“ In: *Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012, S.177-198

Metzger, Stephanie, „Theater und Fiktion. Spielräume des Fiktiven in Inszenierungen der Gegenwart“, 1. Aufl. Bielefeld: transcript, 2014

Meyerhold Wsewolod, Alexander Tairow, Jewgeni Wachtangow, „*Theateroktober. Beiträge zur Entwicklung des sowjetischen Theaters*“. Leipzig: Philipp Reclam, 1972

Naunin, Julia. Klang, „*Bewegung und Theater : die Wahrnehmung des Akustischen am Beispiel von zeitgenössischen Theateraufführungen*“, Berlin:Neofelis, 2017.

Petit, Lenard, Die Cechov-Methode, *Handbuch für Schauspieler*, Leipzig: Seemann Henschel, 2018

Prütting, Lenz, „*Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*“, München: J. Kitzinger, 1971

Roth, Hans Jakob(Hrsg.), „*Sinneswahrnehmungen Und Ihre Voraussetzungen*“, In Kultur, Raum Und Zeit, Baden-Baden: Nomos, S. 31-32, 2020

Rothe, Hans, Max Reinhardt. „*25 Jahre Deutsches Theater*“. München: R.Piper,

Roesler-Keilholz, Silke. „*L'Arrivée d'un train-transdisziplinär: Eisenbahn-, Kino- und Reisedispositive*“, Arcadia 46, no. 2, 2011

Ruhwinkel, Brigitte, „*Georg Fuchs. Theater als völkischer Ritus*“. In: In Handbuch zur "Völkischen Bewegung, Berlin:De Gruyter, 2012, 747-762

Schmidt, Ulf, „*Platons Schauspiel der Ideen*“, Bielefeld: transcript, 2015.

Schneider, Peter, „*Insight such as this. Die Traumdeutung lesen*“. In: Freud-Deutung. Hrsg. von Peter Schneider/Daniel Strassberg/Olaf Knallessen/Peter Passet. Tübingen: Diskord, 1994

Schneider, Peter/ Daniel Strassberg/Olaf Knallessen/Peter Passet (Hrsg.), „*Freud-Deutung*“, Tübingen: Diskord, 1994

Schetsche Michael, Renate-Berinke Schmidt, „*Vom Hunger und von der Lust. Askese und Ekstase*“
In: *Ekstase*. Hrsg. von Thomas Köbner, München: edition, 2012, S. 327-351

Solski, Waclaw. „*Der Regisseur Meyerhold.*“, In: *Der Monat*, Berlin, No3, 21, 1950, S. 292-298

Stegemann, Bernd, „*Schauspielen Theorie*“, In: *Theater der Zeit*, Berlin: Theater der Zeit, 2010, S. 221-227

Toporkow Wassili, „*Stanislawski bei der Probe*“, Leipzig: Henschel, 2013

Tschirk, Wolfgang. „*Vom Universum*“. 2. Aufl. 2021. Berlin, Heidelberg: Springer, 2020

Otto, Ulf, „*Das Theater der Elektrizität*“. Vol. 6. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002

Vaitl, Dieter. *Veränderte Bewusstseinszustände : Grundlagen - Techniken - Phänomenologie*.
Stuttgart: Schattauer, 2012

Vollenweider, Samuel. „*Aussergewöhnliche Bewusstseinszustände und die urchristliche Religion: Eine alternative Stimme zur psychologischen Exegese.*“, In: *Evangelische Theologie*, No. 65, 2, 2005, S. 103-117

Abstract

Schauspiel als Darstellende Kunst basiert auf der menschlichen Wahrnehmung, verbunden mit allen Sinnen des Menschen. Schauspielende versetzen sich durch unterschiedliche Methoden in Wahrnehmungs- und Bewusstseinszustände. Viele SchauspielerInnen und in weiterer Folge SchauspieltheoretikerInnen, wie Stella Adler, Sanford Meisner und Lee Strasberg, welche Schüler und Schülerin von dem sowjetischen Schauspieler und Regisseur Konstantin Stanislawski waren, haben ebenso ihre eigenen Schauspielmethoden entwickelt. Eher unbekannt ist die Schauspielmethode von Michael Cechov. Ziel dieser Masterarbeit ist es, mit ausgewählten Schauspielmethoden – insbesondere von Michael Cechov – Vorgänge der Wahrnehmung bei den Schauspielenden zu erforschen und somit neuropsychologische Bewegungen und Ausdrucksgebärden als konkrete Erfahrungen von Wahrnehmung als leibliche Disposition sichtbar zu machen. Handlungen werden in Cechovs Methode als theatrale Strategien erforscht und sind auch das Bindeglied zu neuropsychologischen Aspekten. Es entsteht die Suche nach einer Formel für die Wahrhaftigkeit, gemeinsam mit Expert:Innen zu dieser Thematik. Ich frage nach dem „Wie“: Wie entsteht die Wahrhaftigkeit in der Schauspielkunst nur durch Bewusstseinszustände? Wieweit kommt ein Spielender in einen veränderten Wahrnehmungszustand (Rausch, Trance)? Inwiefern haben neuropsychologische Mechanismen im Gehirn – insbesondere der kognitive Teil – Einfluss auf das Spiel?

Acting as a performing art is based on human perception, connected to all human senses. Actors use different methods to put themselves in states of perception and consciousness. Many actors and acting theorists, such as Stella Adler, Sanford Meisner and Lee Strasberg, who were students of the Russian actor and director Konstantin Stanislawski, also developed their own acting methods. Michael Cechov's acting method is rather unknown. The aim of this master's thesis is to use selected acting methods - in particular those of Michael Cechov - to research processes of perception in the actors/actors and thus to make neuropsychological movements and expressive gestures visible as concrete experiences of perception as a bodily disposition. In Cechov's method, bodily impulses are explored as theatrical strategies and are also the link to neuropsychological aspects. I'm exploring about "how": how does truthfulness in the art of acting come about only through states of consciousness? How far does a player get into an altered state of perception (intoxication, trance)? To what extent do neuropsychological mechanisms in the brain - especially the cognitive part - influence the game?