

Theaterwerkstatt Heidelberg

# **Das Wesen hervorbringen**

**Berührungen zwischen Stanislawski und Sartre**

Abschlussarbeit

im Rahmen der berufsbegleitenden Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT

vorgelegt von

Ilka Brandner

11. Juli 2013

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	3
<b>1. Einleitung</b>	4
<b>2. Konstantin Sergejewitsch Stanislowski</b>	5
2.1. Das Stanislowski-System	5
2.2. Theorie und Methodik	6
2.3. Theorie der physischen Handlungen	7
2.3.1. Die „vorgeschlagene Situation“, das „Wenn“ und die Phantasie	7
2.3.2. Analyse, „Überrausgabe“ und durchgehende Handlung	8
2.3.3. Physische Grundbedingungen	10
2.3.4. Physische Handlungen	11
<b>3. Jean-Paul Sartre</b>	13
3.1. „Der Mensch ist gezwungen, frei zu sein.“	13
3.2. „Essenz“ und „Existenz“	14
3.3. Bewusstsein	15
3.4. Die Freiheit der Wahl	16
3.5. Der Mensch ist Angst	17
3.6. Die Anderen	17
<b>4. Das Wesen hervorbringen - Berührungen zwischen Stanislowski und Sartre</b>	
4.1. Das Sein und das Nicht-Sein	18
4.2. Der Andere und die Wahrhaftigkeit	20
4.2.1. Die Freiheit und die Gruppe	22
4.3. Die Freiheit und das Scheitern	23
4.4. Berührungen – Stanislowski und Sartre	24
<b>5. Zusammenfassung</b>	26
<b>Nachwort</b>	29
Literatur- und Quellenverzeichnis	30

## **Vorwort**

Lieber Leser,

meine theaterpädagogische Abschlussarbeit folgt einer Intuition, die ich während meiner Ausbildung an der Theaterwerkstatt Heidelberg bekam und die mich nicht mehr losließ. Sie spielt in einen Bereich hinein, in dem sich Theaterpädagogik und Philosophie berühren und bereichern können.

Zwei Grundfragen, die ich mir immer wieder stelle, sind: Was macht gutes Theater aus und wie gelange ich, als Theaterpädagogin, gemeinsam mit den Darstellern dahin? Diese Fragen sind auf besondere Art wichtig, wenn man, so wie ich, mit Schülern arbeitet und den Anspruch hat, beim Theaterspielen über das Kostümieren und Vortragen von Text hinauszugehen und Theater zu machen, das alle Beteiligten angeht, das die Besonderheit theatralen Lernens erfahrbar macht, das uns in unserer Menschlichkeit trifft und uns Erkenntnis ermöglicht.

Die „Theorie der physischen Handlungen“ von Stanislawski war eine der vielen Anregungen, die mir auf diesem Weg begegnet sind. Ein Schlüsselmoment war die Erkenntnis, dass Schauspieler durch das Handeln auf der Bühne Figuren zum Leben erwecken, denen wir folgen können, deren Beweggründe wir nachvollziehen, die für uns lebendig werden.

Intuitiv erinnerte mich Stanislawski an Jean-Paul Sartre, der in seiner existenzialistischen Philosophie behauptet, dass der Mensch sich erst durch sein Handeln zu dem mache, was er ist.

Geschieht auf der Bühne und im Leben etwas Vergleichbares, das mit dem Handeln zusammenhängt? Aus dieser Fragestellung entwickle ich folgende These: Stanislawski und Sartre verbindet die Erkenntnis der Wichtigkeit des Handelns für die Hervorbringung des menschlichen Wesens.

Ich möchte im Rahmen dieser theaterpädagogischen Abschlussarbeit diesen Gedanken verfolgen, überprüfen und deutlicher machen.

## 1. Einleitung

An den Fragen, was gutes Theater ist und wie man theaterpädagogische Wege zu gutem Theater findet, interessiert mich in dieser Arbeit das Handeln, durch welches sich der Aspekt der Freiheit ausdrückt. Sartre formuliert es als folgendes Paradoxon: „Der Mensch ist gezwungen, frei zu sein.“<sup>1</sup>

Theaterpädagogik sieht den Menschen als freies und zugleich gebundenes Wesen. Sie kann Menschen fördern, indem sie Raum für individuelle und gemeinschaftliche Kreativität gibt, Rahmenbedingungen schafft, die Selbsterfahrung, Grenzerfahrung und Ich-Erweiterung ermöglichen. Innerhalb dieses Rahmens sind die am Theater Beteiligten begrenzt und beschützt und zugleich frei und verloren. Theaterpädagogik kann meiner Ansicht nach nicht nur der Erfahrung und Bewusstwerdung der eigenen Identität, sondern auch der anthropologischen Ergründung des menschlichen Wesens dienen.

Wenn wir, wie Sartre behauptet, dazu gezwungen sind, frei zu handeln, so kann ein Theaterpädagoge ein Helfer auf dem Weg zu neuen Räumen und Handlungsmöglichkeiten sein. Stanislawski, Regisseur und Schauspiellehrer, war ein solcher Wegbereiter. Seine „Theorie der physischen Handlungen“ werde ich im ersten Teil der Arbeit erläutern. Anschließend folgt eine selektive Erläuterung der existenzialistischen Philosophie Sartres, wobei ich mich auf den für diese Arbeit wesentlichen Aspekt des Handelns konzentriere.

Im dritten Teil der Arbeit werde ich die Berührungspunkte zwischen Stanislawski und Sartre untersuchen und zusammenfassend darstellen, inwiefern die Untersuchungen dieser Arbeit theaterpädagogische Relevanz haben.

---

<sup>1</sup> Vgl. Sartre, 1986.

## 2. Konstantin Sergejewitsch Stanislowski

### 2.1. Das Stanislowski-System

Das „Stanislowski-System“ ist aus dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts erwachsen und bildet noch heute ein wertvolles Instrumentarium zum Erlernen der psychologisch-realistischen Spielweise. Es hatte prägenden Einfluss auf Lee Strasberg und Stella Adlers „Methode Acting“.

Indem Stanislowski, im Unterschied zu den Theatergewohnheiten seiner Zeit, eine lange Probendauer für seine Schauspieler durchsetzt, ermöglicht er ihnen das individuelle Gestalten einer Rolle. Die Schauspieler sollen sich mit Hilfe der „Psychotechnik“ einfühlen und an eigene Emotionen erinnern, um das Erleben der Figur auf die Bühne zu bringen.

Als Stanislowski mit seinem Anspruch, dass sich ein Schauspieler durch das „emotionale Gedächtnis“ mit seiner Rolle identifizieren sollte, an Grenzen stößt, entwickelt er 1930 die „Methode der physischen Handlungen“. Diese Methode soll die Schauspieler dabei stützen, wahrhaftig zu sein und an das zu glauben, was sie spielen. Durch Wahrheit und Glauben würde das Gefühl gelockt werden:

„Wenn der Künstler sich physisch richtig eingelebt hat, muss das Gefühl in geringerem oder stärkerem Grade darauf reagieren.“<sup>2</sup>

Auf diese Weise wird die physische Handlung zur psycho-physischen Handlung. Inneres Erleben und äußerer Ausdruck werden hierbei vereint und erscheinen als zwei Seiten eines Prozesses:

„Es gibt ja keine physischen Handlungen ohne Wollen, Streben, Aufgaben, ohne eine innere Rechtfertigung durch das Gefühl; es gibt keine Vorstellung in der Phantasie, die nicht irgendeine gedachte Handlung enthält.“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Stanislowski 1955, S. 9ff.

<sup>3</sup> Stanislowski 1990, S. 29.

## 2.2. Theorie und Methodik

In zahlreichen unsystematischen Schriften umreißt Stanislawski den Gesamtprozess der schauspielerischen Arbeit an der Rolle.<sup>4</sup> Seine regiemethodischen Verfahren dienen der „Erreichung des Hauptzweckes, nämlich der möglichst vollständigen Verkörperung des Ideengehalts des auf der Bühne zu Gestaltenden.“<sup>5</sup> Er meint damit das Schaffen lebendiger Figuren, die den Ideengehalt des Stückes, des Regisseurs und der Schauspieler durch Wahrhaftigkeit im schauspielerischen Handeln hervorbringen.

Für Stanislawski bilden Ethik, Disziplin und Bildung des Schauspielers die Grundvoraussetzungen für die Arbeit an einer Rolle. Das bedeutet, dass das Handeln eines Schauspielers dem kollektiven Schaffen dienen soll, während er stets danach strebt, seinen physischen Apparat und seine inneren Anlagen zu vervollkommen.

Stark kritisiert Stanislawski das „Handwerkeln“, ein fehlerfreies Vortragen der Rolle in festliegenden Formen szenischer Interpretation. Hierbei fehle die „Kunst des Erlebens“, oder käme nur zufällig vor, weshalb menschliche Gefühle und Gestalten nur nachgeäfft würden. „Die Kunst des Vorführens“ beginne mit einem schöpferischen Prozess des Erlebens der Rolle, ende allerdings auf der Bühne mit der bloßen Vorführung dieses Erlebens.

Stanislawski fordert, auf der Bühne das lebendig geistige Leben des Menschen zu schaffen und dieses Erleben in künstlerisch-bühnengemäßer Form wiederzugeben.<sup>6</sup>

„Das Schaffensergebnis der Kunst des Erlebens ist ein lebendiges Geschöpf, kein Abklatsch der Rolle, aufs Haar so wie sie der Dichter hervorbrachte; auch nicht Selbstaussdruck des Schauspielers, bis aufs I-Tüpfelchen so, wie wir ihn aus dem Leben und in Wirklichkeit kennen. Das neue Geschöpf ist ein lebendiges Wesen, das Züge geerbt hat vom Schauspieler, der es empfang und gebar, wie von der Rolle, die ihn befruchtete. Das neue Geschöpf ist Geist vom Geiste und Fleisch vom Fleische der Rolle und des Schauspielers. Es ist ein lebendiges organisches Wesen, das einzig nur entstehen kann aufgrund unausgeforschter Naturgesetze, aus einer Vereinigung der geistigen und körperlichen organischen Elemente des

---

<sup>4</sup> Vgl. Stanislawski 1990, S. 131.

<sup>5</sup> Theatertheorien 2010, S. 69.

<sup>6</sup> Vgl. Stanislawski 1990, S. 47.

Rollenmenschen und des Schauspielermenschen. Ein solch lebendiges Geschöpf, das unter uns zu leben begonnen hat, mag gefallen oder nicht, es ‚ist da‘, es ‚existiert‘, und anders kann es nicht sein.“<sup>7</sup>

Ein Schauspieler müsse deshalb lernen, einen lebendigen Menschen darzustellen, der aktiv handelt. Dann beherrscht er die „Kunst des Erlebens“, die für Stanislawski die wahre Kunst des Schauspielens ist.

## **2.3.Theorie der physischen Handlungen**

### **2.3.1. Die „vorgeschlagene Situation“, das „Wenn“ und die Phantasie**

Die „sich vollziehende Handlung“, das „Drama“, ist für Stanislawski die Basis der Kunst des Schauspielens.

„Nichts gibt den seelischen Zustand eines Menschen so exakt und überzeugend wieder wie sein physisches Verhalten, das heißt eine ganze Reihe von physischen Handlungen.“<sup>8</sup>

Stanislawski hilft seinen Schauspielern mit „vorgeschlagenen Situationen“ und einem „Wenn“, ein schöpferisches Schaffen einzuleiten, das wahrhaftiges Handeln auf der Bühne ermöglicht. Die Fabel eines Stückes, die Tatsachen, Ereignisse, das Zeitalter, die Lebensumstände, die Auffassung des Schauspielers und des Regisseurs, Requisiten, Beleuchtung, Geräusche und alle übrigen gegebenen Umstände bilden die „vorgeschlagene Situation“.<sup>9</sup> Das „Wenn“, auch als „magisches Wenn“ bezeichnet, konkretisiert die Situation und bietet Anlass zum Handeln. Für Stanislawski sind das „Wenn“ und die „vorgeschlagene Situation“ Phantasiegebilde und damit eigentlich dasselbe. Nur ihre Funktionen seien verschieden: das „Wenn“ leite ein Schaffen ein, die „vorgeschlagene Situation“ liefere die Begründung.

---

<sup>7</sup> Stanislawski 1990, S. 50

<sup>8</sup> Stanislawski 2010, S. 72.

<sup>9</sup> Vgl. Stanislawski 1990, S. 53.

„Die Aufgabe des Schauspielers besteht darin, das erdachte Gebilde ‚Stück‘ in künstlerische Bühnenwirklichkeit umzusetzen. In diesem Prozeß spielt unsere Phantasie eine entscheidende Rolle.“<sup>10</sup>

Das vom Dramatiker vorgegebene Stück muss durch die Phantasie des Schauspielers ergänzt werden, dabei ist die Handlung ein wichtiger Ansporn. Ein Schauspieler muss wissen, wer er ist, woher und warum er kommt, was er braucht, wohin er geht und was er dort tun wird. Nur so könne er ein ganzes Wesen, einen lebendigen Organismus auf der Bühne erschaffen.<sup>11</sup>

### **2.3.2. Analyse, „Überaufgabe“ und durchgehende Handlung**

Die ersten Eindrücke eines Schauspielers von einem Stück und einer Rolle stellen für Stanislawski prägende Keime für das schöpferische Gefühl dar. Deshalb sei Unvoreingenommenheit eine wesentliche Voraussetzung für die Begegnung mit dem Stück oder der Rolle. Gelingen das Einswerden des Künstlers mit der Rolle sogleich, so sei es am besten, alle Technik zeitweilig zu vergessen. Leider seien diese Fälle äußerst selten, so dass Techniken angewendet werden müssen. So soll man als Schauspieler frei sein und zugleich alle möglichen Anregungen aufnehmen.

Desweiteren legt Stanislawski der Begeisterungsfähigkeit beim Kennenlernen der Rolle große Bedeutung bei. Um den Erreger der künstlerischen Begeisterung zu finden, schlägt er den „Prozeß der Erkenntnis des Stückes und der Rolle durch Analyse“ vor. Hier beginnt man mit einer „allgemeinen Analyse“, die Stück und Rolle in Abschnitte unterteilt, bei denen die in ihnen steckenden Aufgaben gesucht werden. Diese Aufgaben könne dann durch physische Handlungen auf der Bühne wahrhaftig, zweckmäßig und produktiv erfüllt werden.

„Jede physische Aufgabe enthält auch eine psychologische, und jede psychologische eine physische Aufgabe, wenn man sie ausführt. Da gibt es nichts zu trennen.“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Stanislawski 1990, S. 55.

<sup>11</sup> Vgl. Stanislawski 1990, S. 57f.

<sup>12</sup> Stanislawski 1990, S. 108.



Die „spezielle Analyse“ dient dem Verständnis der logischen Folgerichtigkeit der Ereignisse, Handlungen, Emotionen und Gedankenentwicklung des Stücks und der Rolle.

„Logik und Folgerichtigkeit sind für die innere wie für die äußere Seite der Arbeit des Schauspielers von größter Bedeutung. [...] Es ist schwer, etwas zu tun, wo keine ausgesprochene Notwendigkeit besteht. In solchen Fällen handelt man nur ‚allgemein‘, in groben Umrissen. Aber Sie wissen selbst, daß das auf der Bühne zu theatralischer Konvention, also zur Lüge führt.“<sup>13</sup>

Aus der „speziellen Analyse“ ergeben sich wieder Aufgaben, die miteinander vereint die schöpferischen Antriebskräfte des psychischen Lebens und alle Elemente des inneren Befindens der Einheit Schauspieler-Rolle enthalten und die „Überaufgabe des Stückes“ bilden.

Die „Überaufgabe“ muss den Ideen des Dichters entsprechen und gleichzeitig das unmittelbare menschliche Erleben im Schauspieler anregen. Die „Überaufgabe“ vereint die Elemente der „durchgehenden Handlung“. Sie gibt dem Schauspieler den Grund und Sinn seiner Aktivität. Jede Handlung trifft auf eine „Gegenhandlung“, wodurch neue Impulse für Handlungen ausgelöst werden. So hat ein Stück stets auch eine „durchgehende Gegenhandlung“, die einen Widerstand bildet. Ohne diesen Widerstand wäre ein Stück handlungslos:<sup>14</sup>

„Hätte ein Stück keine Gegenhandlung und ergäbe sich alles ohne Widerstand, dann hätten die Schauspieler und ihre Rollengestalten nichts auf der Bühne zu tun. [...] Wahrhaftig, wenn Jago nicht listige Intrigen spinnen würde, brauchte Othello nicht eifersüchtig zu werden und Desdemona nicht zu töten...“<sup>15</sup>.

Stanislawskis Methode beruht darauf, die inneren und äußeren Vorgänge zu verbinden und durch das physische Leben des menschlichen Körpers das Gefühl für die Rolle hervorzurufen.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Stanislawski 1990, S. 119.

<sup>14</sup> Vgl. Stanislawski 1990, S. 99ff.

<sup>15</sup> Stanislawski 1990, S. 113.

<sup>16</sup> Vgl. Stanislawski 1990, S. 115.

### 2.3.3. Physische Grundbedingungen

Um das aufrichtige Gefühl zu offenbaren und zu gestalten, müsse, so Stanislawski, die gesamte Physis eines Schauspielers ausgebildet und entwickelt werden.

„Bevor man also mit dem Schaffen beginnt, muß man die Muskeln soweit in Ordnung haben, daß sie die Freiheit des Handelns nicht einschränken.“<sup>17</sup>

Nach Stanislawski brauche ein Schauspieler als Grundvoraussetzung „Lockerheit“, um ausdrucksfähig und lebendig handeln zu können. Andererseits benötige er auch einen „Kontrolleur“, der mithilfe der „Phantasie“, der „vorgeschlagenen Situation“ und des „Wenn“ die Handlung überprüft. Solange die Handlung stimmig sei und sich der Schauspieler auf sie konzentriere und sie glaube, seien auch die überflüssigen Spannungen verschwunden.

Durch Tanz und Gymnastik, beides ständiges physisches Handeln, könne man den Körper und das Gefühl für Bewegung trainieren. Um ein lebendiges Wesen zu erschaffen und nicht in künstliche Posen zu verfallen, müsse man selbst das natürliche Gehen auf der Bühne neu erlernen.

Auch die Stimme solle ausgebildet und trainiert sein, allerdings diene die Betonung der Worte nicht dem Brillieren der Stimme, sondern immer dem „Untertext“, dem „geistigen Leben der Rolle“.

„Aktivität, echtes, produktives, zielbewusstes Handeln ist das Wichtigste für unsere schöpferische Arbeit und daher auch für das Sprechen!“<sup>18</sup>

Stanislawski erwartet von seinen Schauspielern kein Deklamieren, sondern echtes<sup>a</sup> menschliches Sprechen.

Nach Stanislawski hat jede Handlung, auch das Sprechen, ein Tempo, einen bestimmten Takt. Der „Tempo-Rhythmus“ beim Handeln auf der Bühne könne wesentlich dazu beitragen, aus mechanischen Handlungen richtiges Erleben zu machen.

---

<sup>17</sup> Stanislawski 1990, S. 84.

<sup>18</sup> Stanislawski 1990, S. 93.

<sup>a</sup> im Sinne von natürlichem situationsangemessenem Sprechen

„Es geht hier um nichts Geringeres, als daß wir mit Hilfe des äußeren Temporythmus unmittelbar, bisweilen sogar mechanisch auf unser launisches, eigenwilliges ungehorsames und furchtsames Gefühl einwirken können!“

Handle man also im situationsgemäßen Temporythmus, so könne man durch ihn einen direkten Zugang zum Gefühl finden.

#### **2.3.4. Physische Handlungen**

Aus der bisherigen Darstellung der Gedankenwelt Stanislawskis wird deutlich, dass physisches und psychisches Handeln für ihn untrennbar miteinander verbunden sind. Diese Grundvoraussetzung braucht er zur Entwicklung seiner Arbeitsmethode mit physischen Handlungen. Wenn die inneren und äußeren Vorgänge miteinander verbunden sind, dann könne man auch das Gefühl für die Rolle durch das physische Leben hervorrufen. Er fordert die Schauspieler dazu auf, das körperliche Leben der Rolle zu schaffen. Diese Herangehensweise führt also vom Äußeren zum Inneren. Wesentlich ist hierbei für Stanislawski, dass es einfacher ist, über den Körper zu gebieten, als über das Gefühl.

„Reden Sie mir nicht vom Gefühl! Ein Gefühl kann man nicht festhalten. Dem Gedächtnis einprägen und festhalten kann man nur eine physische Handlung.“<sup>19</sup>

Der Schauspieler dürfe allerdings nicht einfach nur ‚allgemein‘ physisch handeln, sondern zweckmäßig, begründet und folgerichtig. Diese Auswahl der physischen Handlungen ist durch die „Überaufgabe“ bestimmt.

Stanislawski trainiert mit seinen Schauspielern Handlungen mehrmals in logisch richtiger Reihenfolge durchzuführen, damit sie sich im Muskelgedächtnis einprägen.

„Wenn der Künstler sich physisch richtig eingelebt hat, muss das Gefühl in geringerem oder stärkerem Maß darauf reagieren. [...] Demnach ruft das körperliche Leben, das aus der Rolle entnommen ist, ein analoges seelisches Leben dieser Rolle hervor.“<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Stanislawski 2010, S. 70.

<sup>20</sup> Stanislawski 1955, S. 9ff.

Für Stanislawski bedeutet das physische Handeln nicht zwangsläufig äußerliche Aktivität. Auch ein bewusstes Verharren zählt dazu und kann innere Vorgänge widerspiegeln.

Das körperliche Leben ist dem Schauspieler ein „gewalzter Weg“, eine Stütze, aber zugleich nur der Anfang der Darstellung auf der Bühne, einer echten realistischen Spielweise, die Stanislawski anstrebt. Es geht ihm um die Wahrhaftigkeit des Darstellenden und Dargestellten. Stanislawski fordert von den Schauspielern ein Gefühl für die Wahrheit, indem sie sich voller Glauben den Ereignissen des Stückes hingeben und ununterbrochen die logische Linie der Handlungen einhalten.

„Die lebenswichtigste und am meisten überzeugende Eigenschaft unserer Kunst ist die Wahrhaftigkeit. Alles, was man aufrichtig sagt und tut, ruft keinen Zweifel hervor. [...] Wahrhaftigkeit macht den Menschen anziehend. Ein Schauspieler, der auf der Bühne wahrhaftig sein kann, muss auf das Publikum bezaubernd wirken.“<sup>21</sup>

Der Schauspieler muss an die Echtheit seiner physischen Handlungen glauben, denn nur so könne er die Wahrhaftigkeit des Gefühls hervorbringen. Auf der Bühne müsse alles so stattfinden, „als ob“ es wahr wäre, denn es soll ein lebendiges Geschöpf entstehen, das wirklich existiert.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Stanislawski auf der Suche nach Wahrhaftigkeit der Darstellung auf der Bühne das „physische Handeln“ als Methode entdeckt hat. Das Besondere an Stanislawskis Arbeitsweise ist sein Ansatz, dass sich das Gefühl durch die Vorgänge auf der Bühne ganz von selbst einstellt und dass die Rollen durch das Handeln der Schauspieler zu lebendigen Wesen werden.

---

<sup>21</sup> Stanislawski 2010, S. 69.

### 3. Jean-Paul Sartre

#### 3.1. „Der Mensch ist gezwungen, frei zu sein.“

In Sartres Werken stehen die Freiheit des Menschen und die Vielgestaltigkeit seiner Entwürfe im Vordergrund. In komplexen Situationen sei das Individuum gezwungen, sich selbst gegenüber sozialen, politischen, historischen, kulturellen und psychischen Voraussetzungen zu behaupten. So beschreibt Sartre in seinen literarischen Werken die Situation des Menschen als Herausforderung. Der Mensch habe die Wahl, seine vorgefundene Situation zu überschreiten und entsprechend authentisch zu leben, oder sich der Situation so anzupassen, dass er seine Freiheit entfremdet und verdinglicht.<sup>22</sup>

In seinem Hauptwerk „Das Sein und das Nichts“ entwickelt Sartre 1943 die Philosophie des Existentialismus: Der Mensch ist durch sein Bewusstsein zur Freiheit verdammt.

Äußerliche Zwänge gesellschaftlicher, natürlicher oder göttlicher Art sind für Sartre nur Zufälligkeiten. Sie sind die Grenzen der Situation des Menschen, die er übernehmen und integrieren kann, um über das Gegebene hinaus zu gehen. Darin bestehe die menschliche Freiheit. So ist der Mensch nur in Situationen frei und es gibt Situationen nur durch Freiheit, die in der freien Wahl besteht. Die Widerstände und Hindernisse der „menschlichen-Realität“ haben nur durch die freie Wahl Sinn. Der Mensch sei immer gezwungen zu wählen, darin bestehe seine Freiheit.

Für Sartre ist das Wesen des Menschen nicht festgeschrieben. Seine Geschichte bleibt immer un abgeschlossen. Der Mensch ist gezwungen, sich selbst Hervorzubringen, durch das, was er tut. Im Gegensatz zu Artefakten<sup>a</sup> gehe beim Menschen „Existenz“ der „Essenz“ voraus. Damit meint Sartre eine ontologische, nicht eine zeitliche Reihenfolge.

Wenn es keine Determiniertheit des Menschen gibt, so ist er voll und ganz verantwortlich für seine Individualität: Er ist sein Handeln. Mit diesem Handeln zeigt er zugleich, was die ganze Menschheit sein kann. Insofern ist er auch für die Beantwortung der Frage, was der Mensch sein soll, damit er Mensch ist, verantwortlich.

---

<sup>22</sup> Vgl. [www.sartre-gesellschaft.de](http://www.sartre-gesellschaft.de).

<sup>a</sup> Siehe Kap. 3.2.

Die existentialistische Moral gleiche, so Sartre, dem Akt des künstlerischen Schaffens. Es verlange Kreativität frei zu sein. Ein Künstler müsse kein bestimmtes Bild machen. Er bindet sich in die Gestaltung des Bildes ein, das Bild, das zu machen ist, ist genau das Bild, das er gemacht haben wird.<sup>23</sup>

### 3.2. Essenz und Existenz

Die „Essenz“ ist das Wesen von etwas, das, was z. B. ein Artefakt ausmacht. Sartre benutzt zur Erläuterung die Herstellung eines Papiermessers. Bereits bevor ein Papiermesser hergestellt wird, sind seine Eigenschaften und das Rezept, das erlaubt es anzufertigen, bekannt. Wenn es hergestellt ist, dann ist es da, dann existiert es. So geht bei einem Artefakt die „Essenz“ der „Existenz“ voraus.

Beim Menschen aber, so Sartre, gehe die „Existenz“ der „Essenz“ voraus. Er geht davon aus, dass es keinen „Schöpfer-Gott“ gibt, der den Menschen gleich einem Papiermesser determiniert. Es müsse aber mindestens ein Wesen geben, bei dem die Existenz der Essenz vorausgehe. Dieses Wesen, das existiert bevor es durch irgendeinen Begriff definiert werden kann, sei der Mensch.

„Wenn der Mensch so, wie ihn der Existentialist begreift, nicht definierbar ist, so darum, weil er anfangs überhaupt nichts ist. Er wird erst in der weiteren Folge sein, und er wird so sein, wie er sich geschaffen haben wird. [...] Der Mensch ist lediglich so, wie er sich konzipiert – ja nicht allein so, sondern wie er sich will und wie er sich nach der Existenz konzipiert, wie er sich will nach diesem Sichschwingen auf die Existenz hin; der Mensch ist nichts anderes, als wozu er sich macht.“<sup>24</sup>

Nach diesem ersten Grundsatz des Existenzialismus ruht auf dem Menschen die ganze Verantwortung für seine Existenz.

„Vor allem findet er keine Entschuldigungen. Geht tatsächlich die Existenz der Essenz voraus, so kann man nie durch Bezugnahme auf eine gegebene und

---

<sup>23</sup> Vgl. [www.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul\\_Sartre](http://www.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre).

<sup>24</sup> Sartre 1986, S.9ff.

feststehende menschliche Natur Erklärungen geben; anders gesagt, es gibt keine Vorausbestimmung mehr, der Mensch ist frei, der Mensch ist Freiheit.“<sup>25</sup>

Weil sich einerseits der Mensch nicht selbst erschaffen hat, aber andererseits einmal in die Welt geworfen für alles verantwortlich ist, was er tut, ist er dazu verurteilt, frei zu sein. Der Mensch hat ständig die Wahl, die ihm niemand abnimmt. Durch die Entscheidungen, die er trifft, bestimmt er sein Handeln und das, was er ist.<sup>26</sup>

### 3.3. Bewusstsein

Sartre unterscheidet in seinem Hauptwerk „Das Sein und das Nichts“ die Dinge der Welt als „An-sich“ und das Bewusstsein als „Für-sich“.

„Das An-sich ist mit sich selbst voll, und man kann sich keine totalere Fülle, keine vollkommener Adäquation von Enthaltendem und Enthaltenden vorstellen: es gibt nicht die geringste Leere im Sein, den kleinsten Riß, durch den das Nichts hineingleiten könnte.“<sup>27</sup>

Das „An-Sich“ ist das, was es ist. Im Gegensatz zum dichten, mit sich selbst gefüllten „Ansich“ zerreißt das „Für-Sich“ das Sein.

„Das Charakteristische des Bewusstseins dagegen ist es, dass es eine Seinsdekompression ist. In der Tat ist es unmöglich, es als eine Koinzidenz mit sich zu definieren.“<sup>28</sup>

Der Mensch ist zunächst, wie alles Andere, „Sein-an-sich“. Diese Sein ist zufällig und keiner Bestimmung unterworfen. Die Besonderheit des Menschen gegenüber allem anderen Sein ist sein Bewusstsein. Er ist sich seiner eigenen Existenz bewusst, also ist er auch „Für-sich“. Das „Für-sich-Sein“ ist für Sartre das „Nichts“. Diese „Nichts“ beschreibt er als „Riss im Dasein“. Durch diesen Riss kann der Mensch hindurchsehen und erkennen, was ist, was sein könnte, was geschehen ist, was geschehen könnte, was

---

<sup>25</sup> Sartre 1986 , S.9ff.

<sup>26</sup> Vgl. Sartre 1986, S. 16ff.

<sup>27</sup> Sartre 1993, S.37ff.

<sup>28</sup> Sartre 1993, S.163ff.

er ist, was er sein könnte. Dieser Riss trennt den Menschen vom reinen Dasein. So macht das „Nichts“ den Menschen frei.

Weil der Mensch also durch den „Riss im Dasein“ auf das „Sein“ blicken kann, muss er sich entwerfen, sich entscheiden. Der Mensch ist eben nicht nur reines „An-sich-Sein“, sondern er kann durch sein Zeitbewusstsein Vergangenheit und Zukunft betrachten. So wird jede Handlung zu einer Entscheidung. Selbst wenn er nur noch schweigend im Nichtstun erstarren würde, wäre das eine Entscheidung. Der Mensch ist durch das Bewusstsein für sich und sein Leben verantwortlich.

### **3.4. Die Freiheit der Wahl**

In welche Lebensbedingungen auch immer der Mensch hineingeboren wird, er muss seine Realität, die sogenannte „Faktizität“, wahrnehmen, um sie zu bejahen oder zu verneinen, sie anzunehmen oder sie zu bekämpfen. Gemeint sind damit z.B. gesellschaftliche Bedingungen, Armut oder Reichtum, Familie, Haarfarbe, Schulsystem usw. Diese Lebensumstände sind gegeben. Der Mensch muss damit umgehen, indem er wählt, wie er handelt.

Die Freiheit des Menschen besteht also in der Selbstbestimmung durch Wahl. Zu dieser Wahl gehören die vorgegebenen Umstände, die einen Widerstand darstellen. Es braucht diesen Widerstand, um zu handeln.

Die „Faktizität“ muss in den freien Entwurf des Menschen aufgenommen werden. Der freie Entwurf meint die Idee, die der Mensch von seinem Leben hat.

Wenn ein eigener freier Entwurf oder Plan mit den Gegebenheiten zusammenwirkt, entsteht eine Situation, in der gehandelt werden muss, in der Freiheit erfahrbar wird. Wenn der Plan die gegebenen Fakten als Gegenspieler ansieht, hat der Mensch die Möglichkeit zu wählen.

Besonders deutlich wird die Freiheit der Wahl in „Grenzsituationen“. Beim Zusammenspiel von „Faktizität“ und „Transzendenz“ (dem Übersteigen des Gegebenen durch einen Entwurf) in Situationen großer Herausforderung, z.B. der Wahl zwischen Verrat oder Folter, wird der Mensch an seine äußersten Grenzen getrieben. In solche



„Grenzsituationen“ geraten auch die Personen in Sartres Stücken, beispielsweise die Widerstandskämpfer Sorbier, Henri und Canoris in „Tote ohne Begräbnis“. Durch ihre Entscheidungen in diesen Situationen werden sie charakterisiert, durch ihr Handeln lebendig.

### **3.5. Der Mensch ist Angst**

Nach Sartre ist also jeder Mensch der Schöpfer seiner selbst. Weil er „in die Welt geworfen“ sein Wesen selbst bestimmen muss, ist er frei. Es gibt keine Determiniertheit, auch nicht in Bezug auf Werte und Normen. Der Mensch muss deshalb ständig selbst entscheiden und wählen. Es gibt keine Flucht vor der Freiheit, deshalb sei der Mensch „verurteilt, frei zu sein“.

Weil der Mensch ins „Dasein geworfen“ keine Sicherheit kennt, weil er niemals weiß, ob es ihm gelingen wird, er selbst zu sein, weil er nicht weiß, wer er morgen ist, lebt der Mensch im „Schwindel über dem Abgrund des Nichts“ in der ständigen Angst vor dem Scheitern.<sup>29</sup> Gescheitert wäre er, wenn er nur innerhalb der Gegebenheiten funktionieren würde. Es sollte dem Menschen gelingen, die „Faktizität“ anzunehmen und durch einen eigenen Entwurf zu überschreiten.

### **3.6. Die Anderen**

Wenn jeder Mensch der Schöpfer seiner selbst ist, bestimmt dies auch sein Verhältnis zu anderen, die ebenfalls ihr eigenes Selbst entwerfen müssen. Die Anderen sind Teil unserer vorgefundenen Welt. Sie können für einen selbst immer nur Objekt sein. Dennoch ist der Andere für die Erkenntnis, die ich von mir habe, unentbehrlich. Man wählt sich im Angesicht des Anderen und ist seinem Urteil unterworfen. Der Andere ist ein konkurrierendes Bewusstsein, „Für-sich“, das mich als „An-sich“ betrachtet und

---

<sup>29</sup> Vgl. Schullerus-Keßler und Tanner 1991, S. 87.

mich so in einem bestimmten Moment oder in einer Rolle festlegt. Ich spiegele mich im Anderen, um eine Wahrheit über mich erfahren zu können.<sup>30</sup>

Sartre gesteht in seiner „Kritik der dialektischen Vernunft“ der Gruppe eine enorme Bedeutung zu. Innerhalb einer Gruppe teilen Individuen mit anderen ihre Unfreiheit und finden ihre Freiheit wieder, wenn sie sich innerhalb der Gemeinschaft auf ein Ziel hin totalisieren.

Sartres dargestellte Gedankengänge lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Der Mensch ist gezwungen, frei zu sein, damit ist er der Schöpfer seiner selbst, er ist verantwortlich, er ist Angst und er ist Objekt der Anderen. Der Mensch ist das einzige Geschöpf, bei dem die „Existenz“ der „Essenz“ vorausgeht. Er muss durch das Überschreiten der „Faktizität“ durch einen „Entwurf“ in den entstehenden Situationen handeln, um sein Wesen hervorzubringen. Auch in „Grenzsituationen“ bleibt die Freiheit der Wahl. Er wird nur lebendiger Mensch, wenn er sich der Wahl stellt und sich aus der Festlegung befreit.

## **4. Das Wesen hervorbringen – Berührungen zwischen Stanislawski und Sartre**

### **4.1. Sein und nicht Sein**

Stanislawski und Sartre zu vergleichen ruft zwangsläufig die heftig umstrittene Fragestellung auf, inwiefern der Schauspieler beim Spielen seine reale Existenz im Bewusstsein hält oder über sie hinwegtäuscht. Meiner Meinung nach ist beides wahr, der Schauspieler ist die Figur und zugleich weiß er um die Realität.

---

<sup>30</sup> Vgl. [www.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul\\_Sartre](http://www.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre).

„Sein Verhalten beruht eben auf einer Art Oszillieren zwischen Realitätsbewusstsein und Fiktionsbewusstsein. Der Akteur befindet sich in einem tiefgreifenden Widerspruch zwischen Sich-Verlieren und Bei-Sich-Sein, von Befangenheit und Beobachtung. Die Doppelschichtigkeit des Denkens und Fühlens, deren Struktur auch im Verhalten der Zuschauer wiederkehrt, macht gerade die Faszination des Theaters aus.“<sup>31</sup>

Auch wenn damit im Theater eine Art Vervielfältigung unseres menschlichen Zustandes stattfindet, ist die Lage, in der Schauspieler sind, vergleichbar mit dem menschlichen Zustand im realen Leben. Denn nach Sartre bin ich zugleich ein Sein und ein Nichts. Ich bin, während ich mich ständig neu erfinde, mich beobachte, mir bewusst bin, und zugleich nicht sagen kann, wer ich bin, da ich meine Vergangenheit zwar kenne, sie aber ständig verändere, erneuere auf eine Zukunft hin. Wenn ich versuche zu beschreiben, wer ich jetzt bin, so bin ich dies und bin es schon nicht mehr. Ich bin mir also ähnlich wie ein Schauspieler der Realität bewusst und erfinde mich gezwungenermaßen doch ständig neu, indem ich bin, was ich tue. So stehe ich, gleich einem Schauspieler, ständig in einer Situation, in der ich eine Wahl treffen muss, indem ich handle.

Der reale Mensch und auch der Schauspieler, zugleich Figur und realer Mensch, befinden sich in einer widersprüchlichen Einheit. Stanislawski, als Theaterlehrer und –forscher, und auch Sartre, als Philosoph und Schriftsteller, haben sich mit diesem Paradoxon auseinandergesetzt. Sowohl im Theater als auch im realen Leben tritt der Mensch sich selbst gegenüber und ist doch ständig auf der Suche nach einer Art Ganzheit, die ihn zusammenhält. Realisiert, wenn auch nie vollständig erreichbar, wird diese Ganzheit durch die Identität, die der Mensch sich schafft. Sie zeigt sich durch Handlungen. In dieser Weise muss auch der Schauspieler eine Art Rollen-Ich schaffen, das er und die Anderen verstehen können. Nur wenn dem Schauspieler gelingt, das Stück, das er spielt, durch seine Handlungen zu ergänzen und zu vertiefen, kommt das Werk beim Publikum an, denn nur so kann Wesentliches sichtbar gemacht werden. Dies ist mit dem realen Leben vergleichbar, denn unser Wesen zeigt sich durch das, was wir tun, es wird dadurch erst geschaffen.

Niemand weiß vorher, was das Wesen einer Figur ist. Es gibt zwar eine Rolle, die Gegebenheiten schafft, dennoch muss der Schauspieler diese zum Leben erwecken,

---

<sup>31</sup> Stanislawski 1990, S. 9.

indem er ihr zu einem Wesen verhilft, das er ständig neu hervorbringt, durch das, was er tut. Handeln umfasst hierbei sowohl innere als auch äußere Aktivität.

Stanislawski geht es bei seiner Arbeit um das Hervorbringen eines lebendigen Geschöpfes und der hierbei wesentliche Ansatz des Handelns nimmt beinahe den Gedanken Sartres vorweg. Beinahe deshalb, weil es sich, auch wenn Stanislawski von einem tatsächlich existierenden Wesen spricht, so doch um eine Figur auf der Bühne handelt. Dennoch ist der Gedankengang mit dem Sartres vergleichbar, weil diese Figur sich durch ihr Handeln bestimmt. Lebendigkeit erfordert also Handeln.

Das Handeln auf der Bühne findet, wie das Handeln im realen Leben, in vorgegebenen Umständen statt. So kann man die Vorgaben durch den Dichter, das Stück, die physischen und psychischen Gegebenheiten des Schauspielers und seiner Kollegen als Gegebenheiten ansehen, die wie in Sartres Philosophie Gegebenheiten, auch Hindernisse, darstellen, mit denen umgegangen werden muss. Wir erschaffen als Schauspieler ein Sein, das sich durch ein „Nichts“ erkennt und handeln muss, so wie der Mensch auch sein Wesen erschaffen muss.

#### **4.2. Der Andere und die Wahrhaftigkeit**

Zur Konstellation von Theater gehört der Zuschauer. Er sieht eine Figur auf der Bühne und urteilt über diese, in dem er die Handlung beobachtet und bewertet. Die Figur auf der Bühne wird durch ihr Handeln charakterisiert. Im Moment des Zuschauens legt der Andere, derjenige, der zusieht, die Figur in dem fest, was er sieht. Stanislawski möchte aber nicht einfach nur eine Figur, eine durch den Schauspieler verkörperte Rolle, sehen, sondern eigentlich eine wahrhaftige, lebendige Person. Er fordert die Echtheit der Gefühle und körperlichen Reaktionen. Diese Echtheit kann nur dann gelingen, wenn tatsächlich gehandelt wird.

Ist die Echtheit des Handelns auf der Bühne überhaupt möglich, wenn der Schauspieler durch die Blicke der Zuschauer festgelegt wird? Kann es wahrhaftiges Handeln wenn, dann nur im realen Leben geben?

Da Stanislavski Ziel die Wahrhaftigkeit ist, bezeichne ich im Folgenden den agierenden Schauspieler als Person.

Auf der Bühne ist die agierende Person gleich mehrfach dem Blick des Anderen ausgeliefert. Neben dem Zuschauer legen ihn auch die anderen Schauspieler auf der Bühne fest, indem sie ihn durch ihre Reaktionen beurteilen und die Situation durch ihr Handeln beeinflussen. Das Handeln der andern auf der Bühne verändert stets die Umstände, die dann wieder in den Entwurf der Person integriert werden müssen, um neu handeln zu können.

Desweiteren ist die agierende Person dadurch festgelegt, dass sie eigentlich ein Schauspieler ist (also ein Anderer), der eigentlich ein realer Mensch ist (ein Anderer) und nicht diese sogenannte agierende Person auf der Bühne. Nicht zuletzt wird die agierende Person durch den Autor (ein Anderer), das Stück, die Zeit und den Regisseur (ein Anderer) festgelegt.

Um nun herauszufinden, ob man innerhalb solcher Festlegungen überhaupt wahrhaftig handeln kann, möchte ich zunächst auf Sartre kommen.

Der Mensch wird, wie oben erläutert<sup>a</sup>, in die Welt hineingeworfen und muss sein Wesen selbst hervorbringen. Hierbei entstehen durch die „Faktizität“ im Zusammenspiel mit der „Transzendenz“ Situationen, d.h. erst dadurch, dass gegebene Umstände und Andere als Teil der vorgefundenen Welt existieren, die dem eigenen Plan entgegenstehen, gibt es die Situation, in der wir handeln können. Nur so kann der Mensch sein Wesen hervorbringen.

Auch im realen Leben wird der Mensch durch den Blick der Anderen festgeschrieben. So sehen wir bspw. einen Menschen in der Rolle des Kellners. Er hat die Gegebenheiten seines Berufs angenommen, indem er Bestellungen entgegen nimmt und Getränke bringt. Er funktioniert in seiner Rolle. Lebendig wird er für uns in dem Moment, wenn er etwas Eigenes tut, das nicht der erwarteten Rolle entspricht. Bspw. könnte ein guter Freund auftauchen, mit dem er sich privat unterhält. Der Kellner trifft hier die Wahl, jetzt nicht zu funktionieren, sondern für die neue Situation seine Rolle zu verlassen, welche Konsequenzen das auch haben mag, er hat sich frei dafür entschieden. Andererseits konnte er auch nur wählen, weil es die Möglichkeit dazu gab.

---

<sup>a</sup> Siehe Kapitel 3

Wählen kann der Mensch nur, da er das „Für-sich“, das Bewusstsein, besitzt. Er weiß, dass er ein Kellner ist, er weiß, dass er ein guter Freund ist, er weiß, dass er noch viel mehr ist und ist sich bewusst, dass er das weiß. Durch das Bewusstsein ist er als Subjekt sein eigenes Objekt. Er beurteilt sich selbst. Er ist sich in dieser Weise selbst ein Anderer und doch zugleich er selbst.

Um zur Frage zurück zu gelangen, ob Wahrhaftigkeit auf der Bühne möglich ist, muss noch beschrieben werden, wie Wahrhaftigkeit zu verstehen ist. Als wahrhaftig bezeichnet man eine Person, wenn sie echt, wenn sie sie selbst ist. Damit sind wir bei der Frage, was das Individuum eigentlich ist. Wie realisiert es seine Identität? Wenn wir, wie Sartre es sagt, uns durch unser Handeln hervorbringen, so verändern wir uns ständig. Wir sind unsere Vergangenheit und unsere Zukunft. In unser Ich integrieren wir Gedanken, Gefühle, Wünsche und Erfahrungen, Gegebenheiten wie Familie und Gesellschaft. Wir realisieren diese Identität in Geste, Sprache, Körperhaltung, Rollen, in Interaktionen im Raum – in Handlungen. Wir sind komplex, die Ganzheit unseres Ichs ist eine ständige Sehnsucht.

Wenn wir also im realen Leben uns selbst gegenüber stets ein anderer sind und doch zugleich immer wir selbst, so ist der Unterschied zu einer agierenden Person auf der Bühne nur noch durch eine Ebene mehr, die der Bühne und der Zuschauer, gegeben.

Ein lebendiges Wesen ist man dann, wenn man selbst entscheidet. Die Gegebenheiten können hierbei so komplex sein, wie im Leben oder so komplex, wie auf der Bühne. Sie sind vergleichbar. Sowohl im Leben als auch auf der Bühne ist da stets ein Anderer, mindestens ich selbst, der über mein Handeln urteilt. Die Wahrhaftigkeit besteht darin, das zu tun, was man will - das, was man sein will. Man kann also die Wahrhaftigkeit auf die Bühne bringen, indem man handelt.

#### **4.2.1. Die Freiheit und die Gruppe**

Stanislawski legte Wert auf Disziplin und Ethik der Schauspieler. So konnte man eine Leistung nur am gemeinsamen Schaffen des gesamten Ensembles messen. Jeder sei für den Anderen verantwortlich. Hierbei fordert Stanislawski in der Praxis ein, was Sartre in der Theorie ausführt. Wenn Sartre sagt, dass das Individuum durch den Anderen beeinflusst wird, so wirkt die Handlung einer schauspielenden Person auf die der

anderen und umgekehrt. Es muss also innerhalb des Ensembles ein gemeinsames Ziel, z.B. die gelungene Aufführung, geben. Alles ordnet sich diesem Ziel unter und innerhalb dieser Zielgrenzen gibt es dann wieder Freiheit, indem jeder seine Handlungen wählt, die alle Mitglieder der Gruppe zum gemeinsamen Ziel führen.

Die Eigenschaften und Fähigkeiten der Mitglieder eines Ensembles sind so etwas wie die „Faktizität“ einer Gruppe. Jeder einzelne ist dafür verantwortlich, an seinen eigenen körperlichen und geistigen Gegebenheiten zu arbeiten, indem er sich bildet und seinen Körper z.B. durch Tanz trainiert. So kann jeder über die „Faktizität“ hinaus einen Plan verwirklichen, der dann wieder Voraussetzungen schafft, die für die schauspielerische Arbeit Bedeutung haben. Mit guten Grundbedingungen sind die Wahlmöglichkeiten beim Handeln auf der Bühne vielfältiger.

### **4.3. Die Freiheit und das Scheitern**

Der Mensch und der Schauspieler auf der Bühne sind dazu gezwungen zu handeln, auch wenn sie das Nichtstun wählen, handeln sie, so Sartre und Stanislawski. Da Wahrhaftigkeit im Leben und auf der Bühne nur gelingt, wenn durch einen eigenen Entwurf ein Stück über die Gegebenheiten hinaus gegangen werden kann, besteht sowohl beim Schauspielern als auch beim realen Leben die ständige Gefahr des Scheiterns.

Stanislawski legt großen Wert auf den Probenprozess. Es werden immer neue „Wenns“ gefunden, um Handlungsanlässe zu geben, die dem Schauspieler in der Verkörperung der Rolle Erfahrungen ermöglichen, die er in das „Rollen-Ich“ integrieren kann. Das Proben der Schauspieler kann zu einem Ort des geschützten Scheiterns werden, wenn auch nur insofern geschützt, als das die Zuschauer, als die Anderen, das Scheitern nicht beobachten. Der Regisseur, der Schauspieler selbst und seine Kollegen, die auch jeweils die Anderen sind, können es wahrnehmen.

An dieser Stelle besteht ein Unterschied zum realen Leben. Konventionen der Realität bilden starke Widerstände, die in der Probe herabgesetzt werden können. Der Schauspieler kann scheinbar leichter kreativ agieren als der Mensch im realen Leben, denn die Konsequenzen des Handelns sind nur innerhalb des geschützten Rahmens real.

Allerdings bilden im wahren Leben starke Widerstände auch starke Handlungsanlässe. Diese Stärke muss auf der Probebühne erst gefunden werden. Deshalb, denke ich, geraten Figuren auf der Bühne oft in „Grenzsituationen“.

An beiden Orten gibt es die Freiheit des Handelns, die untrennbar mit Kreativität verknüpft ist. Ich kann die Gegebenheiten sowohl als Schauspieler als auch als realer Mensch nur überschreiten, wenn mir etwas einfällt. Ansonsten funktioniere ich leblos als Gegenstand der Umstände und der Anderen.

Echtes wahrhaftiges Schauspielen ist also ein Schule der Kreativität, die uns im realen Leben helfen kann, Entwürfe unseres Seins zu erfinden. Die Kreativität zu schulen kann die Angst vorm Scheitern vermindern. Hier kann das wahrhaftige Schauspielen, wie Stanislawski es anstrebte, uns für das Leben stärken.

Durch Sartres Bestimmung des Menschen, als ein zur Freiheit gezwungenes Wesen, wird deutlich, wie unentbehrlich die Freiheit auch zur Verwirklichung einer wahrhaftigen Figur auf der Bühne ist.

So kann Sartres Philosophie Stanislawskis Ansatz erweitern, indem dem Schauspieler bewusst wird, dass er, um eine lebendige Figur zu erschaffen, die Freiheit in seine Handlungen integrieren muss. Er muss die durch das Stück und die Rolle vorgegebenen Umstände aufnehmen und sie versuchen, sie in einem Entwurf zu überschreiten. So entstehen Situationen, die Handlungsanlässe bieten, in denen die Freiheit der Wahl erfahrbar wird. So entfaltet sich eine wahrhaftige Figur, die ist, so wie Stanislawski es fordert. Anders gesagt, wenn wir aufrichtig wählende, handelnde Figuren auf der Bühne sehen, können wir die Wahrhaftigkeit der Figur erfahren und von ihr bezaubert werden.

#### **4.4. Berührungen - Stanislawski und Sartre**

**„Alles Spiel ist zunächst und vor allem freies Handeln.“ Johan Huizinga**

Stanislawski und Sartre betrachten das Handeln aus zwei verschiedenen Perspektiven und berühren sich dennoch. So geht es dem vom Naturalismus beeinflussten



Stanislawski um das Arbeiten mit dem Schauspieler an der Rolle, um ein lebendiges Geschöpf zu schaffen, das durch seine Wahrhaftigkeit besticht. Diese Wahrhaftigkeit wird in Handlungen ausgedrückt, welche die Gefühle der Handelnden zeigen. Sartres existentialistischer Ansatz beschreibt den Menschen in der paradoxen Situation, zur Freiheit verdammt zu sein. Dadurch dass niemand dem Menschen vorgibt, wie er zu sein hat, muss er ständig selbst wählen. Er bestimmt das, was er ist, durch das, was er tut.

Kann man einen russischen Regisseur und Schauspiellehrer mit einem bedeutenden französischen Philosophen überhaupt zusammenbringen? Was geschieht auf der Bühne, das mit dem wahren menschlichen Leben vergleichbar ist?

Das Leben und die Bühne sind zwei verschiedene Orte. Auf der Bühne vervielfältigen sich die Blicke der Anderen. Dennoch eint beide Orte, dass an ihnen gehandelt werden muss. Es agieren Menschen, auch wenn die Menschen auf der Bühne auch noch die Ebene des Schauspiels betreten. An beiden Orten muss gehandelt werden, um ein menschliches Wesen hervorzubringen.

Da der Schauspielende nicht nur die Figur auf der Bühne, sondern auch er selbst ist, erfährt er sowohl als Figur, als auch als er selbst eine Erweiterung seines Ichs. Indem er eine lebendige Person verkörpert, bestimmt er das Wesen des Menschen mit. Der Mensch ist durch den „Riss im Dasein“ gleichzeitig ein „Sein“ und ein „Nichts“, ein Wesen, das sich selbst hervorbringen muss.

Die Auseinandersetzung mit Stanislawski und Sartre hat mir einmal mehr gezeigt, wie nah sich das reale Leben und das Theater stehen. Lernt man, auf der Bühne Figuren durch ihr Handeln zu bestimmen, so ist dies tatsächlich eine Möglichkeit, das Handeln zu schulen, besonders dann, wenn man, wie es Stanislawski fordert, wahrhaftig handelt.

Stanislawskis Ansatz halte ich deshalb für so wertvoll, weil er im Entwurf der Figuren auf der Bühne dem Entwurf des Lebens von realen Menschen ähnelt. Er gleicht Sartres Ansatz nicht vollständig, da es ihm um die Echtheit des Gefühls geht, das durch physisches Handeln hervorgerufen werden kann, wenn die Handlung zu der entwickelten Figur passt. Doch letztendlich möchte Stanislawski auf der Bühne die Kunst der Wahrhaftigkeit sehen. Und an diesem Punkt lässt er sich mit Sartre zusammenbringen.

Denn erst durch den Entwurf, in den der Schauspieler sich als Person einbringen muss, gezeigt durch das Handeln auf der Bühne, wird die Rolle eine Figur, bekommt Leben, bekommt ein Wesen. Erst durch den menschlichen Entwurf, umgesetzt durch sein Handeln, geht der Mensch über die „Faktizität“ hinaus und wird sein Wesen, immer wieder neu.

Die Überprüfung meiner These hat meiner Intuition ein Fundament gegeben, durch das ich sowohl die Arbeit des Schauspielers als auch das Leben als realer Mensch besser erfassen kann. Das Handeln ist ein wesentliches Merkmal, das beides verbindet. So sind wir sowohl im Leben als auch als Schauspieler in der Probe und auf der Bühne vor Publikum in der paradoxen Situation gezwungener Freiheit.

## **5. Zusammenfassung**

Auf der Bühne und im Leben entwerfen wir das menschliche Wesen durch das, was wir tun. Es muss demnach an beiden Orten das menschliche Wesen erst hervorgebracht werden. Stanislawski und Sartre haben beide die Wichtigkeit des Handelns für diesen ständigen Schaffensprozess erkannt. Es bedeutet, dass man sowohl im Theater als auch auf der Bühne ständig wählen, sich entscheiden muss. Dies nimmt einem niemand ab. Um sich als Figur oder realer Mensch zu entwerfen, muss man frei, also auch kreativ sein.

Wenn wir also in der theaterpädagogischen Arbeit der Kreativität einen wichtigen Stellenwert geben, so zum einen, weil theatrales Handeln gar nicht anders möglich ist und zum anderen, weil die Entwicklung von Kreativität auf das reale Leben jedes Einzelnen und damit aller Menschen zurückwirkt.

Hier zeigt sich die Einzigartigkeit theatralen Handelns: wir müssen tatsächlich und wahrhaftig etwas tun, nicht „handwerkeln“ oder „vorführen“. Wir entwerfen eine Figur, wir sind diese Figur in ihrem Handeln und sind doch gleichzeitig ein Anderer. Wir schaffen und bringen hervor, wie im realen Leben.

Wenn man, wie Sartre sagt, nur in Situationen frei ist, so bedeutet dies für das theaterpädagogische Arbeiten, dass Darstellende / Schauspieler Handlungsanlässe brauchen, um aktiv zu werden. Nach Stanislawski können diese durch die Analyse der Aufgaben, die ein Stück enthält, gefunden werden oder durch vom Regisseur oder Schauspieler eingegebene „magische Wens“. Es ist hilfreich, die im Stück angelegten Widerstände zu entdecken und für Handlungsideen zu nutzen. Durch das Entschlüsseln der Überaufgabe des Stücks, können die gefundenen Handlungen überprüft werden, wobei Logik und Folgerichtigkeit zu beachten sind.

Auch und ganz besonders für Menschen mit wenig Schauspielerfahrung eignet sich die Methode, über „physische Handlungen“ eine Rolle auszugestalten und Zugang zum Inneren zu finden. So könnte man beispielweise einem Darsteller, der erschöpft sein soll, auch eine tatsächlich anstrengende Aufgabe geben, z.B. Gewichtheben.

Die Bedeutung, die Stanislawski und Sartre dem Ensemble bzw. der Gruppe beimessen, ist auch für die theaterpädagogische Arbeit wichtig. Sie zeigt, wie wichtig die Gruppendynamik für das gemeinsame Arbeiten und Spielen ist, indem das, was gemeinsam entwickelt wird, durch das Handeln jedes Einzelnen beeinflusst ist. Jeder schreibt durch seine Bewertungen den Anderen fest. Für die künstlerische Arbeit ist dies insofern fruchtbar, als das die Figur durch die Anderen determiniert werden kann. So bekommt bspw. eine Figur Macht, also einen hohen Status, wenn die Anderen sie als mächtig ansehen und dementsprechend handeln. Ein großer Erkenntniszuwachs wäre, wenn bspw. schauspielende Jugendliche erkennen, dass diese Determinierung auch im realen Leben funktioniert. Damit könnten sie die Bedeutsamkeit ihrer eigenen Handlungen für sich und die Anderen begreifen. Gewalt- oder Suchtprävention ist deshalb eines der zahlreichen theaterpädagogischen Arbeitsgebiete.

Das Bestimmtwerden durch die Anderen schränkt die Freiheit des Einzelnen ein. Eine theaterpädagogische Aufgabe kann daher sein, die Gruppe auf ein gemeinsames Ziel einzuschwören, wenn sie es nicht bereits selbstständig gefunden hat.

Sartres existentialistische Philosophie zeigt mir in der Rolle der Theaterpädagogin und als realer Mensch die Verantwortung, die in meinem Handeln liegt, klar auf. Außerdem hat die Auseinandersetzung mit Sartre mir geholfen, Stanislawskis Gedanken klarer zu fassen. Wenn ich heute mit Schülern arbeite, verstehe ich besser, warum z.B. „physische Handlungen“ für die Entwicklung einer glaubhaften Figur so wesentlich sind. Wenn, wie

oben erläutert, der Mensch sein Wesen erst hervorbringt, so muss das Wesen einer Figur ebenfalls durch bspw. ihr physisches Handeln erschaffen werden. So besteht die Möglichkeit der Entfaltung eines Wesens, das alle Beteiligten durch seine lebendige Echtheit berührt.

Für mich untermauert die These, dass Stanislawski und Sartre die Erkenntnis der Wichtigkeit des Handelns für die Hervorbringung des menschlichen Wesens verbindet, den Sinn theaterpädagogischer Arbeit für den Menschen. Theater ist eine zutiefst dem menschlichen Wesen entsprechende Ausdrucksform, es vervielfältigt das menschliche Dilemma von Freiheit und Gebundenheit. Ziel theaterpädagogischen Arbeitens kann meiner Meinung nach auch sein, Schauspielenden und Zuschauern diese Nähe von Realität und Theaterspiel deutlich zu machen. Ob man dieses Ziel setzt, hängt selbstverständlich vom Alter und der Situation der am Theater beteiligten ab.

Abschließend kann ich sagen, dass mir diese Arbeit eine der vielen Antworten auf die Frage, was gutes Theater sei, klarer gemacht hat. Für mich gehört zu gutem Theater die Wahrhaftigkeit beim Spielen, die erreicht werden kann, wenn echtes Handeln auf der Bühne stattfindet. Deshalb ist gutes Theater auch ein solches, das Kreativität fördert und Freiheit ermöglicht. Beides ist unabdingbar für unser reales menschliches Leben. Die Methode Stanislawskis, durch physische Handlungen die Echtheit des Gefühls zu erreichen, um eine wahrhaftige Figur zu zeigen, die uns berührt, ist eine wichtige Errungenschaft für die schauspielerische Arbeit und ein Weg, den man versuchen sollte.

## Nachwort

Die große Herausforderung dieser Arbeit wird bereits durch ihr Thema deutlich. Die Aufgabe bestand für mich darin, Stanislawskis auf die Praxis ausgerichtete Theorie zu strukturieren und demgegenüber Sartres existentialistische Philosophie soweit einzugrenzen, dass im Vergleich beider mein zuerst intuitiver Ansatz deutlich gemacht werden kann. Im Prozess des Schreibens hatte ich oft Zweifel. Die inhaltliche Idee dieser Arbeit ist nur meine eigene, dementsprechend war ich, wie Sartre sagt, ständig in Gefahr zu scheitern. Ich fragte mich, ob dieser Ansatz den Anspruch einer theaterpädagogischen Abschlussarbeit erfüllen kann und ob ich gleichzeitig Sartre in dieser Knappheit gerecht werde. Ich denke, dass in einem anderen Rahmen beides noch detaillierter ausgeführt werden könnte. Beispielsweise könnten aktuelle Publikationen zum Thema Identität, zu Gruppendynamik oder zur Ethik der Theaterpädagogik herangezogen werden. Auch der Moment des „kommunikativen Vakuums“ ist ein Aspekt, den ich beim Schreiben immer wieder im Hinterkopf hatte. Interessant wäre im Zusammenhang mit dieser Arbeit bspw. die Frage, an welchen Orten es ihn gibt...

Ich habe mich in dieser Arbeit entschieden, mich nur auf meine These zu konzentrieren, so dass ich jetzt sagen kann, dass Stanislawski und Sartre die Erkenntnis eint, dass das Handeln zur Hervorbringung des wahrhaftigen menschlichen Wesens absolut notwendig ist.

## **.Literatur- und Quellenverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Sartre, Jean-Paul: Bei geschlossenen Türen. Übersetzt von H. Kahn. Reinbek bei Hamburg, 1965.

Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie. Reinbek bei Hamburg, 1993.

Sartre, Jean-Paul: Die Kindheit eines Chefs. Die Wörter. Reinbek bei Hamburg, 1985.

Sartre, Jean-Paul: Kritik der dialektischen Vernunft. Theorie der gesellschaftlichen Praxis. Reinbek 1981.

Sartre, Jean-Paul: Ist der Existentialismus ein Humanismus? In: Drei Essays. Frankfurt am Main/Berlin, 1986.

Stanislawski, Konstantin S.: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragment eines Buches. Berlin, 1955.

Stanislawski, Konstantin S.: Stanislawski-Lesebuch / zsgest. und kommentiert von Peter Simhandl. Berlin, 1990.

### **Sekundärliteratur**

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1991.

Herrig, Thomas A. u. Hörner, Siegfried: Darstellendes Spiel und Theater. Braunschweig, 2012.

Jenisch, Jakob: Der Darsteller und das Darstellen. Berlin, 1996.

Rellstab, Felix: Handbuch Theaterspielen. Band 1-4. Wädenswil 1994.

Schullerus-Keßler, Susanne u. Tanner, Klaus: Ethik. München, 1991.

Standpunkte der Ethik. Hg. v. Hermann Nink. Braunschweig/Paderborn/Darmstadt, 2005.

Theatertheorie. Darstellendes Spiel. Hg. v. Christiane Mangold. Braunschweig, 2010.

Theatrales Lernen als philosophische Praxis für Schule und Freizeit. Hg. v. Hans-Joachim Wiese, Michaela Günther, Bern Rüping. Berlin/Milow/Strasburg, 2006.

### **Internetquellen**

[www.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul\\_Sartre](http://www.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Sartre), 08.06.2013.

[www.sartre-gesellschaft.de](http://www.sartre-gesellschaft.de), 08.06.2013.

## **Plagiatserklärung**

Ich versichere hiermit, dass ich die Arbeit selbstständig verfasst, keine anderen, als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinne nach entnommen sind, durch Quellenangaben kenntlich gemacht habe.

Berlin, 11.07.2013

Ilka Brandner