



Einführung und Distanz – Schauspieltheorien im 18. Jahrhundert

Ringvorlesung Theatergeschichte

PD Dr. Andreas Enghart

In dieser Power-Point-Präsentation sind aufgrund einiger Unklarheiten bei urheberrechtlichen Fragen vorsichtshalber für die vorliegende Version aus dem Original einige Bilder entfernt worden. Wenn Sie diesbezügliche Fragen haben, wenden Sie sich bitte an PD Dr. Enghart über enghart@lmu.de

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

2

Programm heute

1. SchauspielerInnen – die unbekanntenen Wesen
2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst
3. Gestische Zeichen im barocken Theater
4. Gespielte Natürlichkeit
5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine
6. Gespielte Natürlichkeit: Riccoboni
7. Gespielte Natürlichkeit: Diderot
8. System der Leidenschaften: Engel
9. Entwicklungshöhepunkt Stanislawski
10. Gegenmodell I: Goethes Regeln für Schauspieler
11. Gegenmodell II: Meyerholds Biomechanik
12. Gegenmodell III: Brechts Gestus
13. Gegenmodell IV: Grotowski / Schechner
14. Theater heute? Zwischen Acting und Non-Acting
15. Literatur u. a.

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

3

1. SchauspielerInnen – die unbekanntenen Wesen

- „Dies, dass der **Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne** steht, als Laughton und als Galilei, dass der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, (...) bedeutet schließlich nicht mehr, als dass der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird – steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt" (Bert Brecht: *Kleines Organon des Theaters*, 1948)
- Wenn es um die Kunst des Schauspielens geht, dann ist das Spannungsverhältnis zwischen der Rolle und der Eigenart des Schauspielers mit im Spiel

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

4

1. SchauspielerInnen – die unbekannten Wesen

- Das Verhältnis des dramatischen Textes und die daraus ableitbare Rolle zum Spiel des Schauspielers auf der Bühne war immer schon ein spannungsgeladenes
- Der Schauspieler hat (oft) die wichtige Aufgabe, ein höchst abstraktes Gebilde, nämlich die literarisch gebundene Figur, zum theatralen ‚Leben‘ zu erwecken

1. SchauspielerInnen – die unbekannten Wesen

- Glaubhaft sollte die Darstellung meist sein
- Was als glaubhaft empfunden wird, hängt vom jeweiligen kulturellen Kontext ab. So ist innerhalb des festgelegten Codes ein Schauspiel des japanischen No-Theaters eventuell für den Zuschauer glaubwürdiger als eine naturalistische Aufführung des Stanislawskitheaters
- Spannend am ‚abendländischen‘ Theater ist, vereinfacht gesehen, die Eigenart des Schauspielers, welche sich mehr oder weniger mit der Rolle verbindet



1. SchauspielerInnen – die unbekannten Wesen

Letztendlich ist eine Archivierung der Schauspielertätigkeit auf der Bühne unmöglich, denn die sie ‚fixierenden‘ Medien wie Kupferstiche, Rezensionen, die Fotografie, aber auch der Film und heute das Video sind keineswegs in der Lage, das Artefakt der Schauspielkunst selbst zu ersetzen

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

Das, was wir heute eine ‚natürliche‘ Schauspielkunst nennen, wurde erst im 18. Jahrhundert ‚erfunden‘, und es ist es kein Zufall, dass es gerade in dieser Zeit der sich herausbildenden bürgerlichen Ästhetik zu einem Aufschwung an Schauspieltheorien kam



2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

Dies hatte vor allem fünf Gründe:

1. änderte sich grundlegend die Vorstellung von der ‚Natur‘
2. wandelte sich das Menschenbild insofern, dass es zunehmend wichtiger wurde, zu erfahren, wer der Andere von seinem inneren Charakter und Gefühlsleben her gedacht wirklich ist
3. verlagerten sich die Affekte ins Innen
4. benötigte man für eine bürgerliche Kultur einen dementsprechenden Schauspielstil
5. war diese Einfügung in die bürgerliche Ordnung mit einer dementsprechenden Triebunterdrückung verbunden (Freud: Unbehagen in der Kultur; vgl. Castorf/Fritsch, Volksbühnenästhetik; Konfliktmodell der Tragödie vs. Überschreitungsmodell der Tragödie)



PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

Lichtenberg 1778: „Wir urteilen stündlich aus dem Gesicht und irren stündlich“

- These: Dieses Lichtenbergsche Diktum gilt auch heute noch
 1. der Mensch benötigt den Anderen, um in einer Gemeinschaft, heute in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, zu überleben
 2. er benötigt den Anderen auch, um sich selbst zu definieren

Wir kommen nicht umhin, den Anderen in der alltäglichen Begegnung einzuschätzen, seinen Charakter zu deuten und seine Absichten vorherzusagen

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

10

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Schriften des Züricher Geistlichen Johann Caspar Lavater, der ein Regelwerk aufstellte, das es erlauben sollte, über die oberflächlichen Züge vor allem des Gesichtes bzw. des Schädels den **Charakter des Anderen** zu deuten

Lavater versuchte, in seinen mehrbändigen „Physiognomischen Fragmenten“, die zwischen 1775 und 1778 erschienen, ein System der Physiognomik vorzustellen, das in der Hand eines geübten Physiognomikers immer funktioniert

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

11

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

- Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Frage nach dem Verhältnis von äußerem Erscheinungsbild und innerem Charakter des Menschen besonders virulent, wobei das Interesse für dieses Verhältnis schon seit jeher vorhanden war
- Erste Bemühungen zu einer physiognomischen Methode lagen seit der Antike und Renaissance vor; diese wurde in der Neuzeit von Giambattista della Porta weiterentwickelt



PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

12

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Giambattista della Porta: *Von der Physiognomie des Menschen* (1610)

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

13

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

- Im 18. Jahrhundert erlebte die ,ars aliorum animos cognoscendi, die seit Aristoteles unter der Bezeichnung Physiognomik – griechisch für ,Deutung nach der Natur‘ - überliefert wurde, einen prägnanten Aufschwung
- In der Lavaterschen Physiognomik wurden vor theosophischem Hintergrund Analogien und Korrespondenzen wichtig, das Ziel war eine ,Einheit‘, die in der neoplatonischen Tradition auch als Emanation des ,Einen‘ verstanden werden könnte



PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

14

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

- Entsprechend der Annahme, dass den Dingen eine gewisse Symbolik innewohne, versuchte die Zeichenlehre wie die sich als Ausdruck eines Korrespondenzverhältnisses von Mikro- und Makrokosmos verstehende Physiognomik, die „Sprache der Natur zu entschlüsseln“
- Ausgangspunkt hierfür war eine Signaturbeziehung zwischen Gehalt und Gestalt, die wir auch aus Michel Foucaults *Ordnung der Dinge* kennen und die den Kosmos über Ähnlichkeitsbeziehungen ordnet

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

15

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Lavater: Gesichter der Gemüthsruhe / Liebe / Freude und der Verachtung / des Hasses / des Zorns

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

16

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

Lavater:
Das Gute und der
Verräter:
Christus und Judas



PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

17

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

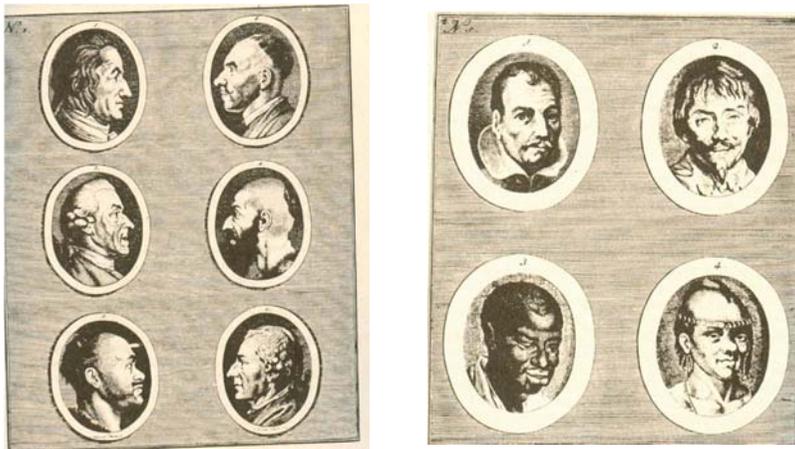
Lavater: Die vier
Temperamente
Phlegmatiker,
Choleriker,
Sanguiniker,
Melancholiker



PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

18

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Lavater: „Russe, Pole, Deutscher, Türke, in Ungarn erzogener
Türke, Engländer; Spanier, Holländer, Mohr, Virginier“

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

19

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Lavater: „Ein leichtsinniger Geck! Ein stolzer Windbeutel!
Ein Trunkener! Ein Geizhals! Ein geiler Bock!“

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

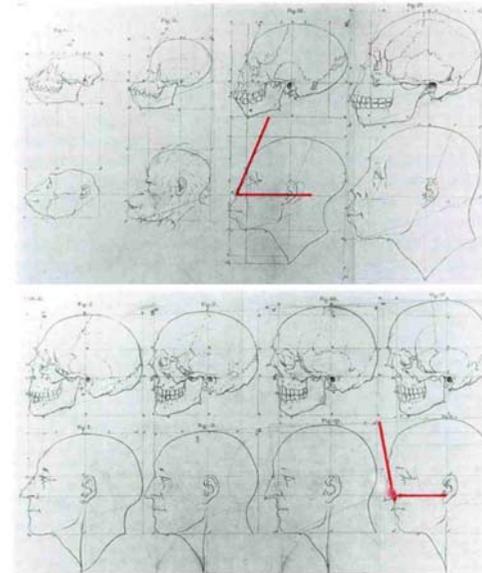
20

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Daniel Chodowiecki: Darstellung aus Shakespeares *Sturm*

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Peter Camper: *Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters*, Berlin 1792.

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Christian von Mechel, nach Lavater: Vom Frosch bis zum Profil Apollos

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Anton Graff: August Wilhelm Iffland als Pygmalion (Rousseau), 1800

- Die SchauspielerIn wurde im bürgerlichen Medium Theater, das nun ein weitgehendes **unverfälschtes Abbild der Natur** zu vermitteln hatte, zum Prüfstein jeder Glaubwürdigkeitsüberprüfung, die nicht nur die Grenzlinie zur unehrlich und künstlich anmutenden Erscheinung des Adels zu ziehen hatte, sondern darüber hinaus Ziel des Mitleidens mit einem bürgerlichen Helden wurde, der zur Identifikation einlud
- Der Zuschauer war zufrieden, wenn er das Spiel des Schauspielers als **glaubwürdig** und die evozierten Emotionen als ‚echt‘ empfand

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst



Lessing und Lavater bei Mendelssohn; Stich nach einem Gemälde aus dem 19. Jht.

Lessing 1756 in einem Brief an Nicolai: „Die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern (...) sie soll uns so weit **fühlbar machen**, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, **rühren** und für sich einnehmen muss. (...) Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder – es tut jenes, um dieses tun zu können“

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

„Die Funktion der Menschendarstellung durch ein psychologisches Schauspiel besteht darin, einer **bürgerlichen Gestalt von Subjektivität zur Anschauung zu verhelfen**. Die doppelte Anwesenheit von natürlicher und geistiger Existenz wird in der bürgerlichen Emanzipation als dialektisches Verhältnis vorgestellt, das im denkenden und mündigen Mitbürger seine Verkörperung erfährt. Der lesende und rasonierende Zeitgenosse findet in der Familie und der Publizität einer gelehrten Öffentlichkeit sein zuhause. Seine Gefühle sind durch moralische und ästhetische Vorstellungen entwickelt und seine Vernunft ist durch Bildung zu einem Werkzeug der Zuverlässigkeit und Nachvollziehbarkeit geworden“ (Bernd Stegemann: Kritik des Theaters)

2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

- Der Schauspieler hatte sich nun in zunehmender Probenzeit in das gegebene Stück einzuarbeiten, das man früher schon aufgrund des nicht vorhandenen Urheberrechts oft als Ganzes nie zu Gesicht bekam
- Mit der umfassenden Kenntnis des bürgerlichen Trauerspiels oder des trivialeren, bis ins 19. Jahrhundert erfolgreichen Rührstücks war die psychologische Einbettung in eine dramatische Situation verbunden, der man als Schauspieler zu genügen hatte
- Die Verstärkung der ‚**vierten Wand**‘ machte die Zuschauenden vermehrt zu BeobachterInnen



2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst

- Ziel im Theater des Barock: Darstellung überindividueller Affekte; Inszenierung von Allegorien
- Nun Innovation in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Darstellung emotionaler Zustände in ihrer gesamten oder besser gesagt weiten Komplexität; wichtig wird damit das Detail des Verhaltens, der schauspielerischen Kunst, die die inneren seelischen Vorgänge mittels subtilem Ausdrucks des Körpers in Szene setzte



Schlafen? Vielleicht auch träumen. Da, da liegt's!
116. Aufg. 9. 10. Aufg.

3. Gestische Zeichen im barocken Theater



Das Bühnenkreuz
(crucescena)

- In enger Anlehnung an die Vorschriften der Rhetorik war im barocken Theater die Frage nach der ‚Natürlichkeit‘ des Schauspielers an seiner Oberfläche zu beantworten. Die vom Zuschauer zu deutenden Zeichen waren, insbesondere was die Affekte betrifft, so stark codiert, dass sie als **überindividuelle Affekte** nicht auf das charakterliche Innenleben der Schauspieler verwiesen
- Franciscus Lang: *Dissertatio de Actione Scenica*, 1727 (bemerkenswert spät erschienen; Quellenproblematik)

3. Gestische Zeichen im barocken Theater



Zu vermeidende, nicht
kontrapostische Haltung

Zur Darstellung der Leidenschaften bei Lang.

- „Als Schauspielkunst in meinem Sinne bezeichne ich die schickliche Biagsamkeit des ganzen Körpers und der Stimme, die geeignet ist, **Affekte zu erregen**“
- Lang orientierte sich an Descartes; also Rationalismus, dem im 18. Jahrhundert zunehmend der Empirismus/Erkenntnis qua Sinneswahrnehmung entgegenwirkt

3. Gestische Zeichen im barocken Theater

Zur Darstellung der Leidenschaften bei Lang.

- Alle „**Affekte** (sollten) in den Augen erscheinen“, welche „auch ohne Stimme, wenn sie ihre Aufgabe erfüllt haben, **beredt** genug sind.“
- Ein „einziges Lidschlag, auf richtige Art und zur rechten Zeit, wirkt oft mehr auf das Gefühl, als es der Dichter mit noch so breiter Rede kaum je vermöchte“



Vorbildlicher Auftritt

3. Gestische Zeichen im barocken Theater

Bestimmte gestische Zeichen, die eindeutig erkennbar sind

- „Wir bewundern, indem beide Hände erhoben werden und sich dem oberen Teil der Brust etwas nähern, wobei die Handflächen den Zuschauern zugekehrt werden“
- „Wir verschmähen mit nach links gewandtem Gesicht und stoßen die ausgestreckten und mäßig erhobenen Hände, welche die widrige Sache zurückweisen, zu anderen Seite hin (...)“

3. Gestische Zeichen im barocken Theater



Bestimmte gestische Zeichen, die eindeutig erkennbar sind

- „Wir flehen, indem beide Hände mit einander zugekehrten Handflächen entweder erhoben oder gesenkt oder ineinander verschränkt werden“
- „Wir leiden und trauern, indem die Hände kammweise ineinander geflochten und entweder zur oberen Brust oder zum Gürtel gesenkt werden (...)“

3. Gestische Zeichen im barocken Theater

Bestimmte gestische Zeichen, die eindeutig erkennbar sind

- „Wir schreien auf, indem die Arme schicklich nach oben gestreckt, beide Hände etwas ausgebreitet und einander zugekehrt, auch ein wenig nach außen gekehrt gebogen werden, wodurch man die Bedeutung der Sache anzeigt“
- „Wir machen Vorwürfe mit drei eingebogenen Fingern und dem ausgestreckten Zeigefinger (...)“

3. Gestische Zeichen im barocken Theater

Bestimmte gestische Zeichen, die eindeutig erkennbar sind

- „Wir ermuntern, indem die Arme und Hände ein wenig geöffnet und jenem, den es angeht, zugewandt werden, gleichsam als wollte sie ihn umarmen“
- „Wir fragen, indem wir die rechte, etwa gewendete Hand anheben“

3. Gestische Zeichen im barocken Theater

Bestimmte gestische Zeichen, die eindeutig erkennbar sind

- „Wir bereuen mit der geschlossenen gegen die Brust geführte Hand“
- „Wir fürchten uns, indem die rechte Hand an die Brust gedrückt wird, wobei die ersten vier Finger sich zu einer Spitze fügen. Die Hand soll dann gesenkt und vorgestreckt hängen gelassen werden“

3. Gestische Zeichen im barocken Theater

Bestimmte gestische Zeichen, die eindeutig erkennbar sind

- „Wir ermuntern, indem die Arme und Hände ein wenig geöffnet und jenem, den es angeht, zugewandt werden, gleichsam als wollte sie ihn umarmen“
- „Wir bereuen mit der geschlossenen gegen die Brust geführte Hand “

4. Gespielte Natürlichkeit



- In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Die wahrnehmbare Gestalt des Menschen schien, was dessen Charakter und Gefühlsleben betraf, transparenter zu werden, ‚dahinter‘ glaubte man, den ‚natürlichen‘ als den ‚wahren‘ Menschen zu finden
- Die Aktion der Theaterfigur sollte nicht mehr den Regeln und der Deklamation der Rhetorik, sondern möglichst der eigenen bürgerlichen Lebenswelt entsprechen, wobei das ‚natürliche‘ Verhalten des Menschen im Alltag meist nicht eins zu eins, sondern besser als Kondensat des ‚wirklichen‘ Lebens in die Inszenierung übernommen werden sollte

4. Gespielte Natürlichkeit



William Hogarth 1745;
Garrick spielt Richard III.

- Die Glaubwürdigkeit des Schauspielers hing infolgedessen davon ab, inwieweit es ihm möglich war, jeden Abend konzentriert ‚Natürlichkeit‘ so zu spielen, dass die Künstlichkeit des Spiels möglichst unsichtbar blieb
- Dem Schauspieler, dem dies wahrscheinlich(!; Quellenproblematik) als erstem auf hohem Niveau gelang, war David Garrick (1717-1779)

4. Gespielte Natürlichkeit



Diderot 1769: „Garrick steckt seinen Kopf durch eine Türspalte, und sein Mienenspiel geht innerhalb von vier bis fünf Sekunden von toller Freude zu maßvoller Freude über, von dieser zur Ruhe, von der Ruhe zur Überraschung, von der Überraschung zum Erstaunen, vom Erstaunen zur Trauer, von der Trauer zur Niedergeschlagenheit, von der Niedergeschlagenheit zur Furcht, von der Furcht zum Entsetzen, vom Entsetzen zur Verzweiflung und kehrt dann von dieser tiefsten Stufe wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück“

4. Gespielte Natürlichkeit

Conrad Ekhof (1720-1778) Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816)



PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.



41

4. Gespielte Natürlichkeit

- Die Arbeit, die Technik und das Spiel des Schauspiels werden möglichst versteckt
- Besonders spannend ist für den Bürger, zu sehen, wie die gespielte Figur auf der Bühne mit dem Verhältnis von Erleben und Verhalten umgeht (Psychologie = Wissenschaft vom Erleben und Verhalten); als bürgerliche Figur verfolgt sie nicht wie etwa in der Commedia dell'Arte einfache Ziele der Befriedigung (Hunger, Trieb, Schmerzlinderung, Arbeits- und Anstrengungsvermeidung etc.), das Verhältnis zwischen Innenleben und dramatisch-situativer Handlung wird kompliziert

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

42

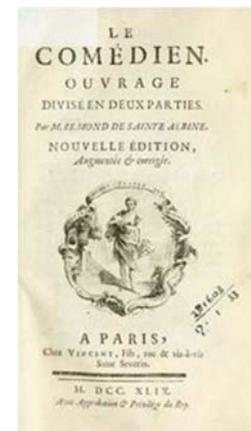
4. Gespielte Natürlichkeit

- Vernunft und Gefühl, Ethik/Moral und Begehren widersprechen sich gerne. Hierbei hat die SchauspielerIn die überbordenden Gefühle im Kampf mit den inneren und äußeren kontrollierenden Instanzen zu zeigen
- (Gespielte) Spontanität im Gefühlsausdruck verweisen auf wahre Menschlichkeit
- Rührung und Tränen (Empfindsamkeit) sind Teil eines ‚natürlichen‘ Ausdrucks
- Die Beherrschung der Gefühle und deren natürliche Beschränkung im Affekt bildet das Phantasma eine natürlichen Menschen (Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, Frankfurt 2000)

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

43

5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine



Rémond de Sainte-Albine: *Le Comédien* (1747): Das Spiel des Schauspielers vor dem Hintergrund bürgerlich-emanzipatorischer Tendenzen als Kunst, die unabhängig von Stand und Nationalität die ‚natürliche‘ Sprache des Menschen zum Ausdruck brachte. Der Ausgangspunkt des Ausdrucks sollte das **‚natürliche‘ Gefühl** sein, das gegen jede Willkür der Verstellung das menschliche Innere nach außen trug

PD Dr. Andreas Englhart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

44

5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine

Sainte-Albine: „Wenn ihr diejenigen **Empfindungen**, die ihr uns auf dem Theater zeigen wollet, nicht **selbst fühlet**, so zeigt ihr sie uns nicht selbst, sondern nur ein unvollkommenes Abbild davon, und niemals wird die Kunst die Stelle der Empfindung ersetzen“

5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine

- Sainte-Albine: “Die vornehmste Sorge eines Schauspielers (...) muss seyn, uns nichts, als seine Personage sehen zu lassen“
- „Weit gefehlt also, dass es nützlich sein sollte, wenn man nur Schauspieler hätte, deren Gestalt nur schön und einnehmend wäre; es trägt vielmehr sehr viel zu unserem Vergnügen bey, wenn Sie nicht alle nach einem Muster gebildet sind“

5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine

Sainte-Albine: „Die **Natur** muss zwar die Anlage zu einem Schauspieler machen, allein die **Kunst** muss seine Ausbildung vollenden“

5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine

Lessing 1754: *Auszug aus dem Schauspieler des Herrn Saint Albine*: „Ich glaube, wenn der Schauspieler alle **äußerlichen Kennzeichen** und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchem man aus Erfahrung gelernt hat, dass sie etwas Gewisses ausdrücken, **nachzuahmen** weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, wer seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist“

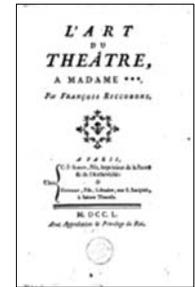
6. Gespielte Natürlichkeit: Riccoboni

- Francesco Riccoboni: *L'Art du théâtre* (1750): Der Schauspieler solle sich nicht von Gefühlen überwältigen lassen, sondern dies nur vortäuschen. Er solle jederzeit eine innere Distanz zu seinem Spiel einhalten, so dass sich das Gefühlserleben dem Gefühlsausdruck nicht hindernd in den Weg stelle
- Gotthold Ephraim Lessing trug diese Diskussion in den deutschsprachigen Raum, indem er Auszüge aus deren Schriften übersetzte, wobei er Riccobonis distanzierendem, bewusstem Ansatz den Vorzug gab



6. Gespielte Natürlichkeit: Riccoboni

Riccoboni: „Das ist nicht genug, daß man die Rede, welche uns der Dichter in den Mund gelegt, versteht und sie nicht widersinnig ausdrückt, man muss alle Augenblicke das Verhältnis einsehen, welches das, was wir sagen, mit dem Charakter unserer Rolle, mit der Stellung, in welche uns die Bühne setzt, und mit der Wirkung, die es in der Haupthandlung hervorbringen soll, hat“

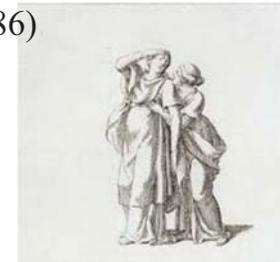


7. Gespielte Natürlichkeit: Diderot

„Ich bleibe bei meiner These und sage: übertriebene Empfindsamkeit macht mittelmäßige Darsteller; mittelmäßige Empfindsamkeit macht die Masse schlechter Schauspieler, und **das vollständige Fehlen von Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für erhabene Schauspieler**. Die Tränen des Schauspielers stammen aus seinem Gehirn; die des empfindsamen Menschen steigen aus seinem Herzen auf. [...] Der große Schauspieler beobachtet die Erscheinungen; der empfindsame Mensch dient ihm als Modell: er denkt über ihm nach und findet durch Überlegung, was hinzugefügt oder hinweggelassen werden muss, um das Modell zu verbessern“ (Denis Diderot: *Paradox über den Schauspieler*, 1769)

8. System der Leidenschaften: Engel

Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*, 2 Teile (1785/86)



8. System der Leidenschaften: Engel

„Der Sitz des Gebehrdenspiels ist nicht dieses und jenes Glied, dieser oder jener Theil des Körpers insonderheit. Die Seele hat über alle Muskeln desselben Gewalt, und wirkt, bey vielen ihrer Bewegungen und Leidenschaften, in alle. An einem Laokoon, wissen Sie, spricht jedes Glied, jeder Muskel [...] Am leichtesten, öftersten, unverkennbarsten spricht die Seele durch diejenigen Glieder, deren Muskeln am beweglichsten sind; also am öftersten durch Mienen des Gesichts, und unter den Minen durchs Auge; am seltensten durch veränderte charakteristische Stellungen“

9. Entwicklungshöhepunkt Stanislawski

- Auf den Bühnen des 19. Jahrhunderts dominierten in Wirklichkeit nicht nur populäre Dramen wie die August von Kotzebues und Charlotte Birch-Pfeiffers, sondern auch ein entsprechender Schauspielstil, der sich am größtmöglichen Erfolg orientierte
- August Wilhelm Iffland plädierte bereits 1785 in seinen *Fragmenten zur Menschendarstellung* und 1807 in seinen *Fragmenten über einige wesentliche Erfordernisse für den darstellenden Künstler auf der Bühne* für eine stilprägende ‚Natürlichkeit‘



9. Entwicklungshöhepunkt Stanislawski

„Als künstlerisches Schaffensmaterial müssen die **eigenen lebendigen Gefühle** dienen, die unter dem Einfluss der Rolle neu entstehen, Erinnerungen an früher erlebte visuelle, akustische und andere Wahrnehmungen, erprobte Emotionen, freudige wie traurige, ein Seelenzustände aller Art, ein Ideen und Wissen, Tatsachen und Ereignisse, kurz, **Erinnerungen** an bewusst im Leben wahrgenommene Gefühle, Empfindungen, Zustände, Stimmungen und Ähnliches, die der darzustellenden Person verwandt sind. Natur nimmt also den Hauptplatz im Schaffen ein, ihr Werk beruht auf Intuition schauspielerischen Gefühls [...] die schöpferische Arbeit des Gefühls wird vollbracht, indem menschliches Geistesleben der Rolle echt und normal erlebt sowie **natürlich verkörpert** wird“
(Konstantin S. Stanislawski: *Moskauer Künstlertheater*, 1924)



10. Gegenmodell I: Goethes Regeln für Schauspieler

Goethe 1802: „Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen. In früherer Zeit stand dieser Maxime ein falsch verstandener Konversationston sowie ein unrichtiger Begriff von Natürlichkeit entgegen“



10. Gegenmodell I: Goethes *Regeln für Schauspieler*

§ 39: Die Schauspieler sollen „nicht aus missverständene Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre; sie sollen nie im Profil spielen, noch den Zuschauern den Rücken zuwenden.

Geschieht es um des Charakteristischen oder um der Nothwendigkeit willen, so geschähe es mit Vorsicht und Anmuth“

§ 40: „Auch merke man vorzüglich, nie in's Theater hineinzusprechen, sondern immer gegen das Publicum. Denn der Schauspieler muss sich immer zwischen zwei Gegenständen theilen: nämlich zwischen dem Gegenstände, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern. Statt mit dem Kopfe sich gleich ganz umzuwenden, lasse man mehr die Augen spielen" (Johann Wolfgang von Goethe: *Regeln für Schauspieler*, 1803).



PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

57

12. Gegenmodell III: Brechts *Gestus*



Der Schauspieler „hat seine **Figur lediglich zu zeigen** oder, besser gesagt, nicht nur lediglich zu erleben; dies bedeutet nicht, dass er, wenn er leidenschaftliche Leute gestaltet, selber kalt sein muss. Nur sollten seine eigenen Gefühle nicht grundsätzlich die seiner Figur sein, damit auch die seines Publikums nicht grundsätzlich die der Figur werden. Das Publikum muss da völlige Freiheit haben“ (Bert Brecht: *Kleines Organon für das Theater*, 1948)

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

59

11. Gegenmodell II: Meyerholds *Biomechanik*

„Beobachten wir einen erfahrenen Arbeiter, bemerken wir an seinen Bewegungen: 1. das Fehlen überflüssiger, unproduktiver Bewegungen; 2. Rhythmik; 3. eine richtiges Gefühl für den Körperschwerpunkt; 4. Ausdauer. Bewegungen, auf diesen Grundsätzen aufgebaut, haben etwas ‚Tänzerisches‘, die Arbeit eines erfahrenen Arbeiters erinnert stets an einem Tanz, hier grenzt die Arbeit an Kunst. Der Anblick eines richtig arbeitenden Menschen bereitet ein gewisses Vergnügen“



„Im Schauspieler einen sich Organisator und Organisierter (also Künstler und Material). Die Formel für den Schauspieler sieht so aus: $N = A1 + A2$, wobei N der Schauspieler ist, A1 der Konstrukteur, der die Idee konzipiert und befiehlt, sie zu realisieren. A2 – das ist der **Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs (A1) ausführt**“

(Wsewolod Meyerhold: *Referat über Biomechanik*, 1922)

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

58

13. Gegenmodell IV: Grotowski / Schechner

Jerzy Grotowski: „Bei der Ausbildung eines Schauspielers in unserem Theater geht es nicht darum, ihm irgendetwas zu lehren; wir arbeiten darauf hin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren. Das Ergebnis ist ein Befreitsein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion, so dass der Impuls schon eine äußere Reaktion ist. **Impuls und Aktion fallen zusammen**: der Körper verschwindet, verbrennt, der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse. Unser Weg ist mithin eine **via negativa** - keine Ansammlung von Fertigkeiten, sondern die Zerstörung von Blockierung“

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

60

13. Gegenmodell IV: Grotowski / Schechner

Richard Schechner: In einer Zeit, „in der das öffentliche Leben zunehmend zum Theater wird, schien es dem Performer geboten zu sein, die Masken abzunehmen – nicht mehr jemand zu sein, der ‚spielt‘, den Narren macht oder lügt, sondern jemand zu sein, der ‚die Wahrheit‘ sagt in einem absolut verstandenen Sinn, oder zumindest, wenn der Anspruch nicht eingelöst wurde, zu sagen, wie die Masken aufgesetzt worden sind und abgenommen werden können, um das Publikum in der theatralischen Täuschung der alltäglichen Praxis zu erziehen, die politische Führer und Medienbosse ausüben“ (*From Ritual to Theater and Back*, 1974; relevante Basis für Hans-Thies Lehmann: Prädramatik/Überschreitungsmodell der Tragödie – Dramatik/Konfliktmodell der Tragödie – Postdramatik/Überschreitungsmodell der Tragödie)

PD Dr. Andreas Enghart - RV
Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.
18. Jh.

61

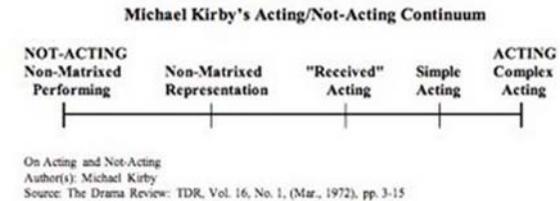
Programm heute

1. SchauspielerInnen – die unbekanntesten Wesen
2. Erfindung der natürlichen Schauspielkunst
3. Gestische Zeichen im barocken Theater
4. Gespielte Natürlichkeit
5. Gespielte Natürlichkeit: Sainte-Albine
6. Gespielte Natürlichkeit: Riccoboni
7. Gespielte Natürlichkeit: Diderot
8. System der Leidenschaften: Engel
9. Entwicklungshöhepunkt Stanislawski
10. Gegenmodell I: Goethes Regeln für Schauspieler
11. Gegenmodell II: Meyerholds Biomechanik
12. Gegenmodell III: Brechts Gestus
13. Gegenmodell IV: Grotowski / Schechner
14. Theater heute? Zwischen Acting und Non-Acting
15. Literatur u. a.

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

63

14. Theater heute? Zwischen Acting und Non-Acting



Da heute die ästhetische Grenze zwischen dem theatralen ‚Als ob‘ und der Theatralität des sozialen Handelns insbesondere in performativen Formen des Theaters in Frage gestellt wird, scheint die alte Kontroverse über Distanz und Einfühlung in die Diskussion über das Schauspielen an sich überführt worden zu sein

Es geht nicht mehr um die polarisierende Frage, ob nun auf der Bühne oder im Alltag eindeutig gespielt wird oder nicht, sondern um den ‚grauen‘ Bereich zwischen den Polen

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

62

15. Literatur u. a.

- Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band I. Schauspielstile*, Leipzig 2012.
- Wolfgang F. Bender (Hg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, Stuttgart 1992.
- Ruth B. Emde: *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts*, Amsterdam 1997.
- Andreas Enghart: *Das Theater der Gegenwart*, München 2013.
- Günther Erken: *Theatergeschichte*, Stuttgart 2014.
- Erika Fischer-Lichte: *Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen: Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983.
- Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2000.

(...)

PD Dr. Andreas Enghart - RV Theatergeschichte: Schauspieltheorien im 18. Jh.

64

15. Literatur u. a.

(...)

- Alexander Kosenina: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur eloquentia corporis im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995.
- Renate Möhrmann (Hg.): *Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt/M. 2000.
- Joseph Roach: *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor 1983.
- Jens Roselt: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin 2005.
- Rainer Ruppert: *Labor der Seele und Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1995.
- Bernd Stegemann: *Kritik des Theaters*, Berlin 2013.