

(Library ebook) Schauspielen Theorie (Lektionen)

Schauspielen Theorie (Lektionen)

Von Bernd Stegemann

audiobook / *ebooks / Download PDF / ePub / DOC



DOWNLOAD



READ ONLINE

Produktinformation -Verkaufsrank: #891573 in BcherVerffentlicht am: 2010-12-02Abmessungen: 8.15 x .79b x 5.47l, Einband: Taschenbuch240 Seiten | File size: 61.Mb

Von Bernd Stegemann : Schauspielen Theorie (Lektionen) before purchasing it in order to gage whether or not it would be worth my time, and all praised Schauspielen Theorie (Lektionen):

KundenrezensionenHilfreichste Kundenrezensionen1 von 2 Kunden fanden die folgende Rezension hilfreich. A. KerrVon LeserinEine sehr informative Kritik aus der Frankfurter Rundschau vom 22. Juli 2011 vonPeter MichalzikSo viel SpielWas tun eigentlich Schauspieler? Ein bisschen spielt jeder Mensch Theater. Jetzt gibt es ein neues und hchst interessantes Nachdenken ber den Job.Jeder tut es. Und jeder tut es dauernd. Schauspielen ist, nach dem Atmen und

vor dem Essen, die menschliche Lieblingsbeschäftigung. Nie ist man nur man selbst, immer ist man damit beschäftigt, sich als Person zu erzeugen, sich im Blick des Anderen erscheinen zu lassen, sich ' mit einem schönen alten Wort ' zu bilden. Schauspielern ist die Produktionsstätte des Menschlichen, kann man sagen. Im Schauspielern, ob im Leben oder auf einer Bühne, wird das, was die Menschen für menschlich halten, künstlich hergestellt. Schauspieler sind professionelle Menschen, hat George Tabori gesagt. Das heißt auch: Menschen sind unprofessionelle Schauspieler. Trotzdem wird bei dem Schauspielern erstaunlich wenig nachgedacht. Weder im Film noch im Fernsehen stehen Ansichten bei dem, was Schauspieler tun, im Zentrum des Interesses. Und auch für die Anthropologie, das allgemeine Nachdenken bei den Menschen, ist Schauspielern keine zentrale Kategorie, sieht man einmal von Georg Simmel, Helmut Plessner und ein paar neueren Sonderforschungsbereichen ab. Selbst im Theater steht das Schauspiel nicht im Zentrum. Das Gravitationszentrum der Bühnenkunst liegt seit Jahrzehnten in der Regie, in jeder halbwegs ambitionierten Theaterkritik kann man es nachlesen. Nicht um das, was Schauspieler tun, sondern das, was sich Regisseure gedacht haben mögen, dreht sich das Theater. Nun aber gibt es leise Anzeichen für eine Änderung. Nicht nur auf der Bühne selbst stehen Schauspieler häufiger im Mittelpunkt, auch Wahrnehmung und das Nachdenken bei sie beginnen sich zu ändern. In letzter Zeit sind drei Bücher erschienen, die sich um das Schauspiel drehen. Bernd Stegemann, Dramaturgieprofessor an der Berliner Schauspielschule Ernst Busch und Dramaturg an der Schaubühne am Lehnhiner Platz, hat zwei Bände bei 'Schauspielern' vorgelegt. Der eine ist einer der besten Führer für angehende Schauspielschüler. Die staatlichen Schauspielschulen im deutschsprachigen Raum werden vorgestellt, in Interviews und Aufsätzen erfährt man, was an Schauspielschulen in der meist vierjährigen Ausbildung gelehrt wird, außerdem kann man ansatzweise herauslesen, worin sich die Schulen unterscheiden. Ein praktisches Buch, das angehenden Studenten Orientierung gibt, gut gemacht, aber nichts Besonderes. Der zweite Band mit Theorie ist auf den ersten Blick ebenfalls nicht ungewöhnlich. [...] Stegemann aber ist nicht nur ein scharfer Analytiker und klarer Systematiker, die Einleitungen ordnen die Theorien nicht nur ein, sie sind auch mit klug vorgetragenem, aber polemischer Störichtung versehen. Als Professor an der 'Ernst Busch' ist Stegemann einerseits dem traditionellen Schauspielstil 'Einfühlung in die Rolle' verpflichtet, wie er vor bei hundert Jahren von Stanislawski am eindringlichsten ausgearbeitet wurde. Hier ist bis heute Glaubwürdigkeit die zentrale Kategorie. Es geht um die absichtliche Herstellung von 'an sich unwillkürlichen' Gefühlsäußerungen. Das, denkt man allgemein, ist es, was Schauspieler tun. Im Theater selbst allerdings genießt es als Psychologismus schon lange keinen guten Ruf mehr. Stegemann verknüpft sehr klar die Entstehung bürgerlicher Gefühle, Freuds Drama der seelischen Offenbarung und die dazugehörigen Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts. Daraus leitet er lüthende die Herstellung des Gefühlsausdrucks im Schauspielern her. Stanislawskis Ausarbeitung der 'physischen Handlung' hlt Stegemann nicht für berholt, sondern bis heute für das Fundament des Spiels. Bis heute dominiert Stanislawskis System, vermittelt durch zahlreiche Nachfolger, die Ausbildung. Das hat seinen Grund. Der Realismus bzw. Psychologismus ist aus Stegemanns Perspektive ein historisches, gleichzeitig aber auch zeitloses Phänomen. Schauspieltheorien antworten auf Menschenbilder, Menschenbilder werden sichtbar in der dramatischen Literatur. Wo realistische Dramen gespielt werden, und sie werden gespielt, verlangen sie nach diesem Stil. Auf der anderen Seite steht Brecht, wo das Zeigen der Figur ins Zentrum rückt. Indem die Figur vorgeführt wird, wird sie in ihren Verhaltensweisen durchsichtig und zur Diskussion gestellt. Das ist das schauspielerische Zentrum der epischen Spielweise, an sich ebenfalls ein Gemeinplatz. Brecht und Stanislawski, Zeigen und Einfühlen, sind der Common Sense dessen, was man bei Schauspielern denkt. Seit einigen Jahren aber sind die Dinge in Bewegung. In der performativen Wende der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts habe sich die Sehnsucht nach Realität auf der Bühne ausgebreitet. Schon lange gebe es das Misstrauen gegenüber dem Theater der Mimesis, der Nachahmung, gegenüber Schauspielern, die umso natürlicher wirken, je besser sie Igen. Der Dilettantismus der Laien bzw. Experten, die seit Jahren die Bühne (aber in Castingshows auch das Fernsehen) bevölkern, hat im Widerstand gegen das Künstliche sein zentrales Moment. Der Laie garantiert reale Wirklichkeit. Durch solche Verschiebungen sei der Beruf des Schauspielers in eine neue, Stegemann meint kritische, Phase getreten. Die Auffassung des traditionellen Spiels als Lüge ist ja tatsächlich eine Demütigung für das Schauspiel. Und Stegemann behauptet zum Beispiel nicht ganz zu Unrecht, dass Brechts Zeigen heute am augenfälligsten in der Comedy angewandt wird. Ein anderes Symptom der Krise sei die Beliebigkeit der Spielformen. Das Schauspiel hätte sich also von der performativen Wende nicht erholt. Deswegen gebe es keine Fähigkeiten mehr, die gelehrt und gelernt werden können. Dagegen hlt er den Traditionalismus, wie er an der 'Ernst Busch' gepflegt wird: Bevor der Schauspieler in die Beliebigkeit des Bühnenlebens entlassen wird, soll er 'an der 'Ernst Busch'' wenigstens etwas Richtiges lernen. Tatsächlich hat die ausdifferenzierte, sozusagen die Grammatik der Ausdrucksweisen erschaffende Kunst des Schauspielers, die als Sprache immer der Erbsünde der Lüge unterliegt, in der Kunst des Performativen einen Gegenpol gefunden. Das aber kann man auch als Bereicherung erleben, als Ausweitung der Spielzone wie Michael Brügerding von der Hamburger Schauspielschule. Da wächst die Eigenverantwortung des Schauspielers als Mitautor der Produktion. Oder man sieht es als Auftrag für einen multiplen, sich unterschiedlichen Stilen anpassenden Schauspieler wie Marion Tiedtke von der Frankfurter Schauspielschule. [...] Die Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, die es im Theater gibt, hat ihren Kern in der Unklarheit bei dem Spiel des Schauspielers. Am dezidiertesten reagiert darauf der Traditionalist Stegemann. Allgemein setzt ein neues Nach- und Umdenken ein. Die alte Sicherheit, Spielen ist ein

Anderer sein, Spielen ist sich Verwandeln, gilt nicht mehr von selbst. Spielen kann auch bedeuten, man selbst zu sein.

Kurzbeschreibung Wir alle schauspielern im Alltag. Wenn wir flirten, verhandeln, streiten, loben, feilschen oder kritisieren. Wir nehmen eine Rolle ein, verkörpern ein Image und wollen ein bestimmtes Bild von uns produzieren. Im Alltagstheater sind wir mehr oder weniger erfolgreiche Darsteller unseres Selbst. Und doch gibt es in diesem alltäglichen Schauspiel Menschen, die das Spielen zu ihrem Beruf gemacht haben. Diese professionellen Menschen nennt man Schauspieler. Sie wiederholen das Theater des Alltags, verwandeln es in die sekundäre Realität der Bühne, um ein Publikum zu unterhalten, zu rühren, zum Lachen zu bringen oder zu belehren. Die schauspielerische Tätigkeit ist die älteste Kunst der Mitteilung und ihre Erscheinungsformen sind so vielfältig wie die Geschichte des Menschen. In diesem dritten Band der Lektionen wird ein Überblick gegeben über die Erfindung des Schauspielens als Beruf. Zwanzig Quellen, die systematisch unterteilt und kommentiert sind, stellen die wichtigsten Schauspieltheorien dar über den Autor und weitere Mitwirkende Bernd Stegemann ist Chefdramaturg der Schaubühne am Lehniner Platz in Berlin und Professor für Dramaturgie und Theatergeschichte an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch". Prolog. Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber. Alle Rechte vorbehalten. I. Alle, die im Theater sitzen, werden verbunden durch ein Gefühl. Die Zwistigkeiten erlöschen, die Unterschiede schmelzen, das Menschliche bricht vor. Die Duse spielt. (1) Schauspieler und Schauspielerinnen sind in allen Epochen Menschen gewesen, die eine besondere Beachtung erfahren haben. Am Beginn der europäischen Theatergeschichte, im antiken Griechenland, ist es der erste Schauspieler aus dem Chor der Sängern, die den Mythos einer Gottheit vortragen. Dieser Protagonist stellte sich dem einigen Gesang entgegen und begann mit dem Antagonisten des Chores einen Wechselgesang. Ritual und Orgie, wie der Gottesdienst auch genannt wurde, Tanz, Gesang und Maskenspiel bildeten ein Fest, das zu den jährlichen Dionysien als Wettkampf aufgeführt wurde. Bald traten der zweite und dritte Schauspieler heraus und das Drama, wie es uns in der griechischen Tragödie überliefert ist, spielte sich vor den Augen der Gemeinschaft des Chores und der Bürger der Stadt ab. In der christlichen Geschichte Europas wurde dem Stand der Schauspieler lange mit Argwohn begegnet. Das fahrende Volk, die Späher und Jahrmartsgaukler brachten die Menschen zum Lachen und entzogen sie dadurch der strengen Aufsicht der Kirche und der weltlichen Macht für die kurzen Momente des Theaters. Auch waren ihre Verwandlungskunststücke suspekt, da sie die fest gefügte Ordnung als veränderbar erscheinen ließen. Konnte das machtvolle Gewand etwa nur sein Kostüm sein, das man wechseln kann? Im elisabethanischen Theater ging diese anarchische Tradition des Volkstheaters eine historisch einmalige Verbindung mit dem schriftstellerischen Genie Shakespeares ein. Es entstand das Welttheater nicht nur dieser Epoche. Die Aufklärung, deren entfernte und etwas orientierungslose Kinder wir sind, erfand das Drama und den Schauspieler wiederum neu. Dieser sollte nun ein Stellvertreter des bürgerlichen Zuschauers sein. In seiner Kunst der Verkörperung suchten die ernstesten Themen der normalen Menschen ein Mittel, um über sich selbst nachdenken zu können. In der Folge dieser Fähigkeit stellvertretend für die Zuschauer Gefühle und Gedanken zu haben, Handlungen zu vollziehen und Erfahrungen zu machen wurden die Schauspieler zu bewunderten Menschen. Virtuosen der Leidenschaft, Meister der Verführung, Titanen der Tatkraft und Künstlerseelen der Empfindung all diese Eigenschaften wurden ihnen vom Publikum zugeschrieben. Von nun an sind sie die ideale Projektionsfläche für eine Existenz, die aus verdrängten Gefühlen, unterdrückten Handlungen und abgestumpften Empfindungen besteht. Was der Alltag aus den Menschen macht, wird in den Stunden des Theaters vergessen. Im Spiel des Schauspielers verzaubert sich das Leben wieder. Sein Feuer entflammt die Herzen, seine Verführung berührt die Seelen und sein sprachliches Geschick betört die Vernunft. Die Grenze zwischen der dargestellten Figur und seinem Darsteller verschwimmt. Bei diesem Romeo wäre man selbst gerne Julia und für dieses Gretchen könnte man noch mal wieder jung werden. Dass die Texte auswendig gelernt, die Gefühle hergestellt und die Leidenschaften aufgeblüht sind, nimmt man gerne in Kauf für das Erlebnis, an einem gesteigerten Leben teilnehmen zu dürfen. Die moderne Entwicklung der Theaterkunst kann und will diese Freude an der identifizierenden Projektion nicht weiter unterstützen. Sie zerstreut im Gleichklang mit den Avantgarden der anderen Künste das genussvolle Verhältnis des Menschen zum Gegenstand seiner Betrachtung. Die Welt wird kriegerisch und unberechenbar. Die Dramen werden rauer, die Ästhetik der Theater verführt ungenügend mit den Wahrnehmungsgewohnheiten seiner Zuschauer und das Spiel der Schauspieler muss sich dieser Entwicklung unterwerfen. Regisseure bestimmen nun die Interpretation und Spielweise. Der bewunderte Schauspieler wird zu einem Teil des großen Kunstwerks Theater. Heute hat sich der Beruf des Schauspielers in zahlreiche einzelne Professionen aufgesplittert. Wollte man diese multiplen Anforderungen in einem Überblick darstellen, so würde man auf die vier großen Bereiche menschlicher Darstellungskunst kommen: dramatisches Spiel, episches Spiel, Performance und Laienspiel. Die bürgerliche Geschichte des Schauspielers beginnt im 18. Jahrhundert mit der Anforderung, dass sein Spiel in einer vorgestellten Realität des Dramas und der Bühne glaubwürdig sein müsse. Die Figur, die er spielt, soll nachvollziehbar handeln und emotional berühren. Damit die Figur auf der Bühne so wirkt, muss ihr Darsteller die Gefühle und Handlungen glaubwürdig herstellen können. Was jedoch unter glaubwürdig verstanden wird, ist den Moden des Geschmacks unterworfen. Die Techniken der schauspielerischen Darstellung ändern sich mit diesen Moden, um die

immer neuen Gewunder der Glaubwürdigkeit erzeugen zu können. Im Theater war das Spielen hinter der Vierten Wand seit dem Ende des 19. Jahrhunderts für viele Jahrzehnte das bestimmende Paradigma. Der Schauspieler lie seine Figur auf der Bühne, die meistens ein Zimmer war, so agieren, als gäbe es keine Zuschauer. Diese saen hinter der vorgestellten Vierten Wand und waren die abwesenden Zeugen des Dramas. Der Film hat diese Spielweise für sich bernommen und perfektioniert. Die Schauspieler spielen auf dem Filmset vor dem Auge der Kamera weder mit dieser noch nehmen sie die Künstlichkeit des Aufbaus wahr. Sie blenden während ihres Spiels das technische Arrangement und alle Zuschauer am Set aus, um ihre Figur als realen Menschen erscheinen zu lassen. Denn die dargestellte Figur hat natürlich kein Bewusstsein davon, dass sie gefilmt wird. Um dieses doppelte Bewusstsein als Filmschauspieler oder Schauspieler hinter der Vierten Wand herstellen zu können, benötigt er eine Technik, die eine besonders konsequente Form der Stanislawskischen psychophysischen Handlungen darstellt. (Siehe Kapitel 2 und 3) Der epische Spieler hingegen hat eine ältere Tradition. Der Volksschauspieler verfügt über die Technik, sich auf einem Jahrmarkt Aufmerksamkeit zu verschaffen. Er muss seinen Auftritt so gestalten, dass sich im allgemeinen Trubel die Blicke auf seine Figur richten. Ein buntes Kostüm, eine laute Stimme, eine akrobatische Einlage, eine auffällige Maske alle diese Theatermittel sind notwendig, damit sich überhaupt ein Publikum aus dem Treiben des Marktes herausbildet. Ist die Theatersituation einmal hergestellt, muss sie durch ununterbrochene Reize weiter am Leben erhalten werden. Das Spiel dieser Schauspieler ist von dem permanenten Zwang getrieben, die Aufmerksamkeit der Menge bei sich zu halten. Sie spielen im vollen Bewusstsein über die Wankelmütigkeit der Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer. Ihr Spiel orientiert sich an diesen Schwankungen und kann durch Improvisationen und spielerische Erfahrung versuchen, Aufmerksamkeit zu bannen. Das epische Theater Bertolt Brechts nutzt diese doppelte Aufmerksamkeit des Spielers. Er spielt vor den Zuschauern und er spielt mit den Zuschauern. Durch das bürgerliche Theater sind die Zuschauer jedoch schon zu einem disziplinierten Publikum erzogen worden. Der Saal ist verdunkelt, man sitzt auf seinem Stuhl und bleibt für die Dauer der Vorstellung auch dort, und man kommentiert nicht laut das Gesehene. Man verhält sich gesittet und nicht wie auf einem Jahrmarkt. Da dieses Publikumsverhalten unumkehrbar erscheint, kann die doppelte Existenz des Schauspielers im epischen Theater nun für etwas anderes verwendet werden. Er muss seine spielerischen Energien nicht primär auf die Bannung der unruhigen Zuschauer richten. Er verwendet die gleiche doppelte Spielweise er führt seine Figur vor und bleibt selbst als Spieler anwesend, doch kann er nun diese hergestellte Theaterrealität kommentieren und lenken. Er hat dabei den Zuschauer im Blick, nicht um als Spieler die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu kontrollieren, sondern um ihnen eine doppelte Perspektive auf das Vorgeführte zu ermöglichen. Sie sehen die Vorführung, genießen diese, lachen oder rümpeln sich ...