



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Scham und Schauspielen -
Betrachtung des Schamaffektes im Zusammenhang mit der
schauspielerischen Arbeit“

Verfasserin

Rita Neulinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

**meiner Familie
meinen Freunden**

Inhalt

1. Einleitung.....	9
2. Thesen und Fragestellung	11
3. Annäherung an den Schamaffekt, seine Auslöser und Auswirkungen.....	13
3.1. Etymologie und Definition von Scham.....	13
3.2. Bedingungen für das Aufkommen von Scham	16
3.3. Die Bipolarität der Scham.....	20
3.4. Arten der Scham	21
3.4.1. Selbstaugelöste Scham	22
3.4.2. Fremdaugelöste Scham.....	24
3.4.3. Stellvertretende Scham	25
3.4.4. Internalisierte Scham	26
3.4.5. Zusammenfassung: Arten der Scham	27
3.5. Wie äußert sich Scham.....	28
3.5.1. Physische (Außen-)Wirkung der Scham.....	28
3.5.1.1. Das Erröten	28
3.5.1.2. Weitere physische Anzeichen von Scham	30
3.5.2. Psychische (Aus-)Wirkung der Scham	31
3.6. Welche Gefühle sind vergleichbar mit Scham?.....	34
3.6.1. Schuld	34
3.6.2. Verlegenheit.....	36
3.6.3. Peinlichkeit	37
3.7. Welche Gefühle stehen der Scham gegenüber?.....	38
3.7.1. Schamlosigkeit.....	38
3.7.2. Stolz	39
4. Schauspieltheorien und –methoden	40
4.1. Erleben und Einfühlung in die Rolle	43
4.1.1. Konstantin S. Stanislawski und der Schauspieler in seinem <i>System</i>	44
4.1.2. Lee Strasbergs <i>Method</i> -Schauspieler	47
4.1.3. Die Emotionen des Schauspielers nach Michail A. Čechov.....	50

4.2.	Darstellung und Distanz zur Rolle	54
4.2.1.	Bertolt Brecht und sein Schauspieler	55
4.2.2.	Denis Diderots <i>Paradox über den Schauspieler</i>	58
4.2.3.	Edward G. Craig und die <i>Über-Marionette</i>	61
5.	Analyse – Relevante Aspekte der Scham im Hinblick auf den Beruf des Schauspielers	65
5.1.	Wechselseitigkeit von Scham und Schauspielen im Allgemeinen	65
5.1.1.	Maske und Maskierung	65
5.1.2.	Gesellschaft, Scham und Schauspieler	67
5.1.3.	Exkurs: Tabubruch und Lockmittel „Provokation“	71
5.2.	Scham bei Schauspielmethoden basierend auf Einfühlung	73
5.2.1.	Die Arbeit an der Rolle unter Einbezug der Emotionen des Schauspielers	73
5.2.2.	Die Arbeit an der Rolle ohne direkter Bezugnahme auf die Emotionen des Schauspielers	80
5.3.	Scham bei Schauspielmethoden basierend auf Distanz	81
5.3.1.	Die Arbeiten an der Rolle unter Einbezug der Emotionen des Schauspielers	81
5.3.2.	Die Arbeit an der Rolle ohne direkter Bezugnahme auf die Emotionen des Schauspielers	83
6.	Conclusio	86
7.	Glossar	90
8.	Abbildungsverzeichnis	93
9.	Quellen	93
9.1.	Literatur	93
9.2.	Zeitungsartikel	97
9.3.	Links	98
Anhang		
	Abstract deutsch	99
	Abstract englisch	100
	Lebenslauf	101

1. Einleitung

*„Wo der Lärm um Narzißmus herrscht,
ist Scham immer schweigend präsent.“¹*

Vermutlich so alt wie die Schauspielerei selbst ist die Frage, was einen Schauspieler² zu einem guten³ Schauspieler macht. Dabei steht unweigerlich zur Diskussion, ob ein Schauspieler seine Rolle (er)lebt bzw. sich einfühlen muss, oder ob er sie nur zeigen darf. Mich persönlich hat an dieser Debatte immer am meisten die Frage interessiert: Wenn er die Rolle lebt, wie viel gibt der Schauspieler dann von sich selbst preis? Und wie groß ist in weiterer Folge die Gefahr, dass er seine privaten Grenzen nicht mehr aufrecht halten kann?

Seit meinen ersten Kontakten zum Theater hat mich die Wirkung des Geschehens auf der Bühne auf die Gefühlswelt interessiert. Anfangs war es jene des Publikums. Ich war fasziniert von der Tatsache, dass durch Gespieltes beim Zuschauer Gefühle hervorgerufen werden (können), und davon, wie dieser Mechanismus vor sich geht. In weiterer Folge hat sich meine Neugier im Bezug auf die Auswirkung des Theaters auf die Gefühlswelt ausgeweitet - hin zur emotionalen Welt der Schauspieler selbst.

Durch eine zufällige Unterhaltung mit einer jungen Schauspielerin wurde schließlich mein Interesse für das konkrete Gefühl der Scham geweckt – für den Einfluss dieses Gefühls auf das Handeln der Menschen, für mögliche Blockaden, die es in Personen auslöst bzw. für die damit einhergehende Lähmung, die Personen dazu bringt, sich selbst im Weg zu stehen. Was, wenn ein Schauspieler, dessen Arbeit darin besteht, kontrolliert zu agieren, dieser Lähmung ausgesetzt ist?

¹ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 453.

² Zugunsten einer flüssigen Lesbarkeit des Gesamttextes wurde durchgehend auf eine genderfaire Schreibweise verzichtet. Es sei allerdings ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die weibliche Form an den allfälligen Stellen ebenso impliziert ist und in dieser Arbeit in keiner Weise eine Benachteiligung oder Bevorzugung eines der beiden Geschlechter zum Ausdruck gebracht wird.

³ Die Termini „gut“, „schlecht“, o.ä. im Bezug auf die schauspielerische Qualität sind in dieser Arbeit nicht subjektiv wertend zu verstehen, sondern beziehen sich ausschließlich darauf, ob, abhängig davon, was eine bestimmte Schauspielermethode oder –theorie von einem Schauspieler verlangt, dieser den gesetzten Anforderungen entspricht und demnach entsprechend der gewählten Methode spielt, oder nicht.

Die Scham erscheint mir vor allem deshalb interessant, weil es sich dabei um ein Gefühl handelt, dessen Aufkommen und Erscheinungsform man, so mein Empfinden, nicht selbst regulieren kann. Außerdem handelt es sich um ein Gefühl, dass in erster Linie dann auftritt, wenn man beobachtet wird oder meint, beobachtet zu werden.

Da es sich beim Beruf des Schauspielers um Arbeit handelt, die zum Großteil darin besteht, sich vor Publikum zu präsentieren, also beobachtet zu werden, stellt sich mir die Frage, wie relevant das Thema Scham für Schauspieler ist, bzw. wie weit dieses Gefühl Einfluss auf ihre Arbeit hat.

In der bereits erwähnten Unterhaltung lautete die Antwort der jungen Schauspielerin auf die Frage nach dem »sich schämen auf der Bühne«, dass man sich ihrer Meinung nach immer ein bisschen schämt, weil man ausgestellt wird und der einzige Schutz, den man hat, das Licht ist. Sie meinte aber auch, dass die Scham wegfällt, wenn man etwas zu sagen hat, wenn man erkennt, dass man mit Hilfe seines Berufes die Möglichkeit hat, den Menschen etwas erzählen zu können, von dem man meint, alle sollten es hören und begreifen.

Besonders in Anbetracht meiner Auseinandersetzung mit dem Thema gehe ich davon aus, dass ein Schauspieler sich mit der Botschaft eines Stückes identifizieren bzw. dahinter stehen kann, dass dies aber nicht zwangsläufig zur Folge hat, dass er sich für Dinge, die in ihm ansonsten Scham hervorrufen, auf der Bühne nicht mehr schämt.

Die Frage nach der Scham stellt sich demnach zum einen bei Rollen, hinter deren Verhalten der Schauspieler als Privatperson nicht stehen würde, Rollen also, die ihm Dinge abverlangen, die außerhalb der Bühne Scham hervorrufen würden. Zum anderen interessieren natürlich auch jene Momente, in denen der Schauspieler in seinem Beruf kleine oder große Momente des Zweifels an seinen Fähigkeiten oder gar des Scheiterns erlebt. In diesem Zusammenhang liegt das Augenmerk vor allem auf den Praktiken einzelner Schauspielmethoden und inwieweit diese Möglichkeiten für einen kontrollierten Umgang mit Scham liefern bzw. diese thematisieren.

Die Faszination an der Unmittelbarkeit, die sowohl der schauspielerischen Arbeit, als auch den menschlichen Gefühlen und Emotionen gemein ist, ist es, die mich zum Thema meiner Arbeit geführt hat.

2. Thesen und Fragestellung

Betrachtet man die Scham, wie sie unter anderem Michael Lewis definiert, so handelt es sich dabei um ein Gefühl, das meist nicht von äußeren Einflüssen hervorgerufen wird⁴, sondern entsteht, wenn eine Person sich selbst, sozusagen als eindimensionales Objekt, nach selbstdefinierten Normen bewertet und das Urteil über die eigene Person negativ ausfällt.⁵ Durch diese ganzheitliche Selbstabwertung ergibt sich eine unangenehme Betonung des Ich-Gefühls und Selbstverachtung bzw. Scham setzt ein.⁶

Bezugnehmend auf Erik Erikson, der von Scham spricht, wenn man „völlig exponiert ist und weiß, daß man angesehen wird[...]“⁷, kann angenommen werden, dass Menschen, deren Beruf es ist, sich dar- bzw. auszustellen, einen eigenen Umgang mit Scham entwickeln müssen, um mit diesem Gefühl im Zuge ihrer Arbeit umgehen zu können bzw. um zu verhindern, dass Scham überhaupt erst entsteht.

Vor allem angesichts des vermeintlich exhibitionistischen Berufsbild des Schauspielers interessiert, ob und inwieweit Scham auf der Bühne empfunden wird bzw. wie weit Schauspieler gegebenenfalls dadurch beeinflusst werden. Die Frage, welche Methoden es gibt, um mit diesen Momenten der Scham umgehen zu können, schließt hier nahtlos an.

Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich folglich mit einer Analyse bzw. Annäherung an eine für die Fragestellung notwendige Definition von Scham. Es wird darauf eingegangen, wie das Gefühl hervorgerufen wird, wie es sich nach außen und im Inneren der sich schämenden Person zeigt und welche Auswirkungen die Scham auf das Handeln einer Person hat.

Zur genaueren Abgrenzung und Begriffsbestimmung werden im Vergleich dazu schamähnliche Gefühle und solche, die der Scham gegenüber stehen, analysiert.

Der zweite thematische Schwerpunkt liegt auf einzelnen Schauspieltheorien bzw. Methoden, um zu zeigen, wie sich ein Schauspieler einer Rolle annähern und sie spielen kann. Die Auswahl der einzelnen Methoden und Theorien für diese Arbeit soll möglichst

⁴ Vgl. M. Lewis: Scham. S. 124.

⁵ Vgl. Ebd. S. 130.

⁶ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Das Welttheater der Scham. In: Das politische Schreiben. S. 43.

⁷ M. Lewis: Scham. S. 108.

die gesamte Breite des Spektrums von der Einfühlung bis zur distanzierten Darstellung abdecken.

Dieser Abschnitt soll erläutern, wie weit sich Schauspieler mittels der verschiedenen Spielmethoden in eine Rolle einfühlen, sich mit ihr identifizieren oder sich, im Gegensatz dazu, von ihr distanzieren sollen bzw. wo einzelne Theorien die Vor- oder Nachteile der jeweiligen Methoden sehen. Jede der gewählten Methoden weist eine Vielzahl an Anforderungen an den Schauspieler auf, allerdings möchte ich im Rahmen dieser Arbeit nur auf jene Aspekte der Methoden eingehen, welche dezidiert die Gefühlswelt des Schauspielers ansprechen und damit für die Fragestellung hinsichtlich des Schamaufkommens relevant sind.

Basierend auf diesen beiden Themenblöcken wird anschließend analysiert, wie weit die einzelnen Schauspielmethoden und -theorien eventuellen Nährboden für Scham liefern und wodurch sich mögliche Gefahren für ein vermehrtes Schamaufkommen ergeben. Darauf aufbauend wird untersucht, ob dieselben Methoden auch Möglichkeiten aufzeigen, wie sich der Schauspieler vor dem Schamaufkommen schützen oder mit ihm umgehen kann.

Ausgangspunkt dieser Arbeit bilden folgende Thesen:

- 1) Wenn Schauspieler Scham empfinden können sie aufgrund der damit verbundenen Handlungsunfähigkeit nicht spielen.
- 2) Methoden die sich mit Emotionen, sowohl der Figuren als auch der Schauspieler beschäftigen, und für ein Einfühlen des Schauspielers in die Rolle plädieren, lehren durch die kontrollierte und bewusste Arbeit mit Gefühlen dem Schauspieler auch einen sicheren Umgang mit Scham.

Ziel der Arbeit ist die Beantwortung folgender Fragen:

- 1) Wo bergen einzelne Schauspieltheorien und -methoden mögliche Risiken für das Schamaufkommen auf der Bühne, im Sinne eines Gefühls das von den darstellenden Personen nicht zwangsläufig abhängig von der Rolle aber abhängig vom Selbst empfunden wird?
- 2) Gib es bei den verschiedenen Methoden unterschiedliche Praktiken um Schamsituationen entweder bereits vorab zu vermeiden oder um dem Schauspieler einen sicheren, schöpferischen Umgang damit zu ermöglichen?

3. Annäherung an den Schamaffekt, seine Auslöser und Auswirkungen

*„So wollen wir uns denn dem Studium der Scham
- maskiert und maskierend -
und den vielen ihr zugrundeliegenden Kräften zuwenden.“⁸*

3.1. Etymologie und Definition von Scham

Dieses Kapitel gibt einen kurzen Einblick in die Etymologie des Wortes Scham und dient dazu, eine für die vorliegende Arbeit nötige Eingrenzung und Definition des Schambegriffes festzulegen.

Das Wort „Scham“ geht zurück auf das indogermanische „kâm/kêm“ (bedecken/verhüllen), das durch das vorangestellte „s“ („skâm/skêm“) einen reflexiven Sinn, also „sich bedecken/sich verhüllen“ bekommt.⁹

Charles Mariauzouls, Doktor der Biologischen Psychologie, zieht in seiner Arbeit *Psychophysiologie von Scham und Erröten* davor noch das althochdeutsche „scama“ (Schamgefühl, Beschämung) in Betracht, verneint allerdings ohne Angabe von Gründen eine Verbindung zum Indogermanischen.¹⁰

Aus beiden etymologischen Herangehensweisen geht deutlich hervor, dass bei diesem Begriff immer ein aktives Sehen/Nicht-sehen und ein passives Nicht-gesehen-werden impliziert sind.

Diese Subbedeutungen gelten auch in der modernen Verwendung des Schambegriffes als Hauptassoziation. Im deutschen Sprachgebrauch wird „Scham“ unter anderem wie folgt verwendet:

- „Scham“ als Bezeichnung für eine emotionelle Erfahrung; als Verb „sich schämen“;¹¹

⁸ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 23.

⁹ Vgl. G.H. Seidler: Der Blick des Anderen. S. 6.

¹⁰ Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 5.

¹¹ Vgl. Ebd. S. 7.

- „Scham“ als Bezeichnung für den Intimbereich des Menschen;¹² diese Verwendung des Begriffes ist laut Léon Wurmser darauf zurückzuführen, dass bei den meisten Menschen ein frühes, einschneidendes Erleben und Sich-aneignen von Schamempfinden über das Entblößen der (eigenen) Geschlechtsorgane indoktriniert wird.¹³
- „Scham“ als Bezeichnung einer Charaktereigenschaft, vgl. Schamhaftigkeit, Antonym: Schamlosigkeit;¹⁴

Im Folgenden wird der Begriff der Scham bzw. des so genannten Affektes, sofern nicht explizit anders erwähnt, als Bezeichnung für eine emotionelle situationsbezogene Erfahrung und deren Auswirkung, also als Reaktion auf einen bestimmtes auslösendes Moment, verwendet. Scham als Charaktereigenschaft sehe ich als Initiator oder als Folge von diesen emotionellen Erfahrungen an, weshalb sie mit zu berücksichtigen ist. Wichtig dabei ist allerdings, dass es vor allem im Bereich der Schamhaftigkeit pathologische Ausmaße gibt, die in dieser Arbeit der Vollständigkeit wegen erwähnt werden, aber keine genauere Analyse erfahren sollen.

Die für die vorliegende Arbeit relevante Verwendung des Schambegriffes lässt sich in drei weitere Kategorien aufspalten:

Zum einen kann es sich um eigentliche Schamangst, also der Furcht davor, dass man eine Bloßstellung und damit einhergehende Erniedrigung oder Verlust von Achtung erfährt, handeln. Diese Angst kann sich in Form leichter Furcht äußern oder sich bis hin zu einer Panik steigern.¹⁵

Die angesprochene Angst vor Verlust von Achtung und in weiterer Folge vor Selbstverlust ergibt sich durch die Gefahr Zurückweisung und Geringschätzung zu erleben, denn Verachtung nimmt einem, nach Wurmser, das Recht, „anwesend zu sein, [...] zu existieren. [...] derjenige, der nicht geliebt wird, hört auf, sich selbst zu lieben; [...]“¹⁶.

¹² Vgl. Ebd. S. 7.

¹³ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 45.

¹⁴ Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 7.

¹⁵ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 73.

¹⁶ Ebd. S. 145.

Der Hauptteil dieser Angst vor Verlust ist demnach laut Wurmser ein drohender totaler Selbstverlust.

Auf diese Angst vor dem Selbstverlust, ausgelöst durch ein Gefühl von Nicht-geliebtwerden bzw. einem vermeintlichen *Liebesunwert* wird in Kapitel 3.4. kurz genauer eingegangen.

Als weiteres Moment gibt es die Signalscham, der eigentliche Schamaffekt, als eine Reaktion auf etwas.

Die Signalscham gestaltet sich für den sich Schämenden folgendermaßen:

Ich habe mich bloßgestellt und fühle mich erniedrigt; ich möchte verschwinden; als solch ein Wesen, das sich so bloßgestellt hat, will ich nicht mehr weiter existieren. Die Verachtung kann nur dadurch getilgt werden, daß die Blöße beseitigt wird – durch mein Verstecken, mein Verschwinden – wenn nötig durch meine Auslöschung.¹⁷

Auffallend an dieser Aussage ist, dass es sich um den Wunsch *mein Verstecken, mein Verschwinden*, also das Verschwinden der gesamten Person handelt, und nicht darum, den schamauslösenden Reiz zu verhüllen.

Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Scham bzw. Situationen, die Scham evozieren, nicht ausschließlich negativer Art sein müssen, da es auch „das Erleben des Schamaffektes in einer Situation der Belobigung“¹⁸ gibt.¹⁹

Als dritte Kategorie ist das mit Schamgefühl oftmals gleichgesetzte Ehrgefühl zu nennen - ein Charakterzug als Schutz gegen Bloßstellung. Das Ehrgefühl erkennt die eigene innere Grenze und versucht diese zu schützen, ebenso wie es in Form von Respekt auch die inneren Grenzen anderer schützt oder auch achtet.²⁰ Scham als

¹⁷ Ebd. S. 73.

¹⁸ G.H. Seidler. Der Blick des Anderen. S. 110.

¹⁹ Zusätzlich dazu und vor allem unter Anbetracht der Thematik dieser Arbeit möchte ich hier festhalten, dass Scham, auch wenn die Erfahrung derselben im Moment des Aufkommens unangenehm ist, immer auch als Motor für Veränderung dienen kann. Dies kann unter dem Aspekt des Schauspielberufes bedeuten, dass durch Scham andere, neue Prozesse beim Schauspieler ausgelöst werden und Scham als kreative Kraft genutzt werden kann.

²⁰ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 73f.

Charaktereigenschaft dient demnach als Abwehrmechanismus und als „Gegenmacht zu den Partialtrieben von Schaulust und Zeigelust.“²¹

Seidler hält in seinem Werk *Der Blick des Anderen* fest, dass diese Unterscheidung in drei Formen der Scham sich auf ihr zeitliches Erscheinen bezieht:

Schamangst – ausgerichtet auf Zukünftiges;

Schamaffekt – als Folge von bereits Geschehenem;

Scham als Eigenschaft – immer gegenwärtig, als Schutz vor den anderen beiden Formen;²²

3.2. Bedingungen für das Aufkommen von Scham

Scham ist, nach Lewis, ein Gefühl, das meist dann entsteht, wenn eine Person sich selbst bewertet und den eigenen Wert als nicht ausreichend erachtet.²³

Das Gefühl von Scham entsteht demzufolge nicht zwangsläufig nur aufgrund einer konkreten Situation, sondern braucht immer die eigene Interpretation einer Situation und einen absoluten Ich-Bezug dieser Interpretation in weiterer Folge.²⁴ Wurmser formuliert dies folgendermaßen: Scham

[...] ist ein Affekt, der mit Selbstverachtung und Integrität zu tun hat, nicht mit der Sorge um den anderen. Er ist selbstbezogen [...]. Niemand anderes muss diesen Schandfleck sehen – die Scham bleibt trotzdem.²⁵

Es muss, wie auch Mariauzouls in seiner Arbeit zur *Psychologie von Scham und Erröten* angibt, ein konkretes Bezugssystem und eine enge Zugehörigkeit dazu gegeben sein, damit die grundsätzliche Möglichkeit der Bloßstellung besteht.²⁶

²¹ Ebd. S. 148.

²² G.H. Seidler: *Der Blick des Anderen*. S. 109.

²³ Vgl. M. Lewis: *Scham*. S. 124.

²⁴ Vgl. Ebd. S. 130.

²⁵ L. Wurmser: *Die Maske der Scham*. S. 28.

²⁶ Vgl. C. Mariauzouls: *Psychologie von Scham und Erröten*. S. 16f.

Zusammengefasst bedeutet das, dass für das Aufkommen von Scham nicht unbedingt die Bloßstellung vor jemand anderem nötig ist. In erster Linie maßgeblich für den Grad der Beschämung ist die vom Selbst definierte Zugehörigkeit zu einem Wertesystem und das ebenfalls vom Selbst empfundene Ausmaß, inwiefern diesem Wertesystem entsprochen oder eben nicht entsprochen wird. Es kommt erst dann zu Scham, wenn man sich selbst im Rahmen eines Bezugssystems als nicht adäquat empfindet und in Folge den eigenen Wert als zu gering einschätzt.²⁷

Für Wurmser hat Scham, so wie der Begriff auch in dieser Arbeit verwendet wird, zwei Wurzeln: Zum einen die Angst vor dem Versagen (in einer konkreten Situation) und zum anderen in einem vermeintlichen Grundmakel des Selbst.²⁸ Scham ist „Ausdruck einer negativen Selbstbeurteilung“²⁹.

Eine solche innere Selbstabwertung kann auch in Folge eines konkreten Verhaltens auftreten. In diesem Fall ist zu unterscheiden, ob eine Person ihr Handeln auf sich als ganzheitliches Objekt zurückführt und sich Scham einstellt, oder ob es zu einem Gefühl mit alleinigem Bezug zur Handlung ohne Bewertung des gesamten Selbst kommt, wobei es sich, im Vergleich, um Schuld handeln würde.³⁰ Auf diesen Unterschied wird in Kapitel 3.6.1. genauer eingegangen.

Aufgrund ihrer Bedeutung für die Erläuterung noch folgender Begrifflichkeiten führe ich an dieser Stelle Definitionen der von Freud geprägten Prinzipien von *Es*, *Ich* und *Über-Ich* an:

Das *Ich* benennt ein bewusstes Inneres, die Persönlichkeit, den Charakter eines Menschen. Es bestimmt das Erleben und Handeln einer Person. Als eine der drei Instanzen der Persönlichkeit bildet es sich durch die Erfahrungen einer Person und übt eine kontrollierende Funktion auf das Verhalten dieser aus. Dies passiert allerdings weitestgehend unbewusst.³¹

Das *Es* ist eine

²⁷ Vgl. M. Lewis: Scham. S. 63.

²⁸ Vgl. L. Wurmser. Die Maske der Scham. S. 272.

²⁹ G.H. Seidler: Der Blick des Anderen. S. 44.

³⁰ Vgl. M. Lewis: Scham: S. 124.

³¹ Vgl. W.D. Fröhlich: dtv-Wörterbuch zur Psychologie. S. 211.

von FREUD und seinen Schülern gewählte Bezeichnung für die das Unbewußte (oder Unterbewußtsein) bildende Masse von einander beeinflussenden Energien oder Kräften, die sich bewußter Kontrolle im Gegensatz zum Ich entzieht. Oft gleichbedeutend mit »triebhaft«, »unkontrolliert« u.ä.³²

Beim *Über-Ich* handelt es sich um die dritte Persönlichkeitsinstanz, einer Art unbewusst richtendem Verantwortungsgefühl. Das *Über-Ich* äußert sich beispielsweise in Angst- oder Schuldgefühlen, wenn den Trieben des *Es* nachgegeben wird oder das *Ich* als kontrollierende Instanz scheitert oder bereits gescheitert ist. In diesem Sinn entspricht der Begriff des *Über-Ichs* dem Gewissen, das versucht, die durch Erziehung verankerten moralischen Normen zu wahren.³³

Die bei Lewis erwähnte Selbstabwertung steht in direktem Zusammenhang mit dem *Es* und dem *Über-Ich* und basiert auf dem Narzissmus, der diesen beiden Persönlichkeitsinstanzen inne wohnt. Die Denkbilder, die der Scham ebenso wie exhibitionistischen und voyeuristischen Trieben anhaften, „beziehen sich alle auf erwünschte, bewunderte, sogar überbewertete oder, im Gegenteil, erniedrigte und verachtete Selbstbilder.“³⁴ Scham entsteht folglich aus der Differenz zwischen der eigenen Vorstellung des Selbst inklusive dem damit verbundenem Selbstwert und dem Ideal, dem man entsprechen möchte³⁵, im Folgenden nach Wurmser *Idealbild* genannt.

Es handelt sich bei Scham also um eine Spannung zwischen dem angenommenen Ich und dem Ich-Ideal, das man, bewusst oder unbewusst, von sich selbst hat.³⁶

Dieses Ich-Ideal/*Idealbild* setzt sich zusammen aus:

1. der „Identifikation mit Aspekten von geliebten, bewunderten oder gefürchteten Personen“³⁷
2. dem Bild, von dem wir meinen, andere erwarten von uns, ihm zu entsprechen.³⁸
Wurmser nennt in diesem Zusammenhang als Beispiel das Bild der Eltern vom braven Kind.

³² Ebd. S. 156.

³³ Vgl. Ebd. S. 411.

³⁴ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 129.

³⁵ Vgl. Ebd. S. 129.

³⁶ Vgl. Ebd. S. 132.

³⁷ Ebd. S. 133.

³⁸ Vgl. Ebd. S. 133.

3. „den idealen Zuständen des Selbst aus früheren Zeiten“³⁹

Wurmser spricht von einem „Messen des Selbstbildes“, als eine vom *Ich* ausgehende Handlung, die aber geleitet wird durch triebhafte Aktionen „wie Beobachten, Sichzeigen, und v.a. Vergleichen und Wetteifern“⁴⁰.

Scham kann demnach auftreten, wenn Erwartungen, die sowohl bewusster („*Ich-Normen*“), als auch unbewusster („*Ich-Ideal-Normen*“) Natur sein können, vom Selbst nicht erfüllt werden. „Während das »ideale Selbst« der Maßstab ist, nach dem beurteilt wird, ist das »erlebte Selbst« das, was beurteilt wird.“⁴¹

Das ledigliche Nichterfüllen dieser Erwartungen alleine ruft noch keine Scham hervor, sondern eher ein Minderwertigkeitsgefühl. Damit es zur Scham kommt, muss das Ideal des Selbst derart verraten werden, dass „selbstkritische, selbstbestrafende und reparative Prozesse in Gang gesetzt werden.“⁴²

Aus den oben genannten drei Punkten ist bereits ersichtlich, dass es sich beim *Idealbild* nicht nur um ein Einziges handeln muss bzw. kann. Klarer zeigen lässt sich dies an der von Wurmser gewählten Darstellung einer Familie: Während der Vater von seiner Tochter das Bild vom reinen, unschuldigen Mädchen hat, hat die Mutter von derselben Tochter das Ideal beispielsweise einer Rächerin eigener Demütigungen.⁴³

Daraus wird deutlich, worin die Schwierigkeit im Versuch, einem *Idealbild* zu entsprechen, liegt, denn wie auch immer die Tochter sich verhält, mindestens einem dieser Ideale wird sie unweigerlich nicht entsprechen und deswegen Scham empfinden.

³⁹ Ebd. S. 133.

⁴⁰ Ebd. S. 129.

⁴¹ Ebd. S. 136.

⁴² Ebd. S. 133.

⁴³ Vgl. Ebd. S. 134.

3.3. Die Bipolarität der Scham⁴⁴

Wurmser beschreibt in *Die Maske der Scham* verschiedene Beispiele sowie Erlebnisse aus seinem Praxisalltag als Psychiater und Psychoanalytiker, welchen allen eines gemein ist: zwei Pole, die durch die Scham verbunden sind, den *Subjekt-* und den *Objektpol*.

Als *Subjektpol* bezeichnet Wurmser den Gegenstand bzw. den Aspekt, für den man sich schämt.

Als *Objektpol* dagegen wird jene Person bezeichnet, vor der man sich schämt, d.h. jene Person, von der man Strafe, Verachtung oder Missbilligung zu erwarten hat.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass es sich dabei nicht zwingend um eine andere Person handeln muss, da Scham oft auch empfunden wird, wenn der *Subjektpol* von anderen entweder gar nicht wahrgenommen, oder zwar wahrgenommen, aber nicht als beschämend empfunden wird. Demzufolge kann angenommen werden, dass der *Objektpol* auch im Inneren der sich schämenden Person positioniert sein kann. Wurmser nennt diesen inneren *Objektpol* einen *inneren Richter* und bezieht sich damit auch auf die Bezeichnung des *Über-Ichs*. Es kommt also zur Aufspaltung der Person in ein beobachtendes und ein beobachtetes Teil-Ich.⁴⁵

Nicht nur, daß viel von dem, dessentwegen wir uns schämen oder mit Scham schützen, etwas Innerliches ist, ja sogar den Kern des Selbst betrifft, daher per definitionem »narzißtisch« ist – sondern auch das »Auge«, dem solche Aspekte des Selbst offengelegt werden, kann ein inneres sein. [...] »Ich schäme mich vor mir selbst« [...] bedeutet, daß die gesuchte Billigung die des inneren Zensors ist – und von diesem Blickwinkel aus fällt die Kernfrage schlüssig in das Gebiet der Selbstwertregulation und narzißtischen Befriedigung (oder Verwundung). Der Zensor ist eine Agentur, die in hervorragendem Maße mit narzißtischer Autorität bevollmächtigt ist.⁴⁶

Wichtig in dieser Vorstellung ist der Begriff der *Introjektion*. Diese bezeichnet eine vorweggenommene Verinnerlichung einer äußerlichen, richtenden Instanz. „Ich nehme das

⁴⁴ Sofern im Folgenden nicht anders gekennzeichnet, vgl. L. Wurmser: *Die Maske der Scham*. S. 58ff.

⁴⁵ Vgl. L. Wurmser: *Die Maske der Scham*. S. 60.

⁴⁶ Ebd. S. 72.

Urteil und die Bestrafung der anderen in mich hinein.“⁴⁷ Eine Person schämt sich also nicht in erster Linie, weil Missbilligung oder Hohn von außen auf sie fällt, sondern weil eine Ablehnung gegenüber der eigenen Person, basierend auf den verinnerlichten, mitunter nur vermeintlichen Wertvorstellungen anderer, bereits von innen, vom Gewissen, vom *Über-Ich*, kommt⁴⁸.

3.4. Arten der Scham

„Zentral für die Manifestierung des Schamaffektes sei das Selbst, das sich als defekt, unzulänglich erlebt, das seine Ziele nicht erreicht hat.“⁴⁹

In diesem Zitat Günter Seidlers wird ein Grundprinzip der Scham definiert, das Wurmser unter dem Begriff des *Liebesunwerts* zusammengefasst hat, auf welchen hier eingegangen wird. Der *Liebesunwert* bezieht sich auf die Annahme, „schwach, schmutzig und defekt“⁵⁰ zu sein.

Der Inhalt der Scham kann demnach folgendermaßen zusammengefasst werden: „Ich bin schwach, schmutzig und defekt“⁵¹ und ziehe deshalb im Vergleich mit anderen Personen oder dem *Idealbild* immer den Kürzeren.

Diese Annahme ermöglicht erst die im noch Folgenden angeführten Arten der Scham.

Die folgende Differenzierung verschiedener Arten von Scham ist an die von Mariauzouls gewählten Faktoren angelehnt, da dessen Unterteilung der schamauslösenden Instanzen für die vorliegende Fragestellung zweckmäßig erscheint und anwendbar ist.

Festzuhalten ist vorab, dass für Mariauzouls lediglich die sich schämende Person und, im Gegensatz dazu, fremde Personen als Auslöseinstanzen in Betracht kommen. Den Bereich der stellvertretenden Scham bezieht er in die fremdausgelöste Scham mit ein.⁵² Diese

⁴⁷ Ebd. S. 61.

⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 62.

⁴⁹ G.H. Seidler: Der Blick des Anderen. S. 108.

⁵⁰ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 160.

⁵¹ Ebd. S. 297.

⁵² Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 12.

fremdausgelöste Scham, ebenso wie die Form der internalisierten Scham, welche nicht zwingend eine Auslöseinstanz per se benötigt, werden dennoch gesondert thematisiert.

Ferner ist im Vorhinein zu bedenken, dass es bei jeder der nun beschriebenen Formen der Scham immer auch die bereits erwähnte Möglichkeit der Schamangst gibt, ausgelöst alleine durch die Befürchtung, dass die nachstehend dargestellten Situationen oder Merkmale aufgedeckt und möglicherweise öffentlich gemacht werden könnten.

Die Bedingungen für Scham richten sich nach Werten und Normen, die sich zwar in ihrer Wichtigkeit und Ausprägung von Person zu Person unterscheiden, sich aber als eine Art Grundnorm in den meisten Menschen manifestiert haben.⁵³

Die wichtigsten [...] Wertegruppen, aus denen wir uns unsere eigenen Prioritäten in Form einer individuell äußerst unterschiedlichen Hierarchie herausuchen, sind *ethischer* Natur (Gerechtigkeit, Fairneß, Gleichberechtigung), *ästhetischer* Natur (intensiv ausdrucksvolle und beindruckende Formen, z.B. Schönheit), *gesundheitlicher* Natur (in geistiger und körperlicher Hinsicht); *nützlicher* (utilitaristischer) Natur; *rationaler* Natur (Wahrheit, Ordnung, innere Folgerichtigkeit); *aristokratischer* Natur (Vornehmheit und Würde) oder bestehen aus *Autonomie* und (äußerer und innerer) *Freiheit*.⁵⁴

3.4.1. Selbstaugelöste Scham

Die selbstaugelöste Scham wird dadurch verursacht, dass eine Situation, ein Umstand oder eine einzelne Tätigkeit nicht nur als konkrete Situation, Umstand oder Tätigkeit bewertet wird, sondern die Bewertung auf das gesamte Selbst ausgedehnt wird. Sie basiert auf einem vermeintlichen Makel am Selbst.

⁵³ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 391.

⁵⁴ Ebd. S. 391.

Thematisch teilt Mariauzouls die selbstausgelöste Scham in drei Klassen.⁵⁵

- 1) Überschreitungen: Gemeint sind hier Brüche von Normen. Im sozialen und moralischen Bereich finden sich diese Brüche in Form von Verletzung von Verhaltensregeln, Unschicklichkeiten, Verrat, Diebstahl u.a. bzw. dort, wo durch das Verhalten des sich in Folge Schämenden andere Personen verletzt, enttäuscht, o.ä. werden.
- 2) Misserfolge: Als Misserfolg gilt in diesem Zusammenhang nicht nur das herkömmliche Nichterreichen von Zielen, sondern es handelt sich dabei zusätzlich auch um Situationen und Taten, bei denen es zu einem Kontrollverlust über eigene Fähigkeiten, sowohl psychischer als auch physischer Natur, kommt.
- 3) Abweichungen: Abweichungen und dadurch verursachte schamauslösende Momente gibt es in nahezu allen Lebensbereichen. Im Rahmen des Physischen finden sich diese Momente beim Öffentlich-werden körperlicher Abweichungen von der Norm. Dasselbe gilt für den Bereich des Psychischen, wobei hier zum einen Abweichungen in Form konkreter psychischer Störungen (z.B. Stottern, u. a.), aber auch vermeintlich unpassende Charakterzüge (z.B. Feigheit) als Schamauslöser gelten. Auch in zwischenmenschlichen Beziehungen zählen Abweichungen in Form von sozialer oder ethnischer Zugehörigkeit, offensichtlichem anderen Aussehen, erkennbar andere Abstammung, etc. zum Kontext der selbstausgelösten Scham. Soziale Schwächen⁵⁶, wie z.B. Armut, und das damit verbundene Der-Willkür-anderer-ausgesetzt-sein (z.B. Almosen) fallen ebenso in diese Kategorie. Das Ausmaß der Scham, die damit einhergeht, beschreibt Wurmser am Beispiel einer Wohlfahrtsorganisation und der in diesem Zusammenhang gemachten Feststellung, „daß ein Mensch eher an Scham, denn an Hunger stirbt.“⁵⁷

⁵⁵ Sofern in der folgenden Aufzählung nicht anders gekennzeichnet, vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 13f.

⁵⁶ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 46f.

⁵⁷ Ebd. S. 47.

Da es zwischen den verschiedenen Bereichen immer auch Möglichkeiten der Überschneidung gibt, ist eine exakte Trennung in der Praxis nicht möglich.

3.4.2. Fremdausgelöste Scham

Auch die fremdausgelöste Scham basiert auf einem vermeintlichem Makel am Selbst, allerdings bedarf es bei der fremdausgelösten Scham, wie der Name schon sagt, einer anderen Person, die diesen Makel bemerkt oder aufdeckt.

Bei der fremdausgelösten Scham unterscheidet Mariauzouls thematisch wieder in drei Kategorien:⁵⁸

- 1) Rangverminderung/Relevanzmissachtung: Diese Klassifizierung benennt jene Momente, in denen der Wert des eigenen Selbst von anderen in Frage gestellt und/oder öffentlich kleingemacht wird. In diesen Bereich fallen Situationen, in denen der eigenen Person nicht der angemessene oder erwartete Respekt entgegengebracht, das eigene Handeln oder die eigene Weise von anderen als nicht ausreichend erachtet wird.
- 2) Distanzlosigkeit/Missachtung von Grenzen: Hier gelten Momente als Auslöser für Scham, in welchen sowohl in körperlicher, als auch in sozialer oder psychischer Hinsicht die Grenzen einer Person nicht respektiert bzw. überschritten werden. Gravierend ist eine solche Missachtung vor allem dann, wenn sie die Aufdeckung von Situationen im Sinn der selbstausgelösten Scham zur Folge hat.
- 3) Überschreitungen/Misserfolge auf die man durch andere aufmerksam gemacht wird: Mariauzouls erläutert diesen Punkt zwar nicht genauer, anhand der

⁵⁸ Sofern in der folgenden Aufzählung nicht anders gekennzeichnet, vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 14.

Bezeichnung für diese Kategorie ist aber anzunehmen, dass der Unterschied zu Punkt 2 darin liegt, dass man sich selbst über den tatsächlichen oder vermeintlichen Makel nicht bewusst war, solange man nicht von anderen darauf aufmerksam gemacht wurde.

Auch im Bezug auf fremdausgelöste Scham gilt, dass es keine eindeutigen Grenzen zwischen den verschiedenen Kategorien gibt und die eine Form der Scham die andere nicht ausschließt.

3.4.3. Stellvertretende Scham

Von stellvertretender Scham spricht man, wenn sich die schämende Person nicht um seiner selbst willen, sondern für eine andere Person, mit der man sich identifiziert, schämt. Mariauzouls führt in diesem Zusammenhang die Möglichkeit der selbstausgelösten Scham an, zieht aber auch die Beschämung durch eine dritte Person in Betracht.⁵⁹

Als Auslöseinstanz gilt hier also entweder jene Person für die man sich schämt, entsprechend der selbstausgelösten Scham, oder eine dritte Person, die jene Person beschämt, mit der man sich identifiziert, entsprechend der fremdausgelösten Scham.⁶⁰

Zusätzlich kann auch der Schämende selbst zum Auslöser der stellvertretenden Scham werden. Wurmser stellt fest, dass bei der Überschreitung der inneren Grenzen eines anderen dessen Privatheit verletzt wird, und der Verletzte fühlt Scham.⁶¹

Der Überschreitende mag nun beides fühlen: Schuld dafür, dass er dem anderen Unrecht und Schmerz zugefügt hat, [...] und Scham, durch die Identifizierung mit dem bloßgestellten Objekt. Das Verletzen [...] ruft sowohl im Subjekt wie im Objekt der Handlung Scham hervor.⁶²

In diesem Zusammenhang ist auch Wurmsers Idee von einer übernommenen Scham, ähnlich einer Schuld, die man für jemand anderen auf sich nimmt, zu sehen. Abhängig von

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 15.

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 15.

⁶¹ Vgl. L. Wurmer: Die Maske der Scham. S. 56.

⁶² Ebd. S. 56.

der Identifikation mit einer Person wird die Möglichkeit eines *Subjektpols* immer weiter ausgedehnt und schließt zunehmend Bereiche außerhalb des Selbst, mit denen man sich zumindest teilweise identifiziert (z.B.: Freunde, Familie, eine soziale Gruppe der man angehört, u.a.), mit ein.⁶³

3.4.4. Internalisierte Scham

Die internalisierte oder auch innere Scham steht im Gegensatz zur äußeren Scham. Letztere ist eine Reaktion auf die Realität. Die innere Scham ist „archaischer und zwingender“⁶⁴, weswegen die äußere Scham häufig als Schutz bzw. als Maskierung der inneren fungiert.

„»Damit ich mich nicht schämen muß, verberge ich, was mir am teuersten ist.« Hier ist die »Scham« ein Schutz, der der tatsächlichen Beschämung zuvorkommen, ihr also vorbeugen soll.“⁶⁵

Es handelt sich bei der internalisierten Scham um das vermeintliche Wissen um eine grundsätzliche eigene Unzulänglichkeit. Als solches ist diese Form der Scham in einer Person nahezu omnipräsent, zeigt sich allerdings nicht als solche, sondern maskiert sich, entweder mit einem absolut im Gegensatz dazu stehenden Verhalten oder durch das Überzeichnen des *Subjektpols*. Auf dieses Verhalten wird in Kapitel 3.5. genauer eingegangen.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 63.

⁶⁴ Ebd. S. 63.

⁶⁵ Ebd. S. 71.

3.4.5. Zusammenfassung: Arten der Scham

Zusammenfassend lassen sich diese vier Arten der Scham folgendermaßen unterscheiden:

- Ich selbst beschäme mich.
- Jemand anderes beschämt mich.
- Ich schäme mich für eine andere Person, die beschämt wurde.
- Eine gewisse Scham trage ich immer in mir.

	Kategorien	Definition
Selbstaugelöste Scham ⁶⁶	<i>Überschreitung</i>	aktive Brüche in sozialen und/oder moralischen Normen
	<i>Misserfolg</i>	Nichterreichen von Zielen und/oder Kontrollverlust über Fähigkeiten
	<i>Abweichung</i>	Abweichungen von physischen, psychischen, sozialen, ethnischen, etc. Normen
Fremdaugelöste Scham ⁶⁷	<i>Rangverminderung / Relevanzmissachtung</i>	Der Wert des eigenen Selbst wird von anderen (öffentlich) in Frage gestellt
	<i>Distanzlosigkeit</i>	Sowohl physische, als auch soziale oder psychische Grenzen einer Person werden nicht respektiert
	Aspekte der Selbstaugelösten Scham auf die man durch andere aufmerksam gemacht wird	Öffentlichmachung (vermeintlicher) Makel am Selbst durch andere
<i>Stellvertretende Scham</i> ⁶⁸	Möglich in allen Kategorien der Fremdaugelösten Scham	Man schämt sich stellvertretend für eine Person oder Gruppe, derer man sich zugehörig fühlt, die beschämt wurde
	Möglich in allen Kategorien der Selbstaugelösten Scham	Man schämt sich stellvertretend für eine Person oder eine Gruppe, die nicht zwangsläufig von einer dritten Person beschämt wurde, an der man aber selbst ein schamauslösendes Moment erkennt
<i>Internalisierte Scham</i> ⁶⁹	omnipräsenter Schutzmechanismus	Äußert sich durch Überzeichnung des Subjektpols oder durch zum (vermeintlichen) Makel im radikalen Gegensatz stehendes Verhalten

⁶⁶ Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 13f.

⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 14.

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 15.

⁶⁹ Vgl. L. Wurmer: Die Maske der Scham. S. 63.

3.5. Wie äußert sich Scham

Wie sich Scham auf eine Person auswirkt, ist immer abhängig von der Person selbst, von der Reaktion des Umfeldes und infolge dessen, vom empfundenen Ausmaß der Scham. Ziel der Scham und der Schamangst ist aber immer dasselbe: Sich vom beschämenden Moment zu isolieren.⁷⁰

Das Ziel der Scham ist das Verschwinden: Dies kann am einfachsten durch das Verstecken geschehen, am radikalsten durch die Auflösung (Suizid); am stärksten mythisch durch die Verwandlung in eine andere Gestalt (ein Tier oder ein Stein), am meisten archaisch durch das Erstarren in völliger Lähmung oder Stupor, am häufigsten durch das Vergessen von Teilen unseres Lebens und unseres Selbst und als differenzierteste Form durch den Wandel des Charakters.⁷¹

Die derart von Wurmser aufgezählten möglichen Wirkungen der Scham bzw. Arten von Verschwinden zeigen sich in physischen und psychischen Reaktionen einer sich schämenden Person, die im Folgenden skizziert werden.

3.5.1. Physische (Außen-)Wirkung der Scham

3.5.1.1. Das Erröten

Als eine automatisch mit Scham assoziierte Erscheinung ist das Erröten der Haut als erstes körperliches Anzeichen zu nennen. Aktuell werden in der Literatur dazu in erster Linie die rein körperlichen Aspekte dieser Reaktion thematisiert, weswegen einer der nach wie vor bedeutendsten Versuche die psychologischen Aspekte des Errötens zu analysieren,

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 147.

⁷¹ Ebd. S. 147.

sich in Charles Darwins⁷² Werk *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren* findet.⁷³

Das Erröten gilt demnach als unfreiwilliges Preisgeben von akuter Scham⁷⁴, das sich im Vergleich zu anderen körperlichen Erscheinungen kaum bis gar nicht bewusst steuern lässt.

Da das Erröten bislang nur beim Menschen festgestellt werden konnte, gilt die Scham auch als rein menschliche Gefühlsregung.

Von allen Ausdrucksformen scheint das Erröthen [sic!] die im strengen Sinne menschlichste zu sein; und doch ist sie sämmtlichen [sic!] oder nahezu sämmtlichen Rassen des Menschen eigen, mag nun irgend welche Veränderung der Farbe auf der Haut dabei sichtbar sein oder nicht.⁷⁵

Das Erröten ist laut Darwin zuerst eine Folge davon, „dass ernste Aufmerksamkeit der Erscheinung unserer eigenen Person, besonders unseres Gesichts zugewendet wurde, [...]“; später scheint es dann durch die Kraft der Association [sic!] auf die Form der Selbstbeobachtung ausgedehnt worden zu sein, welche sich den moralischen Aufführungen zuwendet.⁷⁶ In dieser Tatsache liegt auch der Grund, warum Tieren die Gefühlsregung der Scham nicht zugesprochen wird. Zwar erwähnt Darwin, dass auch im Tierreich instinktiv schöne Farben und Formen Anerkennung finden (z.B. animalisches Imponiergehabe vor dem anderen Geschlecht der eigenen Spezies), es „scheint aber nicht möglich zu sein, dass ein Tier [...] seine eigene persönliche Erscheinung in nahen Betracht gezogen hat und in Bezug auf dieselbe empfindlich geworden ist.“⁷⁷

Laut Darwin gibt es Unterschiede das Erröten betreffend zwischen Männern und Frauen. Er behauptete, Frauen würden mehr und leichter erröten als Männer. Diese These konnte aber nach verschiedenen physiologischen Studien zur Thematik nicht verifiziert werden. Festgestellt wurde allerdings, dass Frauen mehr Furcht vor dem Erröten haben.⁷⁸

⁷² Evolutionstheoretiker und Naturwissenschaftler, 1809-1882. Vgl. <http://darwin-online.org.uk/biography.html>

⁷³ Vgl. S. Neckel: Status und Scham. S. 42.

⁷⁴ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 318.

⁷⁵ C. Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. In: K. Scherer: Psychobiologie. S. 198.

⁷⁶ Ebd. S. 199.

⁷⁷ Ebd. S. 199.

⁷⁸ Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 55.

Aus Gründen der Vollständigkeit möchte ich an dieser Stelle festhalten, dass sich aktuelle Studien zur Thematik des Errötens mit biologischen Forschungsaspekten beschäftigen, welche für den theaterwissenschaftlichen Kontext, in dem diese Arbeit steht, nicht von Relevanz sind.

3.5.1.2. Weitere physische Anzeichen von Scham

Deutlich erkennbar ist Scham neben dem Erröten auch an Kopf- und Körperhaltung der sich schämenden Person.⁷⁹ Typisch ist eine gesenkte Körperhaltung, ein wörtliches Sich-kleiner-machen. Das Verstecken oder Abwenden des Gesichtes bzw. speziell der Augen sind weitere Zeichen für Scham.⁸⁰

Da Scham eine Reaktion auf das Sichtbarwerden von etwas ist, ist folglich das Verschwinden die logische Reaktion darauf⁸¹, in verminderter Form also ein Verdecken des Subjektes der Scham.

„Die somatischen Reaktionen von extremer Scham – erröten, bleich werden, ohnmächtig werden, Schwindel, Muskelstarre – dienen [...] Isolierzwecken [...].“⁸² In extremen Fällen spricht Wurmser von einem *Todstellreflex*.

Die angeführten körperlichen Erscheinungen kommen allerdings auch bei anderen Gefühlsregungen häufig zum Vorschein, wie in Kapitel 3.6. erläutert wird.

⁷⁹ Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 27.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 27.

⁸¹ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 144.

⁸² Ebd. S. 146.

3.5.2. Psychische (Aus-)Wirkung der Scham

Es gibt

[...] einen Bereich der Innerlichkeit und des Innenwertes, der von niemandem von außen her, selbst nicht von anderen Teilen der eigenen Persönlichkeit verletzt werden darf. Erfolgt ein Eindringen in diesen *Bereich von Integrität und Selbstrespekt*, den Bereich der *Würde*, kommt es zur Reaktion von Scham und oft überdies zu heftigem Ressentiment – zu Wut und Rachsucht, gekoppelt mit dem Gefühl der Hilflosigkeit [...].⁸³

Der Begriff des Ressentiments und das damit einhergehende Gefühl von Ohnmacht beschreibt wohl am prägnantesten, wie sich Scham im Innern des sich Schämenden darstellt.

Scham wirkt sich natürlich auf die Stimmung einer Person aus, allerdings gibt es keine zwangsläufig mit Scham assoziierte Stimmung, sondern es können, ähnlich wie bei der Schuld, lediglich gewisse unterschiedliche Stimmungen hervorgerufen werden. Unter Stimmung versteht man allgemein einen „bewußte[n] Geisteszustand oder ein vorherrschendes Gefühl“⁸⁴. So kann man zwar sagen, dass Scham mitunter eine „ängstliche oder niedergeschlagene, schwermütige, depressive oder paranoide Stimmung auslöse, aber man kann nicht von einer »Schamstimmung« sprechen“⁸⁵.

Neben diesen Stimmungen kommt es auch zu neuen, strafenden Gefühlen und Gedanken. Die sich schämende Person empfindet so zum Beispiel Verachtung für sich selbst, möchte weglaufen, verschwinden, bis hin zum Selbstmord, sich berauschen, oder das Geschehene verdrängen.⁸⁶

Im Zusammenhang mit dem oben genannten Todstellreflex körperlicher Natur verweist Wurmser auf ähnliche Auswirkungen auf emotionaler Ebene, „in Form einer nichtspezifischen Blockierung (eines »Einfrierens«) aller Gefühle, Wünsche, Aktionen und

⁸³ Ebd. S. 56.

⁸⁴ Ebd. S. 59.

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 59.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 144.

Wahrnehmungen⁸⁷. In extremen Fällen kommt es zu einer „totale[n] Hilf- und Hoffnungslosigkeit“⁸⁸, einer regelrechten Apathie.

Abgesehen von den eben genannten Gefühlen und Stimmungen, die nicht zwangsläufig in der Außenwirkung oder im Handeln der sich schämenden Person erkennbar sein müssen, kann sich das Erleben von Scham auch auf das Verhalten dieser Person auswirken.

Um sich dem Ohnmachtsgefühl, das beim Entdeckt-werden eines *Subjektpols* aufkommt, nicht preisgeben zu müssen, versuchen Personen diesem mit einer Form der internalisierten Scham durch das provozieren „realer“ Scham vorzubeugen, d.h. der Schämende setzt sich einer kontrollierten Schamsituation aus, um nicht Gefahr zu laufen, in eine unkontrollierte zu geraten.⁸⁹

Deutlich zeigen lässt sich das anhand von allgemeinen Modellen. So entsteht zum Beispiel aus einer passiven Erfahrung von Erniedrigung der Versuch oder zumindest der Wunsch, andere zu erniedrigen. Man setzt also jemand anderen der Scham aus und ist selbst die kontrollierende Instanz.

Auf eine andere Weise, aber mit derselben Intention, stellen sich Personen selbst kontraphobisch bloß. Sie führen eine gefürchtete Situation herbei, beweisen sich dann in ihr, und zeigen damit, als eine Art Trotzreaktion, dass nichts zu fürchten ist⁹⁰, bzw. dass sie die Situation meistern können. Es wird versucht, genau jene Reaktionen im Umfeld zu provozieren, vor denen man Angst hat, mit der Absicht, entweder die Furcht als nicht nötig zu entlarven, oder um zumindest in einem gewissen Rahmen die Kontrolle zu behalten.

Die Intention für derartiges Verhalten kann aber auch darin liegen, dass der sich immer Schämende zwanghaft die Strafe für seinen vermeintlichen Makel sucht⁹¹, und deshalb Situationen provoziert, für die er sich Strafe, wenn auch unbewusst, erhofft.

Vergleichbar damit sind weitere Verhaltensmuster, die die Scham zu überdecken oder abzuwehren versuchen.

⁸⁷ Ebd. S. 146.

⁸⁸ Ebd. S. 146.

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 63f.

⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 64.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 145.

Ein Beispiel dafür ist übertriebenes Verhalten. Wurmser zieht den Begriff vom *stolzierenden Gockel* heran - eine Maske von Selbstvertrauen und Sicherheit über dem Gefühl von Minderwertigkeit.⁹²

Eine weitere Möglichkeit Scham zu überdecken liegt darin, selbst über jenen Aspekt zu spotten, für den man sich schämt. Beispielsweise schämt man sich für die Tatsache, dass man zu einem Psychotherapeuten geht, deswegen verspottet man diesen Therapeuten, zeigt Hochmut und Verachtung - ob nun tatsächlich oder nur in Gedanken ist in diesem Zusammenhang kaum von Bedeutung.⁹³

Trotz und (Jäh-)Zorn sind vergleichbare Maskierungen, wobei Zorn in diesem Kontext bedeutet, dass man den Schambereich anderer angreift, um vom eigenen abzulenken.⁹⁴

Weitere Gegen- oder Schutzreaktionen bzw. mögliche Maskierungen der Scham sind u.a. Erstarrung, Langeweile, Neid und Liebe.

Dem Bereich der Erstarrung auf rein physischer Ebene entspricht die Langeweile ebenso wie Apathie auf der emotionalen Ebene. Neid lässt sich eindeutig zurückführen auf das Vergleichen mit jemand anderem, der einem Ideal entspricht, dem man selbst nicht gerecht wird (vgl. *Liebesunwert*, s.o.).

Auf den ersten Blick unverständlich, ist aber auch die Liebe damit vergleichbar, da laut Wurmser Liebe oft daher rührt, dass man in einer anderen Person etwas entdeckt hat, ein Ideal, das einen eigenen Makel ausgleichen kann und man deswegen mit dieser Person sprichwörtlich verschmelzen möchte.⁹⁵

Wurmser, u.a. erläutern in ihren Werken noch weitere Erscheinungen, wie Entfremdung, Verleugnen, etc, welche durch Scham hervorgerufen werden, allerdings reichen diese Ausführungen bereits in Bereiche der Psychoanalyse bzw. schamimplizierender Krankheitsbilder, welche im Kontext dieser Arbeit nicht von unmittelbarer Bedeutung sind.

⁹² Vgl. Ebd. S. 306.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 306f.

⁹⁴ Vgl. Ebd. 307f.

⁹⁵ Vgl. Ebd. 308ff.

In die eben genannten Bereiche fällt auch die Depersonalisation, ein Gefühl von „Das bin nicht ich, das ist ein anderer als ich“⁹⁶, das hier dennoch kurz gesondert Erwähnung finden soll. Die Depersonalisation ist ein Schutzmechanismus, der, wie die übrigen Wirkungen der Scham auch, unbewusst einsetzt. Hervorgehoben wird sie an dieser Stelle deshalb, weil dieses *Das-ist-ein-anderer-als-ich* unter Umständen einen der Hauptgründe darstellt, warum Scham auf der Bühne nicht aufkommt. Wesentlich ist, dass es sich in diesem Zusammenhang um eine zumindest zum Teil bewusste Erkenntnis bzw. Entscheidung des Schauspielers, ohne pathologischen Hintergrund, handelt.

3.6. Welche Gefühle sind vergleichbar mit Scham?

3.6.1. Schuld

Schuld und Scham ähneln sich zu großen Teilen in ihren psychischen und physischen Auswirkungen auf die betroffene Person, weswegen sie häufig in einem Atemzug genannt werden und Schuld im Rahmen der vergleichbaren Gefühle angeführt werden muss.

Schuld entsteht im Regelfall als Folge einer Handlung - „durch eine Verletzung des Gleichgewichts von Geben und Nehmen, Rechten und Pflichten, [...] und durch den Druck, dieses Gleichgewicht wieder herstellen zu wollen“⁹⁷. Demzufolge braucht es für das Aufkommen von Schuld die Verinnerlichung der Ansprüche einer anderen Person. Im Gegensatz dazu wird Scham durch Normen und Werte ausgelöst, die sich nicht unbedingt auf eine konkrete zweite Person sondern in erster Linie auf den sich Schämenden selbst beziehen.⁹⁸

So wie Scham aufkommt, wenn ein *Idealbild* nicht erreicht wird, passiert Schuld, wenn eine Person einem System von „idealen Handlungen“⁹⁹ nicht entspricht. Die Grenzen zwischen Schuld und Scham scheinen häufig sehr vage, weil diese idealen Handlungen

⁹⁶ Ebd. S. 353.

⁹⁷ C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 43.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 43.

⁹⁹ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 135.

Teil des *Idealbildes* sind, und, so Wurmser, das *Idealbild* eine nicht ideale Handlung nicht tätigt.¹⁰⁰

Die bereits erwähnte Spannung zwischen *Ich* und *Ich-Ideal*, die zu Scham führt, liegt bei Schuld zwischen dem *Ich* und dem *Über-Ich*, da bei Schuld klare Grenzen überschritten werden, die vom *Über-Ich* festgelegt sind. Bei Scham hingegen handelt es sich eher um das Erreichen oder eben Nichterreichen eines möglichen Zieles, das vom *Über-Ich* festgelegt und verlangt wird.¹⁰¹

Deutlicher wird diese Tatsache, wenn man die sich auf das Gefühl beziehende Angst betrachtet. „Schamangst markiert die Grenze, innerhalb derer man keinen Eindringling dulden mag; Schuldangst signalisiert die Grenzen, die man selbst in seinem Handeln mit Rücksicht auf den anderen nicht überschreiten darf.“¹⁰²

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Schuld und Scham liegt laut Mariauzouls darin, dass Schuld ausschließlich aufgrund von bewusst gesetztem Verhalten und nicht wie Scham, auch aufgrund von Eigenschaften, Merkmalen oder nicht selbst kontrollierten Handlungen, eintritt.¹⁰³

Anders ausgedrückt basiert Schuld auf der Erkenntnis, dass eine Handlung unrecht war, wohingegen Scham sich auf das gesamte Selbst und nicht nur auf eine bewusst getätigte Aktion bezieht.¹⁰⁴

Verdeutlichen lässt sich dieser Unterschied mit dem folgenden einfachen Beispiel:

Die Sätze „Wie konntest *du* das nur machen?“ und „Wie konntest du *das* nur machen?“¹⁰⁵ vermitteln anhand der Betonung, ob es um das gesamte Selbst (Scham), oder um eine konkrete Aktion (Schuld) geht, wobei beide Gefühle oft parallel vorkommen.

So betrachtet sind Schuld und Scham als Reaktionen auf bereits Geschehenes zu verstehen. Beide Gefühle unterscheiden sich allerdings auch in Bezug darauf, wie sie künftige Handlungen beeinflussen.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 135.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 132.

¹⁰² Ebd. S. 57.

¹⁰³ Vgl. C. Mariauzouls: Psychologie von Scham und Erröten. S. 43.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 44.

¹⁰⁵ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 141.

Das Schuldgefühl hindert eine Person daran, durch ihre Macht oder Stärke eine andere zu verletzen. Das Schamgefühl bezieht sich auf die eigene Person und verhindert, dass die eigenen Grenzen angegriffen oder missachtet werden.¹⁰⁶ Zusammengefasst bedeutet dies: „Das Schuldgefühl setzt der Stärke Schranken; Scham verdeckt und verhüllt Schwäche.“¹⁰⁷ Es kommt also zu Schuldgefühlen, wenn die Handlung einer Person eine andere stört oder überwältigt. Zu Schamgefühlen hingegen kommt es, wenn dieselbe Handlung in der anderen Person Verachtung oder Hohn hervorruft, oder wenn der Handelnde gar ignoriert wird¹⁰⁸ (vgl. *Relevanzmissachtung*, Kapitel 3.4.).

3.6.2. Verlegenheit

Scham und Verlegenheit äußern sich gleichermaßen durch Blickvermeidung und/oder Augen- oder Gesichtsbedeckung, weswegen beide häufig als gleiche Emotion angesehen werden.¹⁰⁹ Zu beachten ist, dass „Verlegenheit schon im Zustand der persönlichen Exponierung an sich auf[tritt], ohne unbedingt an die Empfindung eines Defizits gebunden zu sein.“¹¹⁰

Für beide Gefühle ist das Wissen um das eigene Selbst und die eigene Außenseite ausschlaggebend.¹¹¹ Der gravierende Unterschied zwischen Scham und Verlegenheit liegt in den Normen, deren Überschreitung zu dem einen oder anderen Gefühl führt. Vor allem im Bereich der selbstaugelösten Scham und den Unterklassifizierungen Missachtung und Überschreitung liegt der Unterschied zur Verlegenheit, da für das Aufkommen von Scham Standards übertreten oder missachtet werden müssen, die in der sich schämenden Person sehr ausgeprägt internalisiert sind. Für das Gefühl der Verlegenheit bzw. der verlegenheitsnahen Scham bedeutet das jedoch, dass zwar auch Standards überschritten

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 56.

¹⁰⁷ Ebd. S. 56.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 57.

¹⁰⁹ Vgl. C. Mariauzouls: *Psychologie von Scham und Erröten*. S. 41.

¹¹⁰ S. Neckel: *Status und Scham*. S. 113.

¹¹¹ Vgl. C. Mariauzouls: *Psychologie von Scham und Erröten*. S. 41.

werden, es sich dabei aber im Regelfall um weniger drastische Überschreitungen oder Missachtungen¹¹², oder, so eine mögliche Schlussfolgerung, es sich um weniger stark im sich Schämenden manifestierte, verletzte Normen, handelt.

Der augenscheinlichste Unterschied zwischen Verlegenheit und Scham liegt laut Mariauzouls darin, dass sich Scham eher auf Vergangenes und Verlegenheit eher auf Kommendes bezieht.¹¹³ Mariauzouls lässt in diesem Zusammenhang den Aspekt der auf Zukünftiges gerichteten Schamangst außer Acht, weshalb dieser Ansatz der Differenzierung hier nur der Vollständigkeit wegen erwähnt wird.

3.6.3. Peinlichkeit

Mariauzouls bezieht sich bei seiner Erläuterung zur Peinlichkeit auf den Sozialpsychologen Gün Refik Semin, laut welchem Peinlichkeit nur dann vorkommen kann, wenn man im Moment der Peinlichkeit beobachtbar ist und es zur Nichterfüllung einer sozialen Erwartung oder Norm kommt.¹¹⁴ Dies bedeutet in erster Linie, dass man vor sich selbst keine Peinlichkeit empfindet, im Gegensatz zum Schamaufkommen bei dem das *Über-Ich* als *Objektpol* auftritt - ohne richtende Instanz von außen.

Vergleicht man Scham, Verlegenheit und Peinlichkeit, dann wird Erstere ausgelöst durch einen Bruch zwischen idealem und realem Selbstbild, egal ob für andere sichtbar oder nicht. Verlegenheit ist ein nicht zwingend negatives Gewährwerden der eigenen Sichtbarkeit vor anderen¹¹⁵, und passiert meist aufgrund von Verhaltensunsicherheiten, wohingegen Peinlichkeit sich auf einen Makel an der eigenen Person bezieht, sozusagen als verminderte Form von Scham¹¹⁶.

¹¹² Vgl. Ebd. S. 41f.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 42.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 46.

¹¹⁵ Vgl. S. Neckel: Status und Scham. S. 113.

¹¹⁶ Vgl. Ebd. S. 112.

3.7. Welche Gefühle stehen der Scham gegenüber?

Betrachtet man Scham als ganzheitliches Gefühl, erscheint es schwierig, ein konkretes, einzelnes Gegenüber dafür zu finden, weil Gefühle oder Affekte, die ein Aufkommen von mehreren Gefühlen zur gleichen Zeit darstellen¹¹⁷, kaum derart absolut auftreten. Seidler räumt nur dem Empfinden besinnungslosen Glücks¹¹⁸ diesen Status ein. Die Intensität von Gefühlen scheint, meines Erachtens nach, damit hinreichend beschrieben. Es besteht aber dennoch die Notwendigkeit, einzelne Charaktereigenschaften und Gefühle explizit hervorzuheben bzw. der Scham gegenüberzustellen.

3.7.1. Schamlosigkeit

Schamlosigkeit hat zwei Seiten. Zum einen jene, die die eigenen Grenzen und Werte nicht respektiert bzw. anerkennt, sozusagen als „Abwehr gegen das Gewissen“¹¹⁹. Die zweite Seite ist gleichfalls eine Form der Abwehr gegen das Gewissen, allerdings ausgerichtet auf andere Personen, deren Grenzen nicht respektiert werden. Beide Varianten stehen aber immer auch in einer gegenseitigen Wechselwirkung.

Als Paradebeispiel der Schamlosigkeit zieht Wurmser Dostojewskis Romanfigur Stavrogin aus *Die Dämonen* heran, der als Schamlosigkeit bzw. Impertinenz in Person dargestellt wird. Stavrogins beschämendes Verhalten anderen gegenüber resultiert aus seinem Versuch, Bestrafung zu erlangen, stellvertretend als Buße, welche er sich wegen des Freitodes einer jungen Frau, für den er sich verantwortlich fühlt, ersehnt.¹²⁰

In diesem Fall handelt es sich bei Schamlosigkeit also um den Versuch, Strafe zu evozieren für ein eigenes Unwertgefühl, das mit der begangenen Schamlosigkeit nicht in unmittelbar erkennbarem Zusammenhang steht (vgl. Kapitel 3.5.2.).

¹¹⁷ Vgl. W.D. Fröhlich: dtv-Wörterbuch zur Psychologie. S. 42.

¹¹⁸ Vgl. G.H. Seidler: Der Blick des Anderen. S. 106.

¹¹⁹ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 399.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 393.

Wie bereits erwähnt, kommt es häufig zu Ressentiments aufgrund von Scham. Um dem damit einhergehenden Ohnmachtsgefühl entgegenzuwirken oder vorzubeugen, bedient man sich unbewusst der Schamlosigkeit, indem man andere beschämt.

So steht hinter dem Ressentiment das Gefühl der Erniedrigung und des einem damit zugefügten Unrechts. Von seinen Gründen abgelöst wird dieses Gefühl der Scham zu einem zerfressenden, zersetzenden Gift. Wer von ihm erfüllt ist, schreit nach Rache und Wiedergutmachung. Sein Neid will es so, daß die Beschämung nur dadurch wieder auszulöschen sei, wenn jeder, der mehr hat und mehr ist und mehr darf, herabgesetzt und beseitigt werde.

Schamlosigkeit ist die freche Fratze, die sich das Ressentiment, sich selbst maskierend, vorhält.¹²¹

3.7.2. Stolz

Folgt man Wurmser, ist Stolz der Schamlosigkeit sehr ähnlich. Eine „[o]berflächliche Schamlosigkeit in Bezug auf Verrat, sexuelle Provokation und Exhibition, [...] unverzagt gegenüber der Furcht vor Hohn und Spott, erweist sich [Stolz] als eine trotzig Zurschaustellung von »Macht« in verschobener Form.“¹²²

Seidler sieht im Stolz nur dann einen direkten Gegenpol zur Scham, wenn Scham „Ausdruck eines reduzierten Selbstwertes“¹²³ ist, nicht aber, wenn es sich dabei um ein „affektives Äquivalent einer Beurteilungssituation“¹²⁴ handelt. Stolz ist demnach lediglich als Gegenstück zur Scham als Charaktereigenschaft zu definieren, nicht aber gegenüber dem Schamaffekt.

Orientiert man sich an Seidlers Definition, stellt Stolz also durch den übersteigerten Selbstwert, im Gegensatz zum reduzierten wie er bei Scham auftritt, eine Art Schutzmechanismus dar.

¹²¹ Ebd. S. 398.

¹²² L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 393.

¹²³ G.H. Seidler: Der Blick des Anderen. S. 106.

¹²⁴ Ebd. S. 106.

4. Schauspieltheorien und –methoden

*„Und was kümmert es uns überhaupt,
ob sie fühlen oder nicht fühlen,
vorausgesetzt, dass wir es nicht merken?“¹²⁵*

In diesem Kapitel sollen einzelne Theorien und Methoden der Schauspielkunst in ihren Grundzügen dargestellt werden. Die Unterscheidung zwischen Methode und Theorie wird hierbei gezogen, indem als Methoden konkrete Anweisungen zur Umsetzung der geforderten Spielweise gelten, wohingegen unter Theorien in erster Linie begriffliche Abhandlungen über die jeweiligen Vor- und Nachteile der einzelnen Spielweisen fallen.

Besonderes Augenmerk liegt darauf, wie weit und mithilfe welcher Mittel sich Schauspieler basierend auf der gewählten Methode in eine Rolle einfühlen (sollen) bzw. im Gegensatz dazu, die Rolle darstellen und sich von ihr distanzieren und was dies für ein mögliches Aufkommen von Scham bedeutet. Ausgewählt wurden die einzelnen Theorien und Methoden aufgrund ihrer allgemeinen Bedeutung im Diskurs der Schauspielkunst und hinsichtlich einer größtmöglichen Breite des Spektrums an Theorien und Methoden – von der fast vollständigen Einfühlung bis hin zur größtmöglichen Distanz. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang, dass in dieser Arbeit der Fokus auf konventionellem Literatur- und Regietheater liegt.

Die Möglichkeiten der Einfühlung oder Distanz seitens des Publikums ins Geschehen oder in einzelne Figuren auf der Bühne werden nur bei direktem Zusammenhang mit der Fragestellung der vorliegenden Arbeit berücksichtigt.

Das gleiche gilt für eine Unterscheidung zwischen ausgebildeten Schauspielern und Laien. Professionellen Schauspielern wird oftmals Scham als Charaktereigenschaft gänzlich abgesprochen, oder zumindest beim Ausüben ihres Berufes nicht zugestanden. Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt sieht darin u.a. einen der augenscheinlichsten Unterschiede zwischen Laiendarstellern und Schauspielern.

Sie [Laiendarsteller] führen [...] vor, was an unseren Körpern beim besten Willen nicht kontrollierbar oder beherrschbar ist, beispielsweise Scham.

¹²⁵ D. Diderot: Paradox über den Schauspieler. S. 42.

Jeder Darsteller entwickelt in einer Inszenierung mithin unbewusst einen eigenen Stil, um mit der Situation vor Publikum umzugehen. Die einen schüchtern oder dezent, die anderen penetrant nach vorne. Professionellen Schauspielern ist es hingegen oft verwehrt, innerhalb einer spezifischen Inszenierung einen eigenen individuellen Stil zu zeigen.¹²⁶

Daraus lässt sich folgern, dass Laien in dieser Hinsicht weniger kritisch beurteilt werden. Wohingegen ausgebildete Schauspieler die Kontrolle über das, was eigentlich nicht kontrollierbar ist, nicht verlieren sollen.

Viele Theorien über die Schauspielkunst sind absolut gehalten, d.h. es wird entweder eine einfühlende oder eine darstellende/distanzierte Spielweise gefordert. Weder die eine noch die andere ist auf ihre Weise aber absolut umsetzbar. „So wenig wie Fühlen und Denken im Bewußtseinsprozeß getrennt werden können, können die Spielweisen des Darstellens und des Erlebens »rein« auftreten, ohne die andere Seite zu beinhalten.“¹²⁷

Im Ausblick auf die folgende Analyse bedeutet dies, dass die einzelnen Methoden zwar eigenständig aufgezeigt werden, gruppiert nach Erleben/Einfühlung und Darstellung/Distanz, dass aber immer auch Aspekte der einen Seite in der anderen mit enthalten sind.

Allen Theorien gemein ist, dass beim Schauspieler eine große Kenntnis und das Verstehen der menschlichen Emotionen vorausgesetzt wird, ebenso wie eine große Beobachtungsgabe der aus den jeweiligen Emotionen resultierenden Mimik, Gestik und Handlungsabläufe. Die Differenzierung in die Kategorien von Erleben und Darstellen bezieht sich bei der folgenden Unterscheidung in erster Linie auf den Moment auf der Bühne vor Publikum, ungeachtet der Methode des Erarbeitens einer Rolle in den Proben.

Für die eindeutige Verständlichkeit wird zunächst den folgenden Unterkapiteln eine kurze Erläuterung zur Verwendung des Gefühlsbegriffes und vermeintlich wertender Attribute vorangeschickt:

Formulierungen wie *echte, reale, wirkliche, o.ä. Gefühle*, so wie sie in dieser Arbeit Verwendung finden, meinen jene, die im Schauspieler als seine eigenen Emotionen aufkommen, im Gegensatz zu denen, die mittels Habitus, Gestik oder Mimik dargestellt

¹²⁶ Jens Roselt: Menschendarstellung – Was denn sonst. In: Wirkungsmaschine Schauspieler. S. 25.

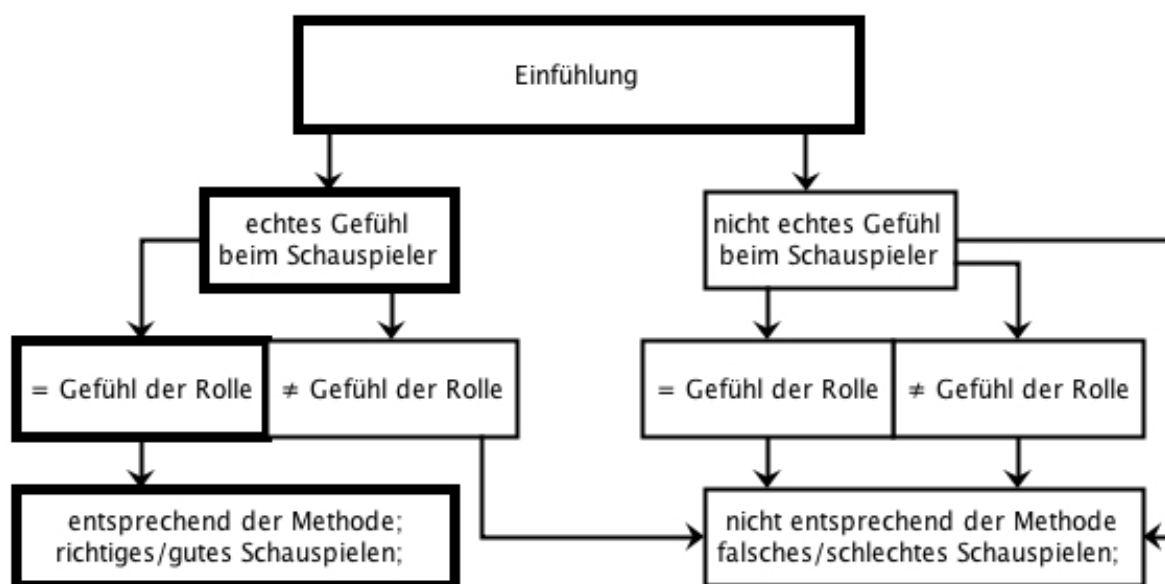
¹²⁷ K. Rülcke-Weiler: Die Dramaturgie Brechts. S. 167.

aber nicht vom Schauspieler selbst empfunden werden. *Unechte Gefühle* sind demnach solche, die nicht tatsächlich gefühlt, sondern ausschließlich dargestellt werden.

Wie in der Einleitung erwähnt, finden sich Formulierungen über *gutes* und *schlechtes Schauspiel* bzw. *gute* und *schlechte Schauspieler*. Diese Bezeichnungen bilden in keiner Weise eine subjektive Qualitätsbeurteilung über die schauspielerische Leistung, sondern beziehen sich streng auf die von der jeweils angewandten Methode oder Theorie gesetzten Vorgaben hinsichtlich der schauspielerischen Arbeit und darauf, ob diese Vorgaben vom Schauspieler erfüllt werden, oder nicht.

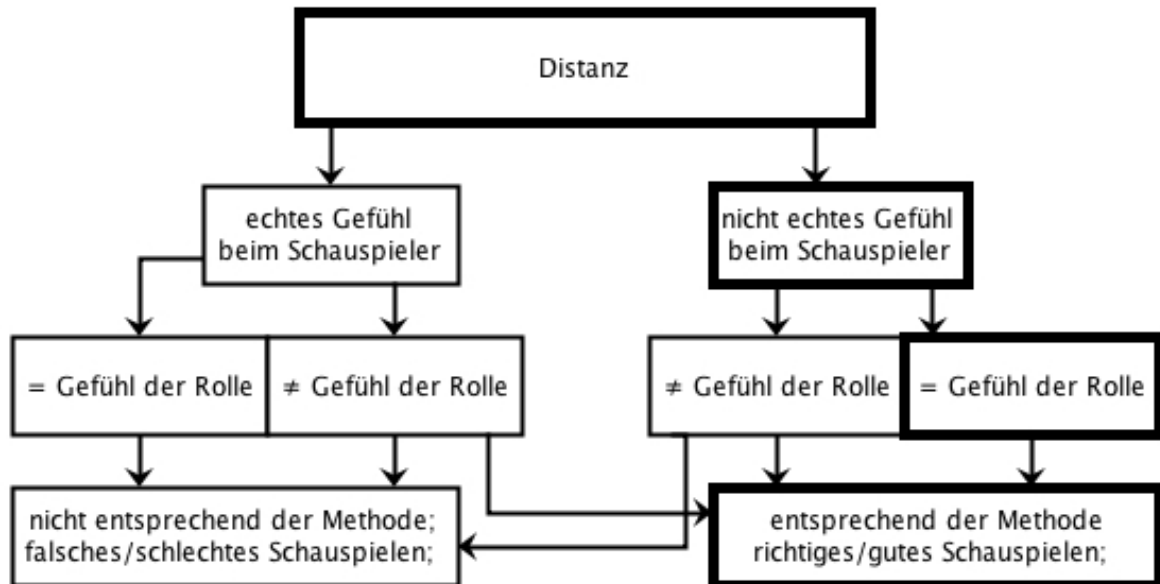
Problematisch daran gestaltet sich auch die terminologische Unterscheidung in *richtiges* und *falsches Schauspiel*. Sowohl echte als auch unechte Gefühle können je nach Schauspielermethode richtig oder falsch für das Spiel sein.

Entspricht ein echtes Gefühl dem Gefühl der Rolle und ist die gewählte Schauspielermethode eine auf Einfühlung basierende, handelt es sich um ein gemäß der Methode richtiges Schauspiel. Entspricht das echte Gefühl nicht dem der Rolle gilt dies demzufolge als falsches Gefühl. Reduziert man die im Bezug auf die Gefühlswelt maßgeblichsten Aspekte der Schauspielmethoden basierend auf Einfühlung auf ihren kleinsten Nenner lassen sich diese Begriffsbestimmungen anhand der folgenden von mir erstellten Graphik 1 skizzieren:



Graphik 1: Ableitung einer Definition von richtigem/gutem Schauspiel bei Methoden der Einfühlung

Methoden basierend auf Distanz zur Rolle, also auch zu ihrer Gefühlswelt, folgen neben dem allgemeinen Grundsatz, dass ein Schauspieler ein Gefühl der Rolle darstellt, das er im Moment auf der Bühne nicht selbst fühlt, auch der Ansicht, dass es mehrere Möglichkeiten für richtiges Schauspielen gibt. Als falsches Schauspielen gelten in diesem Zusammenhang nur Situationen, in welchen die Emotionen der Rolle auch die des Schauspielers sind.



Graphik 2: Ableitung einer Definition von richtigem/gutem Schauspiel bei Methoden der Distanz

4.1. Erleben und Einfühlung in die Rolle

Methoden und Theorien, die für die Einfühlung des Schauspielers in die Rolle plädieren, sehen ihre Anforderungen an Schauspieler darin begründet, dass ein Schauspiel glaubhaft sein muss und dass diese Glaubwürdigkeit dadurch gewährleistet wird, dass Schauspieler in ihrer Rolle authentisch und aufrichtig sind. Grundlegende Überzeugung dabei ist, dass der Schauspieler immer wieder selbst fühlen muss, um glaubwürdig zu bleiben, um nicht der Gefahr gefühlloser, schablonenhafter Darstellung zu unterliegen.

4.1.1. Konstantin S. Stanislawski und der Schauspieler in seinem *System*

Wendet man sich Schauspielmethoden basierend auf Einfühlen und Erleben der Rolle zu, ist allen voran einer der für diesen Ansatz maßgeblichen Praktiker und Theoretiker, Konstantin S. Stanislawski (1863 - 1938), zu nennen. Durch seine Arbeit als Regisseur, Dramaturg, Schauspieler, Theaterleiter, -pädagoge und -theoretiker¹²⁸ und den Realismus seiner Zeit beeinflusst, entwickelte er seine Methoden zur Schauspielkunst, die zeitlebens ständiger Überarbeitung unterworfen waren. Bekannt ist Stanislawskis Methode unter dem Begriff *System*, wie er selbst seine Überlegungen zur Schauspielkunst im Speziellen und zum Theater im Allgemeinen genannt hat.¹²⁹

Stanislawski verfasste seine Schriften basierend auf seinen Erfahrungen im praktischen Theateralltag. „Er beschäftigte sich mit eben den Problemen, von denen Diderot und andere geglaubt hatten, daß sie unlösbar seien: die Wiederherstellung und Wiederholung von Momenten der Spontaneität oder Inspiration, [...]. Stanislawski widmete sich dem zentralen Problem, wie die schauspielerische Kreativität zu kontrollieren sei.“¹³⁰

Sinn und Ziel seiner Lehre, seines *Systems*, ist es, das Gefühl des Schauspielers dafür zu schärfen, warum und was er auf der Bühne macht. „Dort [auf der Bühne] darf man weder herumrennen um des Rennens willen noch leiden um des Leidens willen. Auf der Bühne darf man nicht ‚allgemein‘ handeln, um des Handelns willen, sondern das Handeln muß *begründet*, *zweckmäßig* und *produktiv* sein.“¹³¹ Diesen Anspruch sieht Stanislawski zum einen dadurch erfüllt, dass der Schauspieler auf der Bühne nur das präsentiert, was der Rolle wirklich entspricht und sich nicht in Ausschweifungen oder Übertreibungen verliert.¹³² Zum anderen muss der Schauspieler an das glauben, was er im Moment der Aufführung tut. Letzteres wird möglich, wenn der Schauspieler das Innenleben und die Gefühle seiner Rolle hervorruft bzw. in sich selbst entdeckt, um diese dann auf der Bühne

¹²⁸ Vgl. H. Schumacher, W. Beck. Stanislavskij, Konstantin Sergeevič. In: M. Brauneck: Theaterlexikon 2. S. 692ff.

¹²⁹ Vgl. C.B. Sucher: Theaterlexikon. S. 405.

¹³⁰ L. Strasberg: Schauspielen. In: Ders.: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. S. 128.

¹³¹ K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. S. 48.

¹³² Vgl. K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. S. 194.

tatsächlich zu (er)leben und dementsprechend körperlich agiert. Stanislawski spricht von echten physischen Handlungen.¹³³ Die Anweisung an den Schauspieler lautet also:

Suchen Sie in all diesen kleinen und großen Aufgaben und Handlungen [der Rolle auf der Bühne] nach kleiner oder großer *physischer Wahrheit*. Soweit Sie sie empfinden, entsteht der kleine oder große *Glaube* an die Echtheit Ihrer physischen Handlungen von selber, und Glaube ist ja in unserem Metier einer der besten Motoren, Erreger und Köder für das Gefühl [...].¹³⁴

Große Wichtigkeit liegt demzufolge laut Stanislawski in der sogenannten *Überaufgabe*¹³⁵ eines Stückes, sozusagen dem Grundmotiv der erzählten Geschichte. Für ihn „basiert der gesamte Schaffensprozeß auf dem wirklichen Eindringen in die Idee (Überaufgabe) des Werkes, [...]“.¹³⁶ Erkennt ein Schauspieler diese *Überaufgabe*, dann orientieren sich seine Handlungen auf der Bühne automatisch in Richtung des Erreichens dieser Aufgabe und alles Überflüssige kann erst gar nicht passieren bzw. wird bereits bei der Arbeit an der Rolle und in der Probe als solches entlarvt. Entscheidend dafür ist allerdings auch, dass der Schauspieler in der *Überaufgabe* etwas von sich selbst erkennt.¹³⁷

Die Schwierigkeit bei der Erfüllung dieses Anspruchs liegt darin, dass der Schauspieler trotz der von außen vorgegebenen Umstände, wie etwa Anweisungen der Regie, die nicht eigenen Worte des Stückes, das Arrangement des Bühnenbildes, das Kostüm, etc.¹³⁸, sich selbst in der Rolle finden und dann auch bei sich bleiben muss. „Es geht dabei um die Fähigkeit, eine organische Synthese zwischen der von außen (durch den Dramatiker oder Regisseur) an den Schauspieler herangetragenen Auffassung der Rolle und seinen eigenen individuellen Neigungen zu finden, [...]“.¹³⁹

Das *System* liefert, vereinfacht formuliert, zum einen Methoden, mittels derer es dem Schauspieler möglich ist, dieses Eigene in der Rolle zu finden und für jede Aufführung zu bewahren. Zum anderen schult es den Schauspieler in der *Psychotechnik*, also darin, bewusst etwas Unbewusstes in sich selbst in Gang zu setzen, seine Gefühle sozusagen immer wieder neu aufleben lassen zu können.¹⁴⁰

¹³³ Vgl. K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. S. 338.

¹³⁴ K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. S. 209.

¹³⁵ Vgl. K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. S. 303.

¹³⁶ Ebd. S. 395.

¹³⁷ Vgl. Ebd. S. 295.

¹³⁸ Vgl. K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. S. 265.

¹³⁹ K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. S. 384.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 25.

Stanislawskis Theorie basiert auf der Annahme, dass Gefühle, vergleichbar Bildern, dem Menschen in Erinnerung bleiben und man unter Anwendung der Methoden seines *Systems* immer wieder darauf zurückgreifen kann. Er verwendet dabei den Begriff des *emotionalen Gedächtnisses*, und bezieht sich auf den französischen Psychologen Théodule Ribot und seine Studien und Aufzeichnungen zum Gefühlsgedächtnis. Ribot weist in seinem Werk *Psychologie der Gefühle* auf ein Erinnern an Gefühle und die Möglichkeit ihrer Reproduzierbarkeit hin.¹⁴¹ Neben anderen Unterscheidungen, u.a. im Bezug auf die Einfachheit der Reproduktion, differenziert Ribot zwischen einem unechten bzw. abstrakten und einem echten bzw. konkreten Gefühlsgedächtnis. Mit dem unechten Gefühlsgedächtnis meint er, dass man sich zwar an die Umstände einer Gemütsbewegung, an verschiedene Einzelheiten, rein intellektuell erinnert, das Gefühl selbst allerdings nicht wieder als solches auflebt. Im Gegensatz dazu passiert beim echten Gefühlsgedächtnis ein tatsächliches Wiedererleben eines bereits erlebten Gefühls.¹⁴²

Die einzelnen Werkzeuge der Psychotechnik,

„[...] das magische ‚Wenn‘, die vorgeschlagenen Situationen, die Phantasieeinfälle, die Abschnitte und Aufgaben, die Aufmerksamkeitspunkte, die Wahrhaftigkeit der inneren und äußeren Handlungen [...]“¹⁴³

bezeichnet Stanislawski als Lockmittel bzw. Auslöser für das emotionale Gedächtnis. Diese einzelnen Auslöser werden in Kapitel 5. gesondert thematisiert. Ziel dieser Lockmittel ist das Erreichen einer *Ich-bin*-Situation auf der Bühne.

„Das Geheimnis liegt darin, daß die Logik und Folgerichtigkeit physischer Handlungen und Empfindungen Sie [den Schauspieler] zur Wahrhaftigkeit geführt hat, die Wahrhaftigkeit hat das Glaubenkönnen ausgelöst, und aus allem zusammen entstand das ‚ich bin‘. Das bedeutet: Ich bin in meiner gesamten Existenz, im Leben, im Fühlen, im Denken eins mit der Rolle. [/] Mit anderen Worten: ‚Ich bin‘ führt zur Emotion, zum Gefühl, zum Erleben. [/] ‚Ich bin‘ – das ist verdichtete, fast absolute Wahrheit auf der Bühne.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. T. Ribot: *Psychologie der Gefühle*. S. 177ff.

¹⁴² Vgl. Ebd. S. 200ff

¹⁴³ K. Stanislawski: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Teil 1. S. 217.

¹⁴⁴ Ebd. S. 180.

4.1.2. Lee Strasbergs *Method*-Schauspieler

Lee Strasberg (1901 – 1982) war Schüler bei Richard Boleslavsky. Dieser war selbst Schüler und Anhänger von Stanislawskis *System* und hatte nach seiner Emigration in die USA dort das *American Laboratory Theatre* gegründet, aus dem später die *American Method school of acting* hervorging.¹⁴⁵

Strasberg wurde einer der bekanntesten Vertreter der sogenannten *Method*, deren Wurzeln folglich im *System* Stanislawskis liegen.

Vergleichbar zu Stanislawski sieht Strasberg die Arbeit des Schauspielers in zwei Teile gegliedert - die Arbeit an sich selbst und die Arbeit an der Rolle. Letztere ist allerdings erst möglich, wenn man durch die Arbeit an sich selbst die dafür nötigen Mittel und Methoden erlernt hat. Die Arbeit an sich selbst unterteilt er dabei in drei Bereiche, die er selbst als geistig, physisch und emotional bezeichnet.¹⁴⁶

Geistig: Der Schauspieler muss, wenn nicht alles, so doch möglichst viel wissen. Strasberg geht aber nicht nur von intellektuellem bzw. reinem Bücherwissen aus, sondern davon, dass der Schauspieler dieses Wissen vor allem auf sich selbst umlegen kann. Damit meint er, wenn der Schauspieler z. B. über einzelne Epochen Bescheid weiß, muss er immer auch bedenken, wie die Menschen in diesen Epochen gelebt, gehandelt, gedacht haben. Es geht nicht um ein Wissen von Zahlen und Fakten, sondern darum, die Hintergründe, das Wann, Wie und Warum zu erforschen, um gegebenenfalls dieses Wissen neu beleben zu können.¹⁴⁷

Physisch: Für Strasberg ist die körperliche Ausbildung von großer Bedeutung. Nicht nur dass der Schauspieler sozusagen fit ist und seine Stimme trainiert, sondern es geht um konkretes Können. Er begründet dies anhand eines Beispiels: Wenn ein Schauspieler wirklich fechten kann, wird eine Fechtscene dadurch ungleich besser, echter.¹⁴⁸ „Das Ziel der Körperarbeit sollte es nicht sein, gestische Muster aufzustellen, sondern einen Körper

¹⁴⁵ Vgl. R. Leach: Stanislavski und Meyerhold. S. 81.

¹⁴⁶ Vgl. L. Strasberg: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. In: Ders. Schauspielen und das Training des Schauspielers. S. 32.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 33f.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 34f.

zu schaffen, der geschmeidig, flink, rhythmisch und in der Lage ist, zu tanzen und Tricks vorzuführen, wo es nötig ist.“¹⁴⁹

Emotional: Strasberg zitiert in diesem Zusammenhang seinen Lehrer Boleslavsky und versteht unter dem emotionalen Bereich „die Kenntnis und das praktische Durchleben aller Seelenzustände“¹⁵⁰. „Jeder Mensch trägt in sich die Tastatur, auf der man alle Arten emotionaler Erfahrung spielen kann. Durch den Prozeß der emotionalen Erinnerung (oder der Erinnerung der Erfahrung) können wir uns unsere eigenen Erfahrungen zunutze machen.“¹⁵¹ Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass es nicht darum geht, Emotionen als solche auf der Bühne wieder zu beleben, sondern lediglich sich an diese Emotionen zu erinnern. „Ein Gefühl, das im Moment spontan entsteht ist nicht kontrollierbar – man weiß nicht, was es auslöst, und der Schauspieler kann es nicht immer aufrechterhalten und wiederholen. Erinnerungsfähigkeit aber ist etwas, was der Schauspieler hervorrufen und wiederholen kann.“¹⁵²

Erlaubt der Fortschritt bei der Arbeit an sich selbst die Arbeit an der Rolle, geht es bei letzterer nach Strasbergs *Method* im Vorfeld um die Beantwortung von vier Fragen, um den Gehalt der Rolle zu erfassen: „Wer bin ich? Wo befinde ich mich? Was mache ich dort? Was ist vorher geschehen?“¹⁵³

Wichtig sind dafür u.a. die *gegebenen Umstände*¹⁵⁴, vergleichbar dem *magischen Wenn* bei Stanislawski, und der absolute Glaube daran seitens des Schauspielers, um darauf zu reagieren, wie er im echten Leben in einer solchen Situation reagieren würde. Für Strasberg „ist Schauspielen die *Fähigkeit, auf imaginäre Reize zu reagieren*. Wir verlangen vom Schauspieler nicht, daß er irgend etwas Ungewöhnliches tun soll, sondern *daß er so reagiert, wie er es täte, wenn er selbst die Figur wäre, die er darstellt*.“¹⁵⁵ Das Prinzip von Strasbergs Verständnis von Schauspielkunst lässt sich folgendermaßen

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 34.

¹⁵⁰ Ebd. S. 35.

¹⁵¹ Ebd. S. 46.

¹⁵² L. Strasberg: Die Arbeit mit lebendigem Material. Ein Interview mit Lee Strasberg. In- Ders.: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. S. 98.

¹⁵³ H. Schumacher: Strasber, (Israel) Lee. In: M. Brauneck: Theaterlexikon 2. S. 705.

¹⁵⁴ L. Strasberg: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. In- Ders.: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. S. 51.

¹⁵⁵ Ebd. S. 28.

zusammenfassen: „Der Schauspieler muß, um lebendig und real zu wirken, auf der Bühne denken; er darf nicht nur glauben machen, er dächte, er muß tatsächlich etwas tun.“¹⁵⁶

Vor allem den Aspekt des Emotionalen versucht Strasberg zu trainieren und bedient sich dabei vieler Übungen, die das Fundament der *Method* ausmachen. Unter diese Übungen fallen u.a. Entspannungsübungen, Übungen zum sensorischen Gedächtnis und zum affektiven Gedächtnis, der sogenannte *private Moment*, die Substitution, Gesang- und Tanzübungen, die *Tierübung* und Improvisationsübungen.

Die konkrete Umsetzung der Übungen wird in Kapitel 5. skizziert.

Der Unterschied zwischen dem sensorischen und dem affektiven Gedächtnis gestaltet sich nach Strasberg folgendermaßen: Das sensorische Gedächtnis erinnert sich an Objekte, an mit den Sinnen Erfassbares, und ermöglicht dem Schauspieler, auch ohne das jeweilige Objekt die Handhabung oder die damit verbundenen Bewegungen auszuführen. Vergleichbar einer Pantomime, allerdings mit dem Unterschied, dass das sensorische Gedächtnis durch Übung und Konzentration den Schauspieler exakt lehrt, welche Muskelpartien konkret am mit dem Objekt verbundenen Handlungsprozess beteiligt sind und wie man diese aktiviert und nicht nur vage die Bewegung imitiert. Es fördert also weniger ein Nachahmen einer Handlung als vielmehr wirkliches Tun. Das affektive oder emotionale Gedächtnis, wie es von Stanislawski bereits bekannt ist, ermöglicht gleichermaßen auf emotionaler Ebene ein neuerliches Durchleben eines Gefühls im Unterschied zum rein intellektuellen Erinnern an ein Gefühl.¹⁵⁷ Das emotionale Gedächtnis macht demzufolge aus dem ansonsten nur Gespielten auf der Bühne Wirklichkeit. Strasberg unterscheidet in einzelnen seiner Texte nicht zwischen affektivem und emotionalem Gedächtnis, allerdings geht aus seinen Aufzeichnungen und in der Sekundärliteratur über seine Arbeit hervor, dass das emotionale Gedächtnis einen Teil des affektiven Gedächtnisses ausmacht.¹⁵⁸

Strasbergs *Tierübung* und die Improvisation sind für die Schamanalyse zwar nicht unmittelbar relevant, verdeutlichen aber seine Anforderungen an einen Schauspieler:

¹⁵⁶ Ebd. S. 27.

¹⁵⁷ Vgl. L. Strasberg: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. a.a.O S. 28ff.

¹⁵⁸ Vgl. u.a. L. Strasberg: Ein Traum der Leidenschaft. S. 96.

Bei der *Tierübung* imitiert der Schauspieler Bewegungsabläufe, versetzt sich dabei in die Rolle eines beliebigen Tieres und schult so durch die bewusste Arbeit mit Bewegungsabläufen Körpergefühl und –beherrschung. Sie dient in erster Linie dazu, dass der Schauspieler ein Gefühl für ihm nicht verwandte Rollen entwickelt bzw. damit er lernt, in Rollen, denen er sich ähnlich glaubt, die Unterschiede zur eigenen Person zu erkennen. Diese Übung trainiert den Blick auf das Physische einer Rolle, weniger auf die mit ihr verbundenen Emotionen.¹⁵⁹

Die Improvisation als Training für den Schauspieler erachtet Strasberg dahingehend wichtig, „um sich selbst zu entwickeln, um sich selbst im logischen und wahrhaftigen Verhalten zu trainieren und um den Partner wirklich wahrzunehmen und auf ihn zu reagieren, [...]“¹⁶⁰ Sie dient dazu, die Konzentration für das Geschehen auf der Bühne zu schulen. Vor allem dafür, auf die anderen beteiligten Schauspieler reagieren zu können;

4.1.3. Die Emotionen des Schauspielers nach Michail A. Čechov

Michail A. Čechov (1891 – 1955), selbst auch Schüler von Stanislawski, Schauspieler und Theaterpädagoge, stellt sich bei der Arbeit an einem Stück oder einer Rolle dieselben Fragen wie sein Lehrer: Woher kommt die Figur? Was ist ihr Ziel? Wie reagiert sie in der vom Autor gegebenen Situation? Was ist das Ziel des Stückes?¹⁶¹ Und ebenso wie Stanislawski sieht er einen wichtigen Aspekt der Schauspielerei in den Emotionen. Allerdings geht er weniger von einem Einfühlen in die Rolle aus, als vielmehr von einem Mitfühlen.

Während Stanislawski darauf aufbaut, Gefühle und Stimmungen der Rolle in sich selbst mit Hilfe des emotionalen Gedächtnisses aufleben zu lassen und damit die Schlussfolgerung einhergeht, dass man dem entsprechend das Inventar dieses emotionalen Gedächtnisses konstant erweitern muss, verfolgt Čechov einen anderen Weg, um eine Rolle zu erkennen. Für ihn sind Rollen eigenständige Wesen und die Aufgabe des

¹⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 174f.

¹⁶⁰ L. Strasberg: Schauspielen. a.a.O. S. 138.

¹⁶¹ Vgl. M.A. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 16f.

Schauspielers liegt darin, diese Wesen so lange zu befragen, sie vor seinem geistigen Auge zu sehen und zu beobachten, bis er die Rolle als konkreten Charakter kennt.¹⁶² Čechov spricht in seiner *Kunst des Schauspielers* von einem aktiven Warten auf die Gestalt.¹⁶³ Aktiv deshalb, weil der Schauspieler nicht passiv ausharrt, bis sich die Rolle von selbst zu erkennen gibt, sondern weil er durch Fragen an die Rolle beeinflussen kann, was er von ihr erfährt. Auf Seite des Verstandes analysiert der Schauspieler die Gefühle und Fakten, die er von seiner Rolle aufgrund des Stückes kennt, gleichzeitig beobachtet er aber, auf emotionaler Seite, wie sie ihm die Antworten vor seinem geistigen Auge liefert. Mit jeder Frage verändert sich ihre Form und das Charakteristische der Rolle wird deutlicher. Der Unterschied zu Stanislawski liegt nun darin, dass der Schauspieler nicht das, was er sich erarbeitet und in sich selbst ergründet hat, auf die Bühne bringt, dass er eben nicht, so Čechov, die Rolle mittels seiner eigenen Gefühle darstellt. Der Schauspieler muss sich klar machen, dass „seine persönlichen Gefühle nur *über ihn selbst* etwas aussagen, niemals über die Rolle.“¹⁶⁴ Ausgehend von der Annahme, dass man auch in der Realität Menschen nur dann versteht, wenn man mit ihnen mitfühlt, meint er, dass aus den eigenen Gefühlen ein Mitfühlen wird, und das erst macht dann die Seele der Rolle aus.¹⁶⁵

Vergleichbar zu Stanislawski verlangt Čechov, dass der Schauspieler fühlt, allerdings geht er dabei einen Stanislawski entgegengesetzten Weg und bezieht sich auf den schon von William James¹⁶⁶ angesprochenen Zusammenhang von physischer Gebärde und deren Wirken auf den psychischen Zustand. Für die körperliche Umsetzung seiner Überlegungen zum Verständnis der Rolle und ihrer Emotionen beschreibt Čechov, wie sich Gebärden auf den Willen, die eigene Gefühlswelt, auswirken können. „Ein *Verlangen* lässt sich nicht herbeizitieren. Sie [Čechov spricht hier direkt den Schauspieler an] sind nicht der Herr Ihres Willens. Aber Sie können eine *Gebärde machen*, und darauf wird Ihr Wille reagieren.“¹⁶⁷ Basierend auf Stanislawskis Gedanken, mithilfe des Bewussten das

¹⁶² Ebd. S. 13ff.

¹⁶³ Vgl. Ebd. S. 16f.

¹⁶⁴ Ebd. S. 125.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 124.

¹⁶⁶ Vgl. W. James: *Psychology*. S. 375ff. Der gängigen Meinung (Common-sense), dass das Aufkommen einer Emotion physische Reaktion hervorruft, stellt James seine These entgegen, dass zuerst eine physische Veränderung passiert und diese hat dann zur Folge, dass es zu einer emotionalen Reaktion kommt.

¹⁶⁷ M.A. Čechov: *Die Kunst des Schauspielers*. S. 45.

Unbewusste zu beleben¹⁶⁸, entwickelte er die Idee der *Psychologischen Gebärde*¹⁶⁹. Čechov geht davon aus, dass beim Kennenlernen eines Stückes oder einer einzelnen Rolle intuitiv ein Bild vom Willen bzw. dem Ziel der Rolle und des Stückes im Schauspieler entsteht, und dass das vom Schauspieler ohne viel Nachdenken physisch ausgedrückt werden soll. Da aber jede Gebärde von den unterschiedlichsten Gefühlen begleitet werden kann, braucht es noch mehr, um sich mittels ihrer den eigentlichen Gefühlen der Rolle zu nähern. Čechov hat, unabhängig von Stanislawski¹⁷⁰ nach Auslösern von Gefühlen geforscht und die Bedeutung des *Kolorits*¹⁷¹ entdeckt. Am Beispiel erklärt, bedeutet dies: Erkennt man als Willen der Rolle, dass diese sich vorwärts bewegen will, hat man eine Gebärde. Führt man diese Gebärde dann mit einem bestimmten Kolorit aus, wie etwa Angst erhält man die *Psychologische Gebärde* einer ängstlichen Vorwärtsbewegung, wie in Abbildung 1. veranschaulicht.

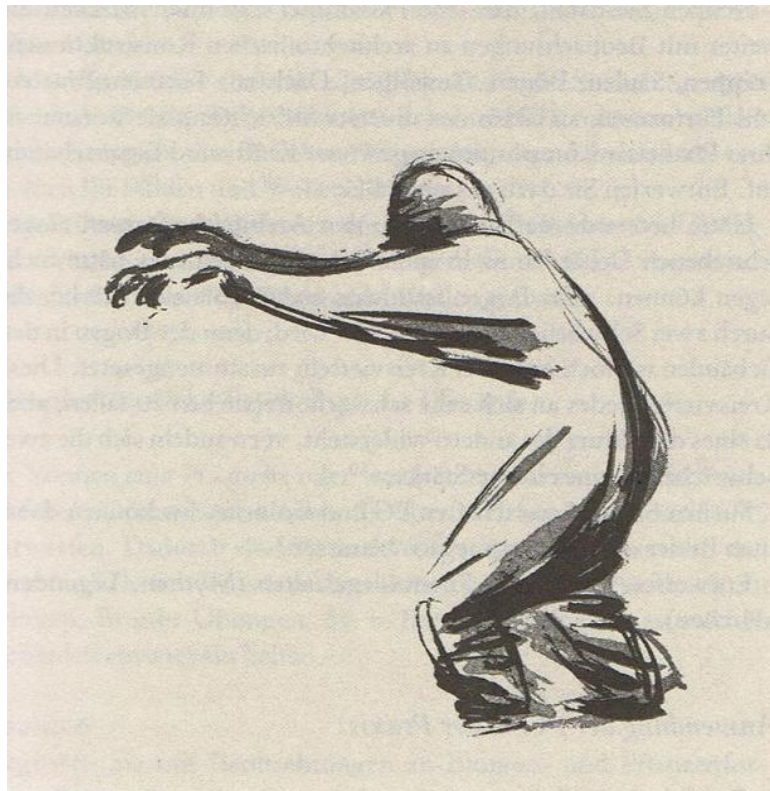


Abbildung 1:
Beispiel der psychologischen Gebärde *ängstliche Vorwärtsbewegung*¹⁷²

¹⁶⁸ Vgl. M.O. Knebel': Teil 1: Portrait seines Wirkens. In: M.A. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 183.

¹⁶⁹ Vgl. M.A. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 45ff.

¹⁷⁰ Vgl. M.O. Knebel': Teil 2: Zum Konzept seiner Schauspielkunst.. In: M.A. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 248.

¹⁷¹ Vgl. M.A. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 39ff.

¹⁷² Ebd. S. 50.

Das Kolorit ist deswegen von großer Wichtigkeit, da eine furchtlose Vorwärtsbewegung im Gegensatz zum genannten Beispiel eine gänzlich andere ist und deswegen auch andere Gefühle im Schauspieler aufkommen würden.

Die Psychologische Gebärde ist allerdings nicht für die Bühne gedacht, sondern dient lediglich beim Erarbeiten der Rolle dazu, ein Gefühl für das Wollen und Fühlen der Rolle in sich selbst zum Leben zu erwecken.¹⁷³

Anwenden lässt sich die Psychologische Gebärde aber nicht nur bei der Arbeit an der Rolle als Ganzes, sondern auch für Einzelmomente der Rolle, des Stückes bzw. einzelner Szenen, für den Text oder die Sprache und für die *Atmosphäre*.¹⁷⁴

Auf Letztere legt Čechov besonderes Augenmerk, da die *Atmosphäre* notwendig ist, damit ein Stück den Zuschauer wirklich ergreifen kann und nicht, obwohl handwerklich einwandfrei, nur mechanisch wirkt.¹⁷⁵ „Die einzelnen Schauspieler und ihre Gefühle sind nicht mehr als ein *Teil* des Ganzen. Sie müssen eine harmonische Einheit bilden, und das Einheitsprinzip ist [...] die Atmosphäre des Schauspiels.“¹⁷⁶

¹⁷³ Vgl. Ebd. S. 53.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 49ff.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 33f.

¹⁷⁶ Ebd. S. 34.

4.2. Darstellung und Distanz zur Rolle

Im Gegensatz zu den nach Einfühlung verlangenden Methoden stehen einige Theorien über die Schauspielkunst bzw. das Handwerk des Schauspielers, die die Meinung vertreten, dass Persönliches, also die eigenen Gefühle des Schauspielers, nicht auf der Bühne präsent sein sollen. Begründungen dafür liegen zum einen darin, dass nicht immer die gleiche Intensität der Darstellung möglich sei, da Gefühle nicht immer gleich stark in Erscheinung träten und zum anderen darin, dass ein qualitativ immer gleichwertiges objektives Zeigen einer Rolle unter dem Einfluss der eigenen Gefühle, d.h. ohne die nötige Distanz zur ihr, nicht möglich sei.

Besonderes Augenmerk wird im Großteil der im Folgenden erläuterten Theorien auf die Wirkung auf das Publikum gelegt. Die Hauptaufgabe eines Stückes wird hierbei, abgesehen von Brechts Theorien, in erster Linie darin gesehen, dem Publikum die Stimmung und Handlung des Stückes darzubieten. Man spielt als eine Art Dienstleister für die Zuschauer, nicht für sich selbst. Wohingegen Brecht, wie nachstehend noch skizziert wird, nicht nur vom Publikum, sondern auch vom Schauspieler ein kritisches Auseinandersetzen mit der jeweiligen Inszenierung eines Stückes und der Darstellung der einzelnen Rollen verlangt – ein Offen-bleiben und Erkennen von anderen Möglichkeiten der Handlung der Figuren auf der Bühne.

4.2.1. Bertolt Brecht und sein Schauspieler

Bertolt Brecht (1898 – 1956) arbeitete an und mit Ansichten über das Schauspielen, die häufig als gegensätzlich zu jenen Stanislawskis bezeichnet werden.¹⁷⁷ Dass eine klare Trennung der beiden Ansätze aber nicht richtig wäre, unterstreicht u.a. Strasberg, der in diesem Zusammenhang aufzeigt, dass dort, wo bei Stanislawski fast schon eine Überindividualisierung zu befürchten ist, und Brecht im Gegensatz dazu eher Entmenschlichung unterstellt wird, Brecht selbst diesen Widerspruch zwischen seinen Ideen und denen Stanislawskis auszuräumen versucht.¹⁷⁸

Brecht sieht sich einzelnen Ansätzen Stanislawskis sehr wohl verpflichtet. So z.B. der

Erschaffung der >gegebenen Umstände<, die die Auslösung eines Ereignisses bedingen; die Betonung der Darstellung alltäglicher Handlungen, die helfen das Verhalten des Schauspielers spezifischer zu gestalten sowie die Individualisierung von Figuren, die eine Menge bilden. Und er [Brecht] warnt davor, daß wir »leeres, künstliches, formalistisches und mechanisches Schauspielen bekommen werden, wenn wir beim Training unserer Techniken auch nur einen Moment vergessen, daß es die Pflicht des Schauspielers ist, lebendige Menschen darzustellen«.¹⁷⁹

Basierend auf dieser Aussage und auf Brechts Rede zur 1. Deutschen Stanislawski-Konferenz, kommt Strasberg zu der Überzeugung, dass Brecht sich Stanislawski durchaus verpflichtet fühlt. Die 1. Deutsche Stanislawski-Konferenz fand 1953 in Ostberlin statt, mit dem Ziel, die Spielmethode aller Theater der DDR zu vereinheitlichen und zwar nach der Stanislawski-Methode, von der bis dato allerdings kaum etwas in Deutschland veröffentlicht war.¹⁸⁰ Brecht zeigte in seiner *Rede für die Stanislawski-Konferenz* auf, was sich in seiner eigenen Theaterarbeit alles von jener Stanislawskis anwenden und einbeziehen ließe und deutete auf die Unterschiede als verschwindend, klein hin – kaum in Größe und Wichtigkeit auffallend.¹⁸¹

¹⁷⁷ Vgl. L. Strasberg: Schauspielen. a.a.O. S. 132.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 132f.

¹⁷⁹ Ebd. S. 133.

¹⁸⁰ Vgl. P. Stuber: Spielräume und Grenzen. S. 153.

¹⁸¹ Vgl. B. Brecht: Rede zur Stanislawski-Konferenz. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.23. S. 234ff.

Brecht spricht sich nicht für eine gänzlich emotionslose Darstellungsweise aus, wie dies häufig unterstellt wird. Er unterscheidet aber zwischen einem völligen Aufgehen in einer Rolle und dem Darstellen unter einer gewissen Distanz, die es sowohl dem Schauspieler, viel mehr aber noch dem Zuschauer ermöglicht, sich eine Figur auch anders agierend vorstellen zu können, als bloß auf die Weise, wie es im Stück geschrieben oder auf der Bühne dargestellt ist.¹⁸² Darin liegt die Intention seines Theaters: Theater soll weniger die Zuschauer mitreißen bzw. sie einfach nur erleben lassen, sondern vielmehr sie dazu bringen, sich aktiv mit dem Stück, den Figuren etc. auseinanderzusetzen und zu hinterfragen beginnen. Für Brecht besteht schließlich auch darin der Unterschied zwischen dem dramatischen Theater, das den Zuschauer mitreißt, und seinem *epischen* Theater, dass dem Zuschauer etwas sachlich präsentiert.¹⁸³

Obwohl Brecht keine Trennung von professionellen und Laiendarstellern will, hat er konkrete Vorstellungen davon, wie ein (angehender) Schauspieler auszubilden ist bzw. was er können muss. Brechts Ansicht ist, dass eine zweijährige Grundausbildung in Sprechen, Pantomime, Ballet, Kunst- und Theatergeschichte, Schießen und weltanschaulichem Unterricht ausreichen. Danach sollten Schüler an verschiedenen Theatern an Proben teilnehmen oder auch kleinere Rollen übernehmen.¹⁸⁴ Angehende Schauspieler müssen sofort „in das volle Leben eines Theaters eingegliedert werden und so schnell wie möglich vor das Publikum treten“¹⁸⁵, denn das Publikum leistet laut Brecht einen nicht unerheblichen Ausbildungsbeitrag.

Großen Wert legt Brecht, ebenso wie alle in dieser Arbeit genannten Vertreter der einzelnen Theorien und Methoden, auf die Beobachtung. Er nennt aber auch die Nachahmung als wichtiges Element und sieht sie als bedeutende Fähigkeit. Der Schauspieler muss sein Umfeld immer studieren und nachahmen können. Nachahmen deshalb, weil es für Brecht wichtig ist, dass das Beobachtete, das nicht in der eigenen Natur des Schauspielers liegt, auch seine Eigenheit bewahrt. Diese Anweisung entsteht als Schlussfolgerung daraus, dass dem Schauspieler nichts eigen werden kann, was er nicht

¹⁸² Vgl. B. Brecht: Aus einem Brief an einen Schauspieler. a.a.O. S. 186.

¹⁸³ Vgl. B. Brecht: Was ist episches Theater. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22. S. 317.

¹⁸⁴ Vgl. B. Brecht: Vorschläge für Schauspielerausbildung. Ders.: Schriften zum Theater. Bd. 6. S. 195.

¹⁸⁵ Ebd. S. 197

selbst erfahren hat und als einführender Schauspieler könnte er dann nur spielen, was von der Rolle in ihm selbst bereits vorhanden ist.¹⁸⁶ Zusätzlich dazu liegt in der Einfühlung auch das Problem, dass der objektive Blick, den der Darsteller stets auf die Gesellschaft gerichtet haben sollte, den objektiven Blick auf den Charakter der jeweiligen Figur im jeweiligen Stück einschränkt.¹⁸⁷ Für Brecht ist wichtig, dass „es der Schauspieler in keinem Augenblick zur restlosen Verwandlung in die Figur kommen lassen durfte, sondern lediglich die Haltung des Zeigenden und Vorführenden einnehmen sollte.“¹⁸⁸

Die darauf basierende falsche Meinung, Brecht habe von seinen Schauspielern eine unpersönliche Form der Darstellung verlangt, führt oft zu der Annahme, er entindividualisiere den Schauspieler im Moment auf der Bühne. Vielmehr ist es aber so, dass das distanzierte Vorführen vom Schauspieler ein Auseinandersetzen mit der Rolle und eine eigene Meinung und reflektierte Haltung ihr gegenüber voraussetzt - das Individuum also durchaus gefordert ist.

Der Vorwurf der Entindividualisierung trifft, im Vergleich, vielmehr auf Edward Gordon Craig zu, der, bereits vor Brecht, in seinen Ausführungen über die Schauspielkunst den Gedanken von der von Individuen befreiten Bühne anführt. Folgt man Craig, muss der Schauspieler als Individuum von der Bühne verbannt werden, denn „nur schlechte kunst [sic!] hat einen so persönlichen, emotionalen anspruch, dass der betrachter die sache selbst vergisst und durch die persönlichkeit, durch das gefühlsbekenntnis des künstlers abgelenkt wird.“¹⁸⁹ Darauf wird in Kapitel 4.2.3. genauer eingegangen.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 197f.

¹⁸⁷ Vgl. B. Brecht: Kann man das Theater eine Schule der Emotionen nennen. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.23. S. 305f.

¹⁸⁸ F. Kreuder: Brecht, Bertold. In: M. Brauneck: Theaterlexikon 2. S. 100.

¹⁸⁹ E. G. Craig: Über die kunst des theaters. S. 63.

4.2.2. Denis Diderots *Paradox über den Schauspieler*

Meines Erachtens handelt es sich bei Denis Diderots (1713 – 1784) *Paradox über den Schauspieler* eher um eine Polemik, als um eine wörtlich zu nehmende Beschreibung von gutem Schauspiel. Bestätigung in dieser Ansicht finde ich im Vorwort zur englischen Ausgabe¹⁹⁰, verfasst von Strasberg bzw. in dessen Beitrag unter dem Schlagwort ‘Schauspielen‘ in der *Encyclopaedia Britannica*. Laut Strasberg ist erkennbar, dass Diderot durchaus bewusst war, dass ein guter Schauspieler fühlen kann bzw. vielleicht sogar muss¹⁹¹, allerdings nicht auf der Bühne, da er nicht von der Möglichkeit der Reproduzierbarkeit von Gefühlen überzeugt war. Für Diderot ist auch klar, dass der Schauspieler viel üben muss bzw. viel Erfahrung braucht, um seine Fähigkeiten zu trainieren. Allerdings scheint Diderot noch keine klare Lösung für den Übungsgegenstand, abgesehen von der Nachahmung an sich, gefunden zu haben.

Diderot führt in seinem Essay Argumente an, die überwiegend darauf basieren, dass ein Schauspieler zur Gänze kontrolliert agieren muss, um glaubhaft und nicht der Willkür, die die variierende Intensität von Emotionen darstellt, unterworfen zu sein.

„Sagt man nicht im Alltag von einem Menschen, er sei ein großer Schauspieler? Man versteht darunter nicht, dass er fühlt, sondern im Gegenteil, dass er ausgezeichnet heuchelt, [...]“¹⁹² In diesem kurzen Zitat verdeutlicht sich Diderots Auffassung von richtigem Schauspiel. Für ihn hat es auf der Bühne kein Gefühl zu geben, da er davon ausgeht, dass Gefühle dem Schauspieler nicht ermöglichen, kontrolliert zu bleiben und darzustellen, was vorab, u.a. in den Proben, als Ideal der Rolle erarbeitet wird. Diderot sieht in einem Schauspieler einen Menschen, der beobachtet, überlegt und nüchtern wiedergibt, nicht aber einen, der sich im Spiel, auf der Bühne, nicht von der Rolle lösen kann. In erster Linie verlangt er vom Schauspieler Urteilsvermögen.

Ich will, dass in ihm ein kalter und ruhiger Beobachter der menschlichen Natur sei. Ich fordere als Folge davon, durchdringenden Scharfblick, aber

¹⁹⁰ Vgl. L. Strasberg: Einführung zu Denis Diderots Das Paradox über den Schauspieler. In: Ders.: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. S. 57-64.

¹⁹¹ Vgl. L. Strasberg: Schauspielen. a.a.O. S. 126f.

¹⁹² D. Diderot: Paradox über den Schauspieler. S. 53.

keine Empfindsamkeit; die Kunst, alles nachzuahmen oder, was auf dasselbe herauskommt, die gleichen Anlagen für alle Arten von Charakteren und Rollen.¹⁹³

Diderot schreibt in seinem *Paradox* ein Plädoyer für eine gefühlsfreie Bühne. Er sieht das Problem sich einführender Schauspieler darin, dass sie nicht für jede Vorstellung dasselbe Gefühl aufbringen können; es kommt einmal stärker, einmal schwächer zum Ausdruck. Geht man im Gegensatz dazu mit Verstand an eine Rolle, kann man das Einstudierte immer wieder gleich reproduzieren, da man sich nicht den eigenen Gefühlsregungen unterwerfen muss. Je öfter man ein Gefühl durchlebt, desto schwächer wird es in seiner Darstellung und im Gegenteil dazu, so Diderot, je öfter man etwas Gefühlsfreies, Einstudiertes wiederholt, desto besser wird es in der Aufführung, weil es in der Routine der Schauspieler immer gefestigter wird.¹⁹⁴ Das Talent eines Schauspielers liegt demnach nicht darin, dass er fühlt, sondern darin, dass er das Äußere, die physischen Merkmale eines Gefühls wiedergeben kann.¹⁹⁵

Wenn ich mich betrübt gebe über den Tod meiner Schwester in einer Szene mit dem Advokaten aus der Niedernormandie, wenn ich mich in der Szene mit dem ersten Commis der Marine anklage, der Frau des Schiffskapitäns ein Kind gemacht zu haben, dann habe ich ganz und gar eine Miene, die Schmerz und Scham zeigt. Aber bin ich betrübt? Bin ich beschämt?¹⁹⁶

Diderot negiert dies, gemäß seiner Auffassung von einem guten Schauspieler, die davon ausgeht, die Gefühle, die er darstellt, in diesem Moment nicht zu empfinden. Das Paradoxe beim Schauspielen liegt für Diderot demnach darin, dass, um das Publikum zu bewegen, der Schauspieler selbst nicht bewegt sein darf.¹⁹⁷

Parallel zu einer absichtlichen Einfühlung in die Rolle, erkennt Diderot auch ein Problem darin, wenn sich eine Rolle und die Person, die sie spielt, zu ähnlich sind. Er sieht eine Gefahr, dass der Schauspieler in der Situation auf der Bühne die Rolle ablegt und als er selbst vor dem Publikum steht.

¹⁹³ Ebd. S. 17.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 17.

¹⁹⁵ Ebd. S. 20.

¹⁹⁶ Ebd. S. 28.

¹⁹⁷ Vgl. L. Strasberg: Schauspielen. a.a.O. S.125f.

In diesem Fall macht es nach Diderot einen Unterschied, ob es sich um einen *mittelmäßigen* oder einen *wirklichen* Schauspieler handelt. Wird die Rolle von einem mittelmäßigen Schauspieler gespielt, also einem empfindsamen bzw. einfühlsamen, kann die Aufführung davon profitieren, weil die spielende Person wirklich fühlt wie die Rolle es verlangt und sich ihr gewohntes Spiel dadurch verbessert. Handelt es sich aber nach Diderots Definition um einen wirklichen Schauspieler, also eine Person, die deshalb gut spielt, weil sie nur präsentiert und nicht fühlt, dann leidet die gewohnte Qualität des Spiels darunter, weil der Schauspieler nicht mehr das Idealbild der Rolle, das beim Einstudieren mit Verstand entstanden ist, zeigt, sondern er selbst als Person plötzlich auf der Bühne steht.¹⁹⁸

Für Diderot hat Schauspielen in erster Linie mit Beobachten und Wiedergeben zu tun. Ein Schauspieler ist für ihn sozusagen ein Mensch, der alle menschlichen Eigenschaften und Charaktere in sich trägt, wobei diese nicht im Gefühl, sondern im Verstand verankert sind.

Man hat gesagt, die Schauspieler hätten keinen Charakter, denn da sie alle spielten, verlören sie den, der [sic!] ihnen die Natur gegeben habe [...]. Ich glaube, man hat die Ursache für die Wirkung genommen. Sie sind nur deshalb fähig, alle zu spielen, weil sie überhaupt keinen haben.¹⁹⁹

Es ist eine Provokation, wenn Diderot den Schauspielern einen eigenen Charakter abspricht, allerdings zeigt diese Aussage deutlich, worin er das Talent der Schauspieler sieht; nämlich in der Eigenschaft, alle Eigenschaften zeigen zu können, ob nun eigene oder nicht.²⁰⁰

Diderot führt zwei Karrieren von Schauspielerinnen als Beispiele an. Beide haben seiner Meinung nach zu Beginn ihrer Laufbahnen wie Automaten gespielt und sich erst mit zunehmender Erfahrung als wahre Schauspielerinnen erwiesen. Der Wiedereinstieg einer der beiden nach zehnjähriger Pause in den Beruf des Schauspielers war nach Diderot nur mehr mittelmäßig, nicht weil sich Empfinden oder Seelenleben geändert hätten, sondern

¹⁹⁸ Vgl. D. Diderot: Paradox über den Schauspieler. S. 32.

¹⁹⁹ Ebd. S. 38.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 37.

weil die Erinnerung an die Rollen nachgelassen hätte.²⁰¹ Diderot unterstreicht damit, dass es eine gewisse Routine ist, die einen Schauspieler zu einem guten macht, und nicht die Intensität seiner eigenen Gefühle auf der Bühne.

4.2.3. Edward G. Craig und die *Über-Marionette*

„Die schauspielkunst [sic!] ist keine echte kunst.“²⁰² Diese Aussage von Edward Gordon Craig (1872 – 1966), selbst Schauspieler, Bühnenbildner, Regisseur und Theatertheoretiker²⁰³, ist die Grundlage für sein Verlangen nach nicht auf der Bühne fühlenden Schauspielern, konkreter: nach nicht menschlichen Schauspielern. Kunst basiert laut Craig auf konkreten Regeln und sie folgt immer einem Plan. Da dem Schauspielen als Material der Mensch zugrunde liegt, und der Mensch als Instrument nicht zuverlässig bzw. immer dem Zufall ausgesetzt ist, kann es sich folglich beim Schauspielen nicht um Kunst handeln.²⁰⁴ Weiter führt Craig aus, dass Kunst das genaue Gegenteil des Chaotischen sei,

[...] und chaos entsteht aus dem zusammenprall vieler zufälle. Kunst beruht auf plan. Es versteht sich daher von selbst, dass zur erschaffung eines kunstwerks nur mit den materialien gearbeitet werden darf, über die man planend verfügen kann. Der mensch gehört nicht zu diesen materialien.²⁰⁵

Mit dieser Aussage, wie überhaupt mit seinem Text *Der schauspieler und die über-marionette* verfasste Craig eine äußerst polarisierende Abhandlungen zum Beruf des Schauspielers. In seinem Werk *Über die kunst des theaters* spricht sich Craig für eine Bühne aus, auf der die Hauptaufgabe des Schauspielers, wenn es denn unbedingt einen Schauspieler geben muss, darin besteht, dem Regisseur, als dem autonomen Kapitän des Schiffes ‘Theater’, freiwillig und bedingungslos zu gehorchen.²⁰⁶

Grundsätzlich möchte Craig die Schauspieler von der Theaterbühne verbannen, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen handelt es sich bei einem Menschen, wie bereits Eingangs

²⁰¹ Vgl. Ebd. S. 25.

²⁰² E.G. Craig: *Der schauspieler und die über-marionette*. In: Ders.: *Über die kunst des theaters*. S. 52.

²⁰³ Vgl. S. Eigenmann: Craig, Edward Gordon. In: M. Brauneck: *Theaterlexikon 2*. S. 132f.

²⁰⁴ Vgl. E.G. Craig: *Der schauspieler und die über-marionette*. a.a.O. S. 51f.

²⁰⁵ Ebd. S. 52.

²⁰⁶ Vgl. E.G. Craig: *Die kunst des theaters*. Der erste dialog. In: Ders.: *Über die kunst des theaters*. S. 120f.

erwähnt, nicht um das geeignete Material für Kunst, da der Schauspieler nicht uneingeschränkt Kontrolle über seinen Körper, also Mimik, Gestik und Stimme, hat. Craig sieht diese Annahme darin begründet, dass das Gefühl immer die Oberhand über den Verstand erlangt.²⁰⁷ Zum anderen zeichnet er allgemein ein nur wenig schmeichelhaftes Bild des Schauspielers und unterstellt ihm, ein Mensch zu sein,

der damit zufrieden ist, fremde gedanken, von anderen formuliert, weiterzugeben, und zur gleichen zeit seine person öffentlich zur schau stellt. Er tut es, weil er sich geschmeichelt fühlt, und eitelkeit kennt keine vernunft.²⁰⁸

Wenn aber doch Schauspieler spielen, dann sollten sie sich auf keinen Fall in die Rolle einfühlen, sondern eher noch aus der Rolle heraustreten, damit eine gewisse Distanz aufrechterhalten bleibt und es nicht zu einer Imitation der Natur kommt. Craig räumt noch ein, dass bei der Arbeit an der Rolle durchaus ein Einfühlen, ein Sympathisieren mit der Rolle passieren kann, hält aber daran fest, dass auf der Bühne möglichst wenig Gefühl an der Darbietung beteiligt sein darf, da der Schauspieler sonst die Kontrolle über Gestik, Mimik und Stimme verliert.²⁰⁹

Für Craig ist der Regisseur der eigentliche Künstler des Theaters. Die weiteren Beteiligten an einer Inszenierung sind lediglich dazu angehalten, die Anweisungen des Regisseurs exakt umzusetzen. So kümmert er sich neben Kostüm, Dekoration und Beleuchtung, die sich allesamt aus seiner Interpretation des Stückes ergeben, auch um die „führung der schauspieler“²¹⁰. Ihre Sprache und Bewegung soll nicht ihnen selbst überlassen bleiben, weil die dem Material Schauspieler anhaftende Zufälligkeit den dem Kunstwerk zugrundeliegenden Plan des Regisseurs zerstören würde.²¹¹ Craig räumt ein, dass Schauspieler an dieser Stelle argumentieren würden, dass sie sich, da sie sich wie eine Marionette dem Regisseur unterordnen sollen, beleidigt fühlen werden. Aber seiner Ansicht nach muss jeder an einer Inszenierung Beteiligte das sogenannte große Ganze im

²⁰⁷ Vgl. E.G. Craig: Der schauspieler und die über-marionette. a.a.O. S. 53.

²⁰⁸ Ebd. S. 54.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 57.

²¹⁰ E.G. Craig: Die kunst des theaters. Der erste dialog. a.a.O. S. 118.

²¹¹ Vgl. Ebd. S. 118.

Auge haben. Und vor allem intelligente Schauspieler, und nur solche möchte er auf der Bühne haben, verstehen, „dass sie sich willig einer leitung unterordnen sollten“²¹².

Die Annahme, dass Kunst nur geplant und mit kontrollierbaren Materialien geschaffen werden kann, führte Craig unweigerlich zur Idee der *Über-Marionette*, die den Schauspieler ersetzen sollte. „Der schauspieler muss das theater räumen, und seinen platz wird die unbelebte figur einnehmen – wir nennen sie die über-marionette“²¹³. Idealerweise sind auf der Bühne also keine Menschen sondern Maschinen, die der Regisseur bedient und die willig seinen Befehlen folgen.²¹⁴

Der Begriff der Über-Marionette ist für Craig allerdings keine Metapher für eine spezielle Art zu spielen, sondern vielmehr hatte er auch Ideen für die konkrete Umsetzung und die Handhabung solcher Marionetten durch Tänzer oder zumindest Maskenträger²¹⁵, wie er dies in einer seiner Skizzen (vgl. Abb.2) selbst festgehalten hat.



Abbildung 2:
Maskierter Schauspieler – Skizzenbuch „Ueber-Marions“²¹⁶

²¹² Ebd. S. 120.

²¹³ E. G. Craig: Der schauspieler und die über-marionette. a.a.O. S. 66.

²¹⁴ Vgl. D. Kreidt: Kunsttheorie der Inszenierung. S. 112.

²¹⁵ Vgl. H. Ribb: Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion. S. 51ff.

²¹⁶ Ebd. S. 52.

Strasberg, der sich mit verschiedenen schauspieltheoretischen Ansichten auseinandersetzte, sieht in Craigs Worten allerdings nicht unweigerlich eine Aufforderung, die Schauspieler von der Bühne zu verbannen, sondern hebt auch Craigs Ruf nach Schauspielern, die sich sowohl psychisch als auch physisch unter Kontrolle haben, hervor. „Literally his [Craigs] intention was no more than to demand that the actor should have the greatest skills, literally the ability to do anything that can be asked from a human being, mentally, physically, emotionally, or any other way.“²¹⁷

²¹⁷ R.H. Hethmon: Strasberg at The Actors Studio. S. 57.

5. Analyse – Relevante Aspekte der Scham im Hinblick auf den Beruf des Schauspielers

Zu Beginn der Analyse soll noch einmal festgehalten werden, dass Scham nicht ausschließlich negativ zu definieren ist. Sie ist in erster Linie Schutzmechanismus, kann aber ebenso als Inspiration oder Motivation dienen. Im Rahmen dieser Arbeit liegt der Fokus aber auf jenen Aspekten und Auswirkungen der Scham bzw. des Schamaffektes, die sich, gemäß der Fragestellung, hindernd oder blockierend auf den Menschen auswirken können.

Basierend auf den beiden vorangegangenen Kapiteln zur Scham und zu den Schauspielmethoden und –theorien werden letztere nun daraufhin untersucht, wie weit sie auf das Gefühlsleben der Schauspieler im Allgemeinen und den Schamaffekt im Konkreten eingehen, darauf reagieren und damit arbeiten. Bevor auf die einzelnen Ansätze über das Schauspiel eingegangen wird, werden allgemeine Aspekte des Schamaffektes thematisiert, die, unabhängig von der Spielmethode Scham auslösen können.

5.1. Wechselseitigkeit von Scham und Schauspielen im Allgemeinen

5.1.1. Maske und Maskierung

Hervorstechend an Wurmsers Begründung für die Wahl des Buchtitels *Die Maske der Scham*, ist seine häufige Bezugnahme auf kulturelle Bereiche der Verkleidung, Maskierung und Darstellung bis hin zu Arten von Schauspiel, deren Intention oder Auftreten er eindeutig mit Scham in Verbindung setzt. Er habe diesen Titel

[...] gewählt, um eine solche vielschichtige Beziehung widerzuspiegeln. Zum einen zwingt die Scham selbst dazu, daß man sich versteckt, daß man danach trachtet, sich zu verbergen und sich zu verschleiern oder zu maskieren. [...] Umgekehrt ist die Scham, wie wir immer wieder entdeckt haben, in ihren vielen Varianten und Aspekten selbst maskiert, verkleidet,

nicht erkennbar – und vernachlässigt. Das Verbergen der Scham ist die Scham wegen der Scham.²¹⁸

Es liegt also in der Natur der Sache, dass Scham sich nicht immer zu erkennen gibt. Vor allem beim Beruf des Schauspielers, der zum Großteil aus Zeigen und Maskieren, Verstellen und Glaubhaft-bleiben besteht, stellt sich die Frage: Wie weit kann sich die Scham hier maskieren und wie weit dient sie selbst als Maske?

Zwar bezieht sich Wurmser in seinem Buch überwiegend auf gegenständliche Masken, auf deren Ursprung als Totenmasken, auf den Zusammenhang mit Fasching oder vergleichbaren Anlässen²¹⁹ und nicht auf Maskierung als Element der Bühne, aber die von ihm geschilderten Aspekte dieser Masken und ihrer Wirkung lassen sich auch auf die Thematik der vorliegenden Arbeit anwenden.

Augenmerk legt Wurmser vor allem auf das mittlerweile weniger praktizierte Maskenwesen im Rahmen von Brauchtum anlässlich einzelner Festtage, „unheimliche Tage, an denen die Tore der Totenwelt geöffnet sind“²²⁰, wie zum Beispiel Allerseelen.

»[...] Für ihn [den Maskenspieler] sind alle Einschränkungen, alle Tabus aufgehoben; alles was sonst verboten war und verboten sein muß, ist nun erlaubt, alle lästigen Bande der Zucht, der Ordnung, sind gelöst; für einmal ist nun allen dunklen Trieben des Angriffs, der Rache, der Zerstörung freie Bahn gegeben.« Es sind »legale Anarchien« [...]. »Der Schritt vom Erhabenen zum Komischen, vom Grauen zum Lachen, ist klein, ... und sehr häufig ist der Schritt hinüber auch getan« [...].²²¹

Maskenträger verwandeln sich also von Menschen in Wesen, die „jenseits der Gesetze von Natur und Gesellschaft“²²² agieren. Dieses Jenseits liegt in jedem Bereich, der sich unter dem Deckmantel der Darstellung, eines Spieles also, befindet.

Jedoch derjenige, der tatsächlich eine Maske trägt, darf nicht nur schamlos handeln (ja man erwartet sogar, daß er das tut) und zeigt sich nur, während er sich gleichzeitig versteckt [...] sondern er ist auch darauf aus, andere zu demütigen, zu verspotten, zu erniedrigen. Er »treibt mit Entsetzen Scherz«.

²¹⁸ L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 446.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S. 446f.

²²⁰ Ebd. S. 447.

²²¹ Ebd. S. 448.

²²² Ebd. S. 449.

[...] In der Tat sind die Formen der Erniedrigung, die sich die maskierte Bande ungestraft leisten kann, unendlich vielfältig.²²³

Hier wird hauptsächlich beschämendes Verhalten seitens der Maskenträger anderen gegenüber angeführt, allerdings gilt das Beschriebene nicht nur für die Beschämung anderer, sondern gerade im Hinblick auf die Bühne auch für die Freiheit des Maskenträgers selbst psychische und physische Entblößung zu dulden, für die man sich ohne Maske schämen würde.

Die Maske dient demnach sowohl als Schutz vor Bloßstellung als auch als Schutz vor Strafe, Missbilligung oder Verachtung.

Diese Idee der ungestraften Beschämung, ob nun anderer oder seiner selbst, wenn man sich hinter einer schützenden Maske versteckt, lässt sich auch über die greifbaren Masken ausweiten auf die generelle Maskierung, die der Schauspieler sich in einer Rolle überstülpt. Es ist nicht der Schauspieler, der beschämt oder sich bloßstellt, es ist die Figur.

5.1.2. Gesellschaft, Scham und Schauspieler

Wie bereits an anderer Stelle festgehalten, hat jede Gesellschaft ihre Tabuthemen, ihre Werte und Normen. Entspricht man diesen nicht, kommt es zu Scham.

Ebenso hat aber auch jede Person ihre ganz persönlichen Werte und Normen, entsprechend dem eigenen *Ich-Ideal*. Das Bestreben, diesen eigenen Werten und Normen gerecht zu werden, bezeichnet Wurmser als „Loyalität sich selbst gegenüber“²²⁴ und stellt in weiterer Folge fest, „daß Scham und die Frage der Selbstloyalität und Integrität – und deren Gegenteil, der Selbstbetrug – nicht voneinander getrennt werden können.“²²⁵ Unter Berücksichtigung dieser Feststellung stellt sich die Frage, wie weit ein Schauspieler innerhalb einer Rolle im Rahmen seiner eigenen Werte und Normen bleiben muss, um

²²³ Ebd. S. 446f.

²²⁴ Ebd. S. 443.

²²⁵ Ebd. S. 443.

keine Scham zu empfinden, bzw. in welchem Ausmaß er sich mit ihr identifizieren darf, um nicht Gefahr zu laufen, die eigenen Grenzen zu überschreiten.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang Darstellungen von Gewalt, von Scham und Sexualität, von sogenanntem politisch Unkorrektem, etc. auf der Bühne, dann handelt es sich dabei nicht zwangsläufig um Tabubrüche, allerdings werden sowohl Schauspieler als auch Publikum dadurch mitunter an die Grenzen ihres Wertesystems gebracht. Werden diese Grenzen nicht mehr nur berührt, sondern überschritten, dann handelt es sich dabei immer noch um Kunst, aber die Scham in ihrer Natur als Affekt lässt sich nicht argumentativ im Zaum halten und kann daher ausbrechen, da es in der Natur jedes Menschen liegt, zu glauben „daß etwas Schreckliches passieren würde, wenn wir unseren Impulsen freien Lauf ließen, aber es ist nur schrecklich, weil es sich gegen die von der Gesellschaft geprägten Gewohnheiten richtet.“²²⁶

Neben den genannten konventionellen Tabuthemen liefern auch vermeintlich harmlose Situationen eine Basis für Scham.

Sie wird oft dort empfunden, wo ein Kontrollverlust entsteht. Besonders auffällig zeigt sich das anhand des Verlustes der Kontrolle über die eigenen Gefühle. Im Regelfall, so eine Volksweisheit, sind Gefühle nichts, wofür man sich schämen muss, wird man allerdings von einem Gefühl überwältigt, oder verliert die Kontrolle über seine Gefühle, und dieser Kontrollverlust ist für andere sichtbar, kann es zu Scham kommen.²²⁷

Wenn ein Schauspieler nun ein Gefühl auf der Bühne darstellt, und er sich in diesem Gefühl sozusagen verliert, oder aber er ein eigenes, konträr zum dargestellten, nicht unterdrücken kann, ist die Möglichkeit zur Scham gegeben. Zum einen aus dem o.g. Grund des Kontrollverlustes, und zum anderen, weil er dem Idealbild des Schauspielers, das im Allgemeinen und meist auch in ihm selbst herrscht, nicht entspricht. Ein Versagen vor dem *Ich-Ideal*, dem Ideal des Publikums, des Regisseurs, etc. fällt unter die Bedingungen der Scham, wie in Kapitel 3.2. aufgezeigt.

In diesen Zusammenhang ist auch das Spielen vom Schamgefühl an sich, und die damit einhergehende Möglichkeit zum Kontrollverlust, zu setzen.

²²⁶ Schauspielhaus Bochum (Hrsg.): Das Schauspielerseminar Lee Strasberg. S. 62f.

²²⁷ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 136.

In seinem Aufsatz *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren* hält Darwin fest, dass sich physische Handlungen auch auf das psychische Befinden auswirken.²²⁸ „Wir sind traurig, weil wir weinen, erschreckt, weil wir zittern, zornig, weil wir schlagen und nicht, wie man gewöhnlich annimmt, umgekehrt.“²²⁹ Auf die Parallelen zu Čechov und seiner *Psychologische Gebärde*, wie oben skizziert, wird in Kapitel 5.2. genauer eingegangen.

Wie in Kapitel 4.1. mehrfach aufgezeigt, wird in verschiedenen Schauspieltheorien davon ausgegangen, dass eine bestimmte Bewegung mit einem bestimmten Gefühl konnotiert wird und sich deshalb damit ein bestimmter Gefühlszustand hervorrufen lässt.

Demzufolge muss davon ausgegangen werden, dass das Spielen bzw. Darstellen von Scham bis zu einem gewissen Grad auch Scham auslösen kann. Passiert dies, kann es zu einem weiteren Kontrollverlust physischer Natur kommen.

Mit dem Gefühl innen bemerkt man nämlich gleichzeitig außen eine Bewegung des Leibes, Veränderungen der Gesichtsmuskeln (Mimik), Weinen, Lachen, Schweißausbruch, Veränderungen des Herzschlages und Atems, Erröten und Erblassen u. dgl. mehr. Diese „Ausdruckserscheinungen“ sind durchaus nicht eine Folge oder Wirkung der inneren Vorgänge, vielmehr sind sie von außen, was das Gefühl von innen ist, sind gleichsam eine Übersetzung des inneren Vorgangs in eine andere Sprache [...].²³⁰

Demnach kann es zu einem regelrechten Kreislauf der Scham kommen: Man spielt die Scham, die typischen Bewegungen erzeugen im Schauspieler Scham und durch die wirklich in ihm aufsteigende Scham kommt es wiederum zu einer Intensivierung der Bewegungen, welche die Scham ursprünglich in Gang gesetzt haben.

Ein weiteres allgemein mögliches Moment von Scham auf der Bühne ist die internalisierte Scham. Sprichwörtlich wird in diesem Fall die eigentliche Scham maskiert und auf die Bühne gestellt. Unbewusst empfundene Scham bzw. Schamangst treibt einen Menschen auf die Bühne, um sich und seinen Schandfleck auszustellen. Dieser, möglicherweise pathologische, Aspekt der Scham auf der Bühne kann umfassend und

²²⁸ Vgl. C. Darwin: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. a.a.O. S. 200.

²²⁹ R. Heller: *Das Wesen der „Affekte“*. S. 6.

²³⁰ R. Heller: *Das Wesen der „Affekte“*. S. 9.

fundiert allerdings nur durch die wissenschaftliche Disziplin der Psychologie erörtert werden.

Scham bedeutet vereinfacht aber eben nicht nur, dass man nicht gesehen werden will oder etwas vom Selbst nicht zeigen will, sondern dass man auch selbst nicht sehen will. Bereits der kindliche Glaube – „Wer nichts sieht, kann nicht gesehen werden“²³¹ - wirft die Frage auf, ob ein Unterschied besteht, abhängig davon, ob das Publikum sichtbar oder nicht sichtbar anwesend ist.

Wurmser hält fest: „Es findet sich ein kognitiver Schock bei der Auslösung von Scham, sei es der Schock angesichts eines Fremden, sei es der Schock darüber, daß man in seiner Wirksamkeit [...] der Umgebung gegenüber versagt hat.“²³² Basierend auf dieser Aussage kann man davon ausgehen, dass der Moment, in welchem dem Schauspieler sich seiner eigenen Wirksamkeit auf das Publikum bewusst wird, Scham auslösen kann, egal ob nun ein tatsächliches Versagen vorliegt oder lediglich eine (vom Schauspieler unerwartete) spontane Reaktion des Publikums erfolgt. Der schützende Charakter z.B. des Bühnenlichts, wie von der in der Einleitung erwähnten Schauspielerin genannt, verliert in diesem Moment seine Wirkung.

Die Annahme seitens der Psychologie, dass dem Aufkommen von Scham oft die Partialtriebe Skopophilie oder Exhibitionismus zugrunde liegen, erweitert Wurmser in diesem Zusammenhang um die Termini *Theatophilie* und *Delophilie*²³³.

Theatophilie definiert er allgemein als den Wunsch „zuzuschauen und zu beobachten, zu bewundern und sich faszinieren zu lassen. Vereinigung und Meisterung oder Beherrschung durch aufmerksames Sehen zu erzielen.“²³⁴

Dem gegenüber steht die Delophilie als das „Verlangen, sich auszudrücken und andere durch Selbstdarstellung (self-exposure) zu faszinieren, sich ihnen zu zeigen und sie zu beeindrucken.“²³⁵

Seidler fasst Wurmsers Ausführung zusammen: „es geht ihm [Wurmser] darum, das Bestreben erfassen zu können, sich durch das Ansehen von jemandem beeindrucken zu

²³¹ Vgl. L. Wurmser: Die Maske der Scham. S. 244.

²³² Ebd. S. 255.

²³³ Vgl. Ebd. S. 257f.

²³⁴ Ebd. S. 258.

²³⁵ Ebd. S. 258.

lassen und auf der anderen Seite um die Lust, jemanden durch eigene Sichtbarkeit zu faszinieren und in den Bann zu ziehen.²³⁶

Vor allem dieses aktive Sich-zeigen und andere in den eigenen Bann ziehen wollen ist für die vorliegende Fragestellung relevant, da darin einen der Gründe gesehen werden kann, warum gelernte Schauspieler ihren Beruf und Laiendarsteller ihr Hobby gewählt haben. Versagt man in diesem Faszinieren-wollen, kommt es zum bereits genannten Nicht-erreichen eigener Ideale, zum Kontrollverlust über die eigenen Fähigkeiten.

5.1.3. Exkurs: Tabubruch und Lockmittel „Provokation“

Eine Facette des Zusammenspiels von Gesellschaft, persönlichen Grenzen und der schauspielerischen Arbeit findet sich dargestellt in dem von Wurmser zitierten Begriff vom *Zeitalter der Schamlosigkeit*²³⁷.

Überall werden Gefühle und Körper ungehemmt zur Schau gestellt, werden Geheimnisse offen herumgezeigt, wird leichtfertig und rücksichtslos neugierig in so manche düsteren Winkel des privaten Lebens eingedrungen. [...] Man spricht über rohe Affekte und entschleierte Gewalt, Sex und den »Urschrei« (nichts Geringeres!). [...] Es ist vielmehr schwierig geworden, zärtliche Gefühle oder Gefühle der Achtung und Ehrfurcht, der Idealisierung und der Verehrung auszudrücken. Es gehört fast schon zum guten Ton, respektlos und ehrfurchtslos zu sein. [...] Die Kultur der Schamlosigkeit ist auch die Kultur der Respektlosigkeit, der Ehrfurchtslosigkeit, des Verwerfens und Entwertens von Idealen.²³⁸

Dieses so beschriebene Zeitalter der Schamlosigkeit wird vor allem in Kunst und Kultur, damit natürlich auch auf der Bühne, zelebriert. Nicht selten wird tabubrechend inszeniert, ohne dass dies für die Handlung bzw. die Aussage eines Stückes zwangsläufig nötig wäre. Beispielhaft dafür möchte ich die Pressereaktionen auf zwei zeitnahe Inszenierungen von Oskar Wildes *Bunbury - The importance of being Ernest* in Wien anführen.

Natürlich sind die plakative Darstellung von Tabus und das Brechen mit denselben Stilmittel, die mit Recht und Erfolg verwendet werden. Betrachtet man aber die Reaktion der Printmedien auf die Inszenierungen bzw. die Bearbeitung des genannten Stückes im

²³⁶ G.H. Seidler: Der Blick des Anderen. S. 110.

²³⁷ Ebd., S. 395.

²³⁸ Ebd. S. 395.

Wiener Akademietheater (*Ernst ist das Leben*. Premiere am 18. Februar 2005²³⁹) und im Theater in der Josefstadt (*Bunbury – Oder wie wichtig es ist, Ernst zu sein*. Premiere am 26. Januar 2006²⁴⁰), fällt auf, dass der Aufführung des von Elfriede Jelinek bearbeiteten Stoffes im Akademietheater ungleich mehr Aufmerksamkeit zukam.

Dies liegt, so der Grundtenor der Kritiken, denen ich mich anschließe, daran, was auch Hauptdarsteller am Akademietheater Roland Koch in einem Interview mit dem Kurier feststellt: „Es ist jetzt eine Hardcore-Klamotte. Die Jelinek bringt da eine pornografische Sprache rein, die Sprache ist sexualisiert. Kommen bedeutet ‘kommen’ – und nicht hingehen. Da gibt es kaum einen Satz, der keine Attacke auf den menschlichen Körper ist.“²⁴¹

Die Inszenierung desselben Stoffes in der Josefstadt fand hingegen weniger häufig Erwähnung. Hauptthema der Kritiken war hier hauptsächlich, dass die vier weiblichen Rollen von Männern gespielt wurden, gespickt mit Vergleichen zur *Löwinger-Bühne*²⁴², Verweisen auf das *g’schamige* Verschwinden von Schauspieler Helmut Lohner in Frauenkleidern nach der Vorstellung²⁴³ und der Feststellung: „Solche Sachen sind der Grund, warum junge Leute nicht mehr ins Theater gehen.“²⁴⁴

Männer in Frauenkleidern, mehr als schlichter Spaß denn als Stilmittel verstanden, können mit überbordender Sexualisierung nicht konkurrieren, schenkt man der Presse glauben.

Tatsache ist allerdings, dass *Bunbury*, „ein Pointen-Feuerwerk, eine beißende Satire auf die englische Upper-class (dumm, zynisch, oberflächlich, geldgierig) und last-but-not-least ein Lustspiel über das Unbehaust-Sein im eigenen Geschlecht“²⁴⁵ ist. Schauspielerisches Können spricht keine Zeitung auch nur einem Schauspieler dieser beiden Inszenierungen ab, bleibt die Frage offen: Warum gesteht man der provokanteren Inszenierung zu, die Aussage des Stückes, umgemünzt auf heute, besser darzulegen, als dem Mann im Frauenkleid?

²³⁹ http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/Saisonvorschau_0809_final.pdf

²⁴⁰ <http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Josefstadt/Bunbury.html>

²⁴¹ G. Tartarott: Es ist jetzt eine Hardcore-Klamotte. In: Kurier. 16.02.2005. S. 33.

²⁴² O.V.: Zwischen Kammerspielen und Löwinger-Bühne. In: Kurier. 28.01.2006. S. 33.

²⁴³ O.V.: Ich bin wirklich gern ein Mann. In: Kurier. 28.01.2006. S. 18.

²⁴⁴ B. Petsch: Miss Schenk und Domina Lohner. In: Die Presse. 28.01.2006. S. 35.

²⁴⁵ Ebd. S. 35.

5.2. Scham bei Schauspielmethoden basierend auf Einfühlung

Ausgangspunkt ist die Analyse der Schauspielmethoden und –theorien, nach denen sich der Schauspieler vermehrt auf seine eigenen Emotionen rückbesinnen bzw. eigene Emotionen für das Spiel hervorrufen soll.

5.2.1. Die Arbeit an der Rolle unter Einbezug der Emotionen des Schauspielers

Alle in dieser Arbeit genannten Methoden und Theorien führen Übungen zu Entspannung und Konzentration an. Stanislawski arbeitet in seinem *System* mit Techniken der Entspannung und *Aufmerksamkeitspunkten* und –*kreisen* zur Konzentration. Strasberg hat ebenso konkrete Entspannungsübungen und solche zur Konzentration und auch Čechov schult mit verschiedenen Methoden die Konzentrationsfähigkeit²⁴⁶. Sämtliche dieser Übungen dienen in erster Linie dazu, dem Schauspieler zu helfen, im Interesse der Wahrhaftigkeit, seinen Fokus entweder bei sich selbst oder bei dem Objekt seiner Handlung zu belassen, das Wesentliche eines Stückes oder einer Szene zu finden und während dem Spiel zu behalten. Sie helfen aber auch, die Aufmerksamkeit des Schauspielers von Zuschauerraum und Publikum abzulenken. Sowohl Stanislawski, als auch Strasberg und Čechov würden zwar bestätigen, dass der Schauspieler, bei aller Einfühlung, sich immer bewusst ist, dass er auf der Bühne und folglich auch vor Publikum steht, allerdings soll während dem Schauspielen diese Tatsachen weitestgehend ausgeblendet werden bzw. der Schauspieler nicht für das Publikum spielen. Die Aufgabe des Schauspielers liegt darin, für das Stück und für die Handlung zu spielen und nicht darin, dem Publikum zu imponieren und selbst besonders vorteilhaft zu erscheinen. Zusätzlich hilft die Konzentration dem Schauspieler auch, mit einer eventuell aufkommenden Bühnenangst umzugehen, da sie ihn in der Szene hält und sozusagen von der Rampe ablenkt.

²⁴⁶ Vgl. M. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 18ff.

Neben diesem Aspekt der Entspannung und mehr noch der Konzentration bilden die Übungen auch die Grundlage für das Funktionieren anderer Aspekte der einzelnen Methoden.

Ein Risiko für das Aufkommen der Scham liegt darin, dass beim Verlorengehen der Konzentration und dem damit einhergehenden Gewähr-werden der eigenen Person auf der Bühne immer auch die Möglichkeit besteht, dass der Schauspieler den Fokus für sein Spiel verliert und aus der Rolle fällt. Die Wahrhaftigkeit, der sich diese drei Methoden verpflichten, wird so gebrochen und der Schauspieler scheitert am *Idealbild*. Er zerstört Stanislawskis *Ich-bin*, Strasbergs *tatsächliche Handlung* wird mechanisch und Čechovs *Atmosphäre* wird aufgebrochen.

Auch wenn der Schauspieler nicht am Spielen an sich scheitert, bestehen dennoch Risiken für das Aufkommen von Scham. Selbstredend entspricht es dem Nicht-erreichen von Zielen als schamevozierendes Moment, es sei denn es handelt sich dabei um ein stilistisches Mittel, wenn einem Schauspieler seine Rolle bzw. seine Aussage auf der Bühne nicht geglaubt wird.

Angenommen ein Schauspieler schafft es bei der Arbeit an der Rolle nicht, die nötige Intensität des Gefühls zu finden oder er kann die in den Proben gefundene Empfindung bei seiner Darbietung auf der Bühne nicht wieder reproduzieren, scheitert der Schauspieler in diesen Momenten an seinem *Idealbild* gemessen an der Schauspielmethode.

Dieses Scheitern kann zwar in den Proben durchaus eine Möglichkeit für neue Inspiration sein und neue Ansätze für die Arbeit an der Rolle liefern, darf aber gemäß dieser Methoden nicht auf der Bühne im Laufe einer Vorstellung passieren. Gelingt es einem Schauspieler trotz aller Hilfestellungen von Stanislawski, Strasberg oder Čechov nicht, ein Gefühl für bzw. von der Rolle in sich zu erleben, ist das ein eindeutiges Nicht-erreichen von Zielen.

Zusätzlich können aber auch bestimmte Hilfestellungen und konkrete Übungen Gründe zur Scham liefern.

In der Literatur zu Methoden und Theorien finden sich zahllose Verweise auf William Shakespeares *Hamlet*, um einzelne Aspekte zu unterstreichen. Daran angelehnt soll in dieser Arbeit ebenfalls versucht werden, unter Zuhilfenahme eines dramatischen Werkes

einzelne Aspekte der Scham bezüglich der Schauspielkunst anschaulich zu untersuchen und auf ihre Plausibilität hin zu überprüfen – aufgrund des breiten Spektrums an Emotionen, welche die einzelnen Rollen in diesem Stück durchleben, fiel die Wahl dafür auf Shakespeares *Romeo und Julia*.

Für Stanislawski ist ein entscheidender Grund für das Tun eines Schauspielers auf der Bühne dessen Glaube daran was er tut und die damit einhergehende Wahrhaftigkeit seiner Taten. Dieser Glaube sollte sich für ihn logisch aus der Folgerichtigkeit der einzelnen Handlungen hin zur *Überaufgabe* des Stückes ergeben. Die Möglichkeit für das Aufkommen von Scham besteht hier in verschiedenen Bereichen. Beginnend bereits bei der *Überaufgabe* des Stückes. Aufgrund verschiedener Interpretationsmöglichkeiten ein und desselben Stückes ist es folglich möglich, dass nicht für jede an einer Inszenierung beteiligten Person die *Überaufgabe* eines Stückes dieselbe ist. So kann man *Romeo und Julia* als Manifest für die einzig wahre Liebe lesen, gleichzeitig aber auch sagen, dass es im Stück nur darum geht, dass Konflikte, welcher Art sie auch sind, in Anbetracht der Tragik in der sie enden können, nichtig sind. Vertreten einzelne der an einer Aufführung Beteiligten nun die erste Lesart, andere die zweite, wird entweder die Aufführung nicht stimmig oder sogar schlecht, weil auf unterschiedliche Ziele des Stückes hingearbeitet wird, oder aber eine der beiden Gruppen spielt etwas, woran sie nicht glaubt und damit z.B. nicht Stanislawskis Methode entsprechend. Dieses Abweichen von der Methode birgt ein Risiko für Scham, weil der Schauspieler nicht an sein *Ich-Ideal* heranreicht.

Der Glaube an bzw. das Anerkennen einer anderen *Überaufgabe* als jener, die man zuerst gelesen hat, ist etwas, dass sich vom Verstand durch Argumentation ändern lässt. Schwieriger ist dies mit dem von Stanislawski geforderten Erleben der Rolle und ihre Empfindungen zu spüren.²⁴⁷ Wie in der Schilderung des *Systems* bereits erwähnt, verlangt Stanislawski, etwas von der Rolle, in diesem Fall beispielsweise Romeo, in sich selbst zu finden. Eine derart selbstaufopfernde Liebe auf der Bühne zu zeigen, birgt die Gefahr, dass der Schauspieler, nur vorausgesetzt er hat eine solche Liebe bereits erlebt, das Gefühl bekommt, zu viel von sich selbst preiszugeben, die eigenen Grenzen nicht mehr zu wahren – es kommt zu Scham. Noch schwieriger wird es für den Schauspieler, wenn die Liebe in

²⁴⁷ Vgl. K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. S. 27.

seinem realen Leben nicht erwidert, oder schlimmer, sogar verlacht wurde. Der Schauspieler hat den *Liebesunwert* bereits am eigenen Leib erfahren – und die damit verbundene Scham ist auch im emotionalen Gedächtnis mit dieser Liebe verbunden.

Ähnliches gilt für Strasbergs Übung der Substitution. Dabei ersetzt der Schauspieler Personen oder Gegenstände in Gedanken durch jemanden oder etwas ihm bekannten, mit dem er die für das Stück nötigen Gefühle verbindet.²⁴⁸ Wenn der Schauspieler als Romeo die Schauspielerin, welche die Julia spielt, also durch eine Liebe aus seiner persönlichen Vergangenheit gedanklich ersetzt, er von dieser Liebe aber Beschämung erfahren hat, besteht die Gefahr, dass er sich, ohne deren Zutun, auch von seiner Bühnenpartnerin beschämt fühlt. Aber auch eine andere Art der Scham könnte sich durch die Substitution entwickeln, und zwar, wenn der Schauspieler unerwartet andere Gefühle wachruft, die so von ihm nicht beabsichtigt waren, oder sie sich zum Beispiel stärker oder schwächer als erwartet zeigen. Strasberg zieht den Vergleich eines Pianisten heran, der mit einem wissenden Maß an Energie und Gefühl eine Taste anschlägt und sein Klavier gehorcht. Der Schauspieler versucht gleichermaßen mittels seiner Methoden in sich selbst eine Art Gefühlstaste anzuschlagen, die ihn zuvor bereits zur gewünschten Emotion geführt hat. Im Gegenteil zum präzise gestimmten Klavier aber „kann irgendein unbewußtes Muster sehr leicht eine vollkommen andere, unerwünschte Reaktion auslösen.“²⁴⁹

Eine weitere mögliche Ursache für Scham liegt in den Gefühlen der Figur, die der Schauspieler selbst gar nicht kennt: wenn Romeo etwa, außer sich vor Zorn und Trauer über den Tod seines Freundes Mercutio, mit Tybalt, dem Todschläger, kämpft und diesen tötet. Erschwerend zu den bereits übermäßigen Gefühlen kommt hinzu, dass Romeo mit Tybalt nicht nur den Todschläger sondern auch den geliebten Cousin seiner kürzlich heimlich angetrauten Frau erschlägt.

Strasberg spricht davon, dass Gefühle auf der Bühne immer erinnerte und nicht echte sein sollen, da man echte Gefühle nicht kontrollieren kann²⁵⁰. Sich an eine derartige Gefühlslage zu erinnern, wie sie die Figur des Romeos in dieser Situation durchmacht,

²⁴⁸ Vgl. L. Hull: Strasberg's Method. S. 156.

²⁴⁹ L. Strasberg: Der Schauspieler und er selbst. In: Ders.: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. S. 108.

²⁵⁰ Vgl. L. Strasberg: Die Arbeit mit lebendigem Material – ein Interview mit Lee Strasberg. In: Ders.: Strasberg: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. S. 98.

erscheint zeitgemäß schwierig. Strasberg sieht für derartige Situationen die Lösung darin, sich an einen Reiz zu erinnern, der zumindest dieselben Gefühle auslöst, wie sie für das Stück gebraucht werden.²⁵¹ Zwar findet man in seinen Texten als Beispiel für das Gefühl, das man benötigt um jemanden töten zu wollen/können Verweise auf ein lästiges Insekt, für diesen Moment der Rolle erscheint dies aber zu wenig. Es geht nicht ausschließlich darum, Mercutio zu rächen, sondern gleichzeitig auch um andere Gefühle, nämlich der Zuneigung, die in Romeo herrschen. Strasberg beschreibt das Instrument Mensch, auf dem der Schauspieler einzelne Gefühlstöne anschlägt, generell als wenig präzise²⁵², wenn dann auch noch mehrere, konträr zueinander stehende Gefühle zu spielen sind, erschwert dies das Schauspiel zunehmend und es besteht wieder die Gefahr des Scheiterns und damit der Scham.

Erarbeitet man sich die Rolle im Stil Čechovs, der sich der Gefühlswelt einer Rolle über das Physische bemächtigt, ist hier der Versuch einer *Psychologischen Gebärde* anzustellen. Für die Szene heißt dies, der tödliche Dolchstoß ist ein spontanes, aggressives Auf-jemanden-losgehen, gleichzeitig ist es aber auch zögernd, wissend, dass er gegen Julia handelt. Ein doppeltes Kolorit für die Geste des Auf-jemanden-losgehen. Čechov negiert zwar nicht, dass sich verschiedene Gesten zu einer verbinden können, auch nicht, dass mehr als ein Kolorit auf eine Geste angewendet werden kann, allerdings besteht die Schwierigkeit darin, dass die sehr konträren Eigenschaften „spontan aggressiv“ und „zögernd“ sich zu einer einzelnen, harmonischen *Psychologischen Gebärde* verbinden lassen.

Neben den Gefahrenquellen im Bezug auf Scham, die sich unter diesen, zugegeben nicht gewöhnlichen bzw. alltäglichen Gefühlen einer Rolle verbergen, sind auch für den Schauspieler weniger emotional anspruchsvolle Teile eines Stückes nicht risikolos. Jeder Mensch hat, so wie er ein Wertesystem besitzt, immer auch Hemmungen bzw. seine persönlichen Grenzen, was und wie viel er von sich selbst preisgibt. Bei Stanislawski und Čechov wird dieser menschliche Zug bei einem Schauspieler nicht ausführlich behandelt. Für sie beide scheint es nichts zu geben, was nicht mittels des Glaubens an eine Handlung,

²⁵¹ Vgl. L. Strasberg: Schauspielen & Das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 30.

²⁵² Vgl. L. Strasberg: Der Schauspieler und er selbst. a.a.O. S. 108.

an eine *Überaufgabe*, an eine *vorgeschlagene Situation* und dergleichen gespielt werden könnte.

Ein Schauspieler kann allerdings aus scheinbar banalen Gründen blockieren, sich verkrampten und nicht mehr fähig sein, entsprechend seiner Methode zu spielen. So zum Beispiel, wenn er Scheu vor der nicht gewohnten Sprache eines Stückes hat. Unter anderem setzt man vermutlich auch deswegen ein großes Allgemeinwissen bei Schauspielern voraus. Aber ein großes Wissen hilft über diese Art der Blockade bzw. dem Unwohlsein bei derartigem Sprechen nicht zwangsläufig hinweg. Vor allem mit seinen Gesang- und Tanzübungen hilft Strasberg Schauspielern einen unverkrampften Umgang etwa auch mit fremden Sprachmodalitäten zu entwickeln. Ursprünglich entwickelt für Sänger und Tänzer, um „gewohnte Sprech- und Bewegungsmuster zu durchbrechen“²⁵³, verwendet er diese Übungen in weiterer Folge auch für Schauspieler, um deren gewohnte Sprachmuster aufzubrechen. Außerdem sollen die verschiedenen Übungen dem Schauspieler dabei helfen, die eigene Ausdruckskraft zu beherrschen und festzustellen, wie viele Spannungen in seinem Inneren bestehen. Die Möglichkeit in diesen Übungen den Abbau dieser Spannungen zu lernen, verhilft zu einem leichteren bis unbeschwertem Umgang mit Hemmungen und Hemmendem in der szenischen Arbeit.²⁵⁴

Eine ähnliche Intention verfolgt Strasberg mit seiner Übung des *privaten Moments*. Er hat bei seiner Arbeit mit Schauspielern festgestellt, dass viele ihrer Ausdruckskraft nicht bis zum Äußersten ungehemmt nachgehen können. Stanislawski konzipiert die Idee der *öffentlichen Einsamkeit*²⁵⁵, bei der der Schauspieler es schaffen muss, ausgestellt auf der Bühne die nötige Privatheit zu schaffen, um sich konzentrieren zu können, um bei sich und der Rolle zu bleiben. Dies basiert auf seiner Feststellung, dass Menschen, wenn sie privat sind, „Verhaltensweisen besitzen, [...] denen sie [...] in der Öffentlichkeit nicht freien Lauf lassen würden.“²⁵⁶ Bei der Arbeit mit Schauspielern versucht Strasberg also, diesen Moment in ihnen hervorzurufen bzw. motiviert sie, sich so zu verhalten, wie sie es sonst ausschließlich alleine tun. Er geht davon aus, dass

[...], wenn man den starken Impuls und Antrieb dessen, was sich sonst nur im Geheimen abspielt, nutzt und den Schauspieler dazu bringt, das in der

²⁵³ L. Strasberg: Ein Traum der Leidenschaft. S. 179.

²⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 186f.

²⁵⁵ Vgl. K. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. S. 281.

²⁵⁶ L. Strasberg: Ein Traum der Leidenschaft. S. 171.

Öffentlichkeit vor Zuschauenden zu tun, könnten wir das Problem, daß der Schauspieler vor Publikum gehemmt ist, lösen. Und es funktionierte.²⁵⁷

In dieser Übungsmethode liegt aber eines der größten Risiken für Scham, so wie generell für starke emotionale Reaktion, was Strasberg auch selbst einräumt. Die Übung des *privaten Moments* bei einer Schauspielerin, die er nicht gut genug kannte, hatte zur Folge, dass diese Übung eine bereits diagnostizierte, Strasberg aber bis dato nicht bekannte seelische Störung nur bestätigte und die Schauspielerin nicht, wie eigentlich erhofft, enthemmte.²⁵⁸

Natürlich kann es, wie auch Strasbergs Erfahrungen zeigen, den meisten Menschen dienlich sein, ihren *privaten Moment* vor anderen Menschen preiszugeben, da es sich dabei aber um das Offenlegen eigener Grenzen handelt, ob nun freiwillig oder nicht, birgt dies stets das Risiko, das im sich öffnenden Scham aufkommt.

Stanislawski stellt einen großen Anspruch an das emotionale Gedächtnis. Er verlangt ein sehr breites Repertoire an Erinnerungen und Kenntnissen. Was nun, wenn ein Schauspieler weder in seinem eigenen Leben noch in seinem Umfeld je Situationen erlebt hat, aus denen er auf die für das jeweilige Stück nötigen Gefühle zurückgreifen kann? Woher soll ein solcher Schauspieler seine Erinnerungen speisen, um nicht zu scheitern? Stanislawski verlangt ein großes Maß an Phantasie vom Schauspieler, und einen starken Glauben an die *vorgeschlagenen Situationen* und das *magische 'Wenn'*, also an von einer Inszenierung Beteiligten erdachte Hintergrundinformationen, um die Glaubhaftigkeit in den *vorgeschlagenen Situationen* und im Stück an sich zu erkennen. Das Schamrisiko liegt hier darin, dass ein Schauspieler in der Probensituation an der Aufgabe, ein bestimmtes, bislang nicht im Repertoire des emotionalen Gedächtnisses enthaltenes Gefühl hervorzurufen, scheitert.

Das emotionale Gedächtnis birgt zusätzlich ein Risiko für Scham, wenn der Schauspieler in seinem Repertoire auf die für das Stück richtigen Emotionen zurückgreifen kann. Ähnlich wie bei Strasbergs Herangehensweise, die Julia-Darstellerin wie im Beispiel durch eine Person aus dem eigenen Leben zu ersetzen und es so zu Scham kommen kann, weil man von dieser realen Person beschämt wurde, so kann es auch passieren, dass ein

²⁵⁷ L. Strasberg: Die Arbeit mit lebendigem Material – Ein Interview mit Lee Strasberg. a.a.O. S. 89.

²⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 91.

gänzlich anderes Gefühl aus dem emotionalen Gedächtnis aufkommt und plötzlich Scham im Schauspieler hervorruft, da dieser in der ursprünglichen Situation des Gefühls mit Scham bestraft wurde. Erfolgen kann dies, weil Schamhaftes, wie an anderer Stelle festgehalten, oft verdrängt wird und sich der Schauspieler mitunter nicht mehr bewusst ist, dass das eine Gefühl das andere zur Folge hat.

5.2.2. Die Arbeit an der Rolle ohne direkter Bezugnahme auf die Emotionen des Schauspielers

Neben diesen konkreten Möglichkeiten für das Aufkommen von Scham aufgrund der aktiven Arbeit mit den eigenen Gefühlen des Schauspielers, wird im Folgenden auf einzelne Bereiche der jeweiligen Methoden eingegangen, die zwar für einen Schauspieler Beschämung bedeuten können, nicht aber zwangsläufig aufgrund seiner Umgangsweise mit seinen Gefühlen, sondern aufgrund nicht emotionaler Aspekte seiner Person oder seines Lebenslaufes als Schauspieler.

So fordert zum Beispiel Stanislawski eine ganz konkrete Vorgehensweise beim ersten Kennenlernen einer Rolle.²⁵⁹ Lernt man sie nämlich falsch kennen, hat man Vorurteile. Passieren kann dies, indem man eine Inszenierung des Stückes sieht, die sich auf eine andere *Überr Aufgabe* konzentriert, oder wenn man der Rolle das erste Mal in einer negativ behafteten Situation begegnet. Stanislawski nennt hier als Beispiel etwa den Schulunterricht mit einer nicht gemochten Lehrperson. Er räumt zwar ein, dass Vorurteile sowohl gut als auch schlecht für die weitere Arbeit an der Rolle sein können, um aber dem Risiko schlechter Vorurteile aus dem Weg zu gehen, verzichtet er lieber auch auf die möglichen guten. Diese Vorurteile entstehen u.a. durch die Art, wie bzw. was man bereits vor der Arbeit an einem Stück darüber erfahren hat, abhängig z.B. von der schulischen Bildung, oder von Aufführungen des Stückes, die man bereits gesehen und die einem bestimmte Bilder von den einzelnen Rollen und dem gesamten Stück vermittelt haben.

²⁵⁹ Vgl. K.S. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. S. 193ff.

Folgt man Stanislawski, ist es schwieriger Schlechtes wieder loszuwerden, als Gutes sozusagen darüber zu lernen. Ein mögliches Scheitern ist die Folge.

Dasselbe Risiko liegt auch in zu geringem Wissen, wie es in sämtlichen Methoden und Theorien beim Schauspieler vorausgesetzt wird. Unzureichende Bildung und damit möglicherweise einhergehend mangelndes Verständnis für den historischen, politischen oder thematischen Kontext, o.ä. eines Stückes können Misserfolgen gleichkommen und fallen so direkt in die Kategorie schamauslösender Momente, da sich die betroffene Person selbst als unzureichend bewertet. Wird dies im Rahmen der Arbeiten an einem Stück vor anderen ersichtlich, erhöht dies zusätzlich das Risiko für Scham.

5.3. Scham bei Schauspielmethoden basierend auf Distanz

Ebenso wie der Schauspieler, der sich in seine Rolle einfühlt, scheitern kann, ist dies auch bei jenem möglich, der sich von seiner Rolle distanziiert.

5.2.1. Die Arbeiten an der Rolle unter Einbezug der Emotionen des Schauspielers

Allgemein lässt sich sagen: da der Schauspieler bei einer distanziierten Darstellung nicht zwingend etwas von sich selbst preisgibt, worüber er nur bedingt Kontrolle hat, finden sich in diesen Methoden weniger Gefahrenquellen für Scham.

Allerdings ist auch wenn nicht echte Gefühle, so wie vorab definiert, auf der Bühne verlangt werden, beim Erarbeiten der Rolle das Zurückgreifen auf die eigene Gefühlswelt nicht verboten und im Einzelfall sogar erwünscht. Diderot sieht in diesen echten Gefühlen eine Quelle für Vorlagen von Gestik, Mimik und Intonation, die der Schauspieler lernen muss, um die für eine Rolle erforderliche Gestik, Mimik und Intonation einzustudieren. Er

sammelt, vergleichbar dem emotionalen Gedächtnis, ein gewisses Repertoire an diesen Dingen und mit jeder Wiederholung festigt sich deren Darbietung.²⁶⁰ Passiert es, wie in Kapitel 4.2.2. beschrieben, dass ein Schauspieler plötzlich selbst die Gefühle der Rolle auf der Bühne erlebt, beeinträchtigt das sein Schauspiel, wenn es sich um einen nach Diderots Auffassung guten Schauspieler handelt, das heißt, er scheitert am Idealbild und Scham kann entstehen. Gleichmaßen kann Scham allerdings auch auftreten, weil es sich um einen Kontrollverlust handelt.

Im Zusammenhang mit Kontrollverlust sei darauf verwiesen, dass bei Probenarbeiten mit dem Ziel einer distanzierten Darstellung auf der Bühne durchaus auf das dem Schauspieler eigene Gefühlsleben zurückgegriffen wird. Brecht verwendet zum Beispiel in der Arbeit mit seinen Schauspielern deren echte Gefühle, um von ihnen Reaktionen zu erhalten, die er für die Figuren auf der Bühne für notwendig erachtet. So erzählt Strasberg von einer Anekdote, die ihm zugetragen wurde, laut welcher Brecht bei der Arbeit mit Helene Weigel, Schauspielerin und selbst Theaterleiterin²⁶¹, zu einem Trick griff. „Helene Weigel hatte da ein Bild in die Hand zu nehmen, das sie sehr bewegen sollte. Eines Tages probte sie das wieder und war erschreckt: Brecht hatte sich die Mühe gemacht, in einen Gold- oder Silberrahmen ein Bild ihres Sohnes zu stecken, den sie ein paar Jahre lang nicht gesehen hatte.“²⁶² Brecht wollte in dieser Situation ganz klar unmittelbare Emotionen bei Helene Weigl hervorrufen. Es besteht hier allerdings das Risiko, dass der Schauspieler sich bei einer Aufführung an diesen Probentrick erinnert und die beabsichtigte Darstellung unter einer neuerlichen akuten emotionalen Reaktion leidet.

Auch Craig räumt ein, dass ein Schauspieler bei der Arbeit an der Rolle mit echten Gefühlen arbeitet, hält aber gleichzeitig fest, je weniger ein Schauspieler bei der Aufführung fühlt, desto besser hat er sein Material, also Gestik, Mimik und Stimme, unter Kontrolle.²⁶³ Die Gefahr, als gefühlloser Schauspieler zu scheitern, besteht hier trotzdem, denn Gefühle können nicht vom Verstand kontrolliert werden, sie können aber selbst den Körper kontrollieren.

²⁶⁰ Vgl. D. Diderot: Paradox über den Schauspieler. S. 17.

²⁶¹ Vgl. M. Brauneck: Theaterlexikon 2. S. 765ff.

²⁶² L. Strasberg: Die Arbeit mit lebendigem Material – Ein Interview mit Lee Strasberg. a.a.O. S. 80.

²⁶³ Vgl. E.G. Craig: Der schauspieler und die über-marionette. a.a.O. S. 57.

5.2.2. Die Arbeit an der Rolle ohne direkter Bezugnahme auf die Emotionen des Schauspielers

Im Gegensatz zu Schauspielmethoden, welche ein Einfühlen in die Rolle verlangen, bei denen ein mögliches Risiko für Scham darin besteht, dass der Schauspieler aufgrund akuter eigener Gefühle an den Gefühlen der Rolle scheitert, besteht bei Methoden der Distanz selbstredend nicht der Anspruch, die der Rolle entsprechenden Emotionen selbst im Moment auf der Bühne (mit)fühlen zu müssen, weshalb das Risiko des Scheiterns daran als solches nicht besteht. Es scheint zunächst unwesentlich, welche Gefühle im Moment auf der Bühne im Schauspieler vorherrschen, solange sein Spiel so ist, wie es vorab erarbeitet wurde und er nicht (aufgrund seiner eigenen Emotionen) aus diesem einstudierten Spiel fällt.

Bei Brecht, dessen Schauspieler dem Publikum, vereinfacht formuliert, nur eine Variante aus den Möglichkeiten der Handlungen zeigt, ist das Ausmaß des Scheiterns geringer, wenn er aus der Rolle fällt, da das Aus-der-Rolle-treten bei ihm ein häufig genutztes Verfremdungsmittel und der Schauspieler dementsprechend geübt darin ist, wieder in seine distanzierte Position zur Rolle zurückzufinden.

Im Unterschied dazu würde der Schauspieler nach Diderots Auffassung in diesem Moment schlichtweg einen Fehler machen. Diderot geht in seinem *Paradox* zwar nicht genauer darauf ein, aber aufgrund seiner Ausführungen kann angenommen werden, dass er in einer derartigen Situation nüchtern ein Versagen konstatiert und die einzige Aufgabe des Schauspielers dann darin liegt, wieder in die Figur, so wie sie in den Proben erarbeitet wurde, zurückzutreten. Ein nach Diderots Beschreibung guter Schauspieler findet mit Hilfe seiner Stichwörter wieder in seine vorab entwickelte Schablone der Rolle.

Für Craig liegt in derartigen Situationen eine Bestätigung dessen, was er ohnehin schon wusste, nämlich dass der Schauspieler als unzuverlässiger, dem Zufall ausgesetzter Mensch nicht als Material für die Bühne geeignet ist. Das Kunstwerk wäre als solches bereits verdorben. Die einzige Möglichkeit für den Schauspieler ist, sich wieder an die Befehle des Regisseurs zu erinnern und weiterzuarbeiten.

Scham kann bei allen dreien aufkommen, mehr oder weniger stark. Die größte Gefahr liegt allerdings bei Craig, weil sie eine doppelte ist: Die Scham darüber, versagt zu haben als Schauspieler und zusätzlich die Scham darüber, den Grundmakel zu bestätigen, schlicht menschlich zu sein.

In einem anderen Aspekt dieser Art des Schauspielens besteht, angelehnt an Craig, eine weitere Gefahr für Scham. Und zwar in der Auffassung, dass die Scham wegfällt, wenn man etwas zu sagen hat. Deckt sich die Botschaft, die der Schauspieler zu sagen hat, nicht mit jener, die der Regisseur, als einziger Spielleiter, vermitteln möchte, sich der Schauspieler dem Regisseur aber widerspruchslos unterzuordnen hat, hat dies zur Folge, dass der Schauspieler seinen eigenen Standpunkt verleugnen muss. Dies kann zu Zweifeln an eben diesem führen, was unweigerlich den Selbstwert des Schauspielers angreift.

Ich möchte dieses Etwas-zu-sagen-haben in diesem Zusammenhang ausweiten von der Botschaft der Rolle oder des Stückes auf den Grad, den der Schauspieler generell im Prozess der Inszenierung an Mitsprache hat, also wie weit er seine eigenen Vorstellungen und Standpunkte einbringen kann. Bei Brecht arbeitet man als Ensemble an einem Stück, dessen Intention eben nicht ausschließlich die Unterhaltung ist, sondern vor allem darin liegt, dem Publikum etwas zu zeigen, es in eine kritische Position gegenüber dem Stück bzw. den einzelnen Rollen zu versetzen. Der Schauspieler hat hier sowohl bei der Erarbeitung der Rolle und des Stückes als auch auf der Bühne selbst etwas zu sagen. Bei Diderot, dessen Ansicht vom Theater ist, dass durch eine glaubwürdige Darbietung ein Stück in erster Linie Unterhaltung bieten soll, erarbeitet sich der Schauspieler seine Rolle anhand seiner eigenen Beobachtungen und Erfahrungen. Der Schauspieler hat also auch bei der Inszenierungsarbeit ein Mitspracherecht. Wenn man davon ausgeht, dass er die Rolle derart ausarbeitet, dass sie der vom Autor beabsichtigten Figur entspricht, hat sozusagen auch er etwas Eigenes, eine eigene Botschaft, die er vorbringen will. In beiden Ansätzen findet sich in dieser Hinsicht kaum ein Grund zur Scham wie es etwa bei Craig der Fall ist.

Für Craig scheint einzig der Regisseur für die Inszenierung des Stückes verantwortlich zu sein, und seinem Anspruch als Künstler muss sich der Schauspieler unterordnen, nicht nur soweit es die Interpretation des Stückes betrifft, sondern auch in seiner Sprache und Bewegung.²⁶⁴ Je weiter die eigenen Ansichten des Schauspielers über ein Stück von denen des Regisseurs abweichen, desto größer ist die Chance, dass der Schauspieler auf der Bühne etwas zeigt, was nicht seinen Werten und Vorstellungen entspricht und es besteht

²⁶⁴ Vgl. E. G. Craig: Die Kunst des Theaters. Der erste Dialog. a.a.O. S. 119f.

ein Risiko für Scham. Gleichzeitig kann man aber auch sagen, dadurch dass der Schauspieler nichts von sich selbst preisgibt, besteht hier das geringste Risiko für Scham, abgesehen von der Möglichkeit, dass die rein körperliche Präsenz in einer Bühnensituation die vielleicht nicht seinen Werten entspricht, schon Anlass genug für ihn ist, sich zu schämen.

Es ist möglich, dass die von Craig gewünschte Art des Schauspielens in dieser Hinsicht die wenigsten Risiken für Scham in sich birgt, da der Schauspieler nicht seine Menschlichkeit und damit auch nicht seine Individualität einer Öffentlichkeit preisgibt, gleichzeitig besteht aber die Gefahr, dass die größtmögliche Scham aufkommt, weil dem Schauspieler seine Individualität und kreative Beteiligung abgesprochen wird (vgl. *Relevanzmissachtung*, Kapitel 3.4.).

6. Conclusio

Geht man davon aus, dass alles, was man richtig machen kann, auch falsch gemacht werden kann, und davon, dass ein Schauspieler immer ein guter Schauspieler sein will, dann ergibt sich, dass nach jeder Methode, die ein richtiges Spielen definiert, ein falsches Spielen möglich ist. Demzufolge besteht die Möglichkeit, dass der Schauspieler sein gesetztes Ziel, nämlich ein guter zu sein, nicht erreicht und es kommt zu Scham.

Dieses allgemeine Scheitern als Schauspieler – das gesetzte Ziel, ein guter Schauspieler zu sein, mithilfe einer gewählten Methode nicht zu erreichen – fällt konkret in den Schambereich des Kontrollverlustes. Die meisten der in dieser Arbeit aufgelisteten Methoden liefern allerdings durch konkrete Übungen Wege und Mittel, die dem Schauspieler die Kontrolle über sein Spiel bewahren lassen. Sofern man nicht an diesen einzelnen Methoden oder Übungen scheitert, ist in diesem Zusammenhang das Risiko für Scham ein minimales. Sie zeigen auf, wie man in den Probenarbeiten und bei der Annäherung an die Rolle vorgeht, um eine Technik des guten Schauspielens zu entwickeln und beugen folglich einem gesamten Scheitern vor. Momente der Scham zeigen sich in erster Linie bei der Arbeit des Schauspielers an sich selbst und bei der Arbeit an der Rolle, weniger im tatsächlichen Moment auf der Bühne vor Publikum. Sofern nicht etwas Unerwartetes bei der Aufführung passiert, angefangen bei einer alltäglichen Panne, über mögliche Texthänger bis hin zu irritierenden Reaktionen von Seiten des Publikums, scheinen sich vor allem in den Methoden der Einfühlung die Schamrisiken auf die Arbeit vor der Aufführung zu beschränken. Konkret betrifft das Situationen, in denen der Schauspieler etwas von der eigenen Person preisgibt, das seinem Innersten entspricht und durch die Scham im Sinne eines Schutzmechanismus eigentlich gesichert werden soll. Darunter fallen private Emotionen, vermeintliche Mängel im Wissen um eine Rolle oder ein Stück, mangelnde Ausdrucksfähigkeit bzw. Kreativität u.ä., die den Schauspieler daran hindern, seinem *Idealbild* zu entsprechen.

Wird vom Schauspieler nicht erwartet, dass er etwas von seiner Person (kreativ und emotional) in die Erarbeitung des Stückes für die Bühne einbringt, besteht geringere Gefahr für die Überschreitung eigener Schamgrenzen oder das Aufdecken eigener Mängel, abgesehen von rein technischen oder körperlichen. Allerdings ist die Gefahr des Scheiterns

und der Scham größer, da er etwas Nicht-eigenes darstellen muss, das entweder seinen Werten an sich nicht entspricht, oder weil das Gefühl aufkommen kann, dass seiner Person nicht ausreichend Wertschätzung (vgl. *Relevanzmissachtung*) entgegengebracht wird.

Zusammengefasst lassen sich die Fragestellungen der Arbeit demnach wie folgt beantworten:

- 1) Wo bergen einzelne Schauspieltheorien und -methoden mögliche Risiken für das Schamaufkommen auf der Bühne, im Sinn eines Gefühls das von den darstellenden Personen nicht zwangsläufig abhängig von der Rolle, aber abhängig vom Selbst, empfunden wird?

Da jede Methode die Möglichkeit des Scheiterns an der Methode in sich birgt, birgt auch jede Methode immer die Gefahr von Scham.

Das *Idealbild* des Schauspielers entspricht dem Bild der jeweiligen Methode eines guten Schauspielers und er wird immer versuchen nach diesem Ideal zu streben. Da Schauspieltheorien im Regelfall ein sehr konkretes Bild eines guten Schauspielers zeichnen, ist das Erreichen dieses Zieles oftmals zum Scheitern verurteilt und dieses Scheitern kommt zusätzlich einem Kontrollverlust über die eigenen Fähigkeiten gleich, einem weiteren Moment der Scham.

Je mehr eine Methode auf Persönliches des Schauspielers zurückgreift, desto größer ist das Risiko, eigene Grenzen nicht aufrechterhalten oder eigene Makel nicht genug verbergen zu können.

Je weniger eine Methode das Individuelle eines Schauspielers hervor streicht, desto geringer ist zwar das Risiko, eigene Grenzen zu übertreten, allerdings erhöht sich die Möglichkeit, dass der Schauspieler seine eigene Person als nicht wertschätzbar genug empfindet. Es kann daher zu Scham über einen vermeintlichen Grundmakel, basierend auf einem nicht ausreichenden Selbstwert im Allgemeinen, kommen.

- 2) Gib es bei den verschiedenen Methoden unterschiedliche Praktiken um Schamsituationen entweder bereits vorab zu vermeiden oder um dem Schauspieler einen sicheren, schöpferischen Umgang damit zu ermöglichen?

Jene Theorien, die eine Einfühlung des Schauspielers in eine Rolle fordern, beschäftigen sich auch verstärkt mit den dem Schauspieler eigenen Emotionen. Je mehr ein Schauspieler mit seinen eigenen erinnerten oder echten Gefühlen arbeitet, desto wahrscheinlicher passiert die Verletzung von privaten/inneren Grenzen und es besteht ein größeres Risiko für Scham. Gleichzeitig bieten diese Methoden aber auch mehr Übung in Umgang und Kontrolle der Emotionen und helfen so, der Scham vorzubeugen.

Je weniger Gefühl eine Theorie oder Methode auf der Bühne fordert, desto weniger wird auch auf die Emotionen des Schauspielers und wie mit ihnen umzugehen ist, eingegangen. Ausschlaggebend für das Schamaufkommen bei Methoden und Theorien, welche die Distanz zur Rolle fordern, ist allerdings, inwiefern der Schauspieler in seiner Individualität gefordert und gefördert wird bzw. wie groß seine Relevanz im Rahmen einer Inszenierung ist.

Bei Ensemblearbeit wie sie Brecht verlangt, in der die Meinung und Subjektivität des Schauspielers gefragt ist, ist aufgrund des entgegengebrachten Respekts der Person des Schauspielers gegenüber das Risiko der *Relevanzmissachtung* gering. Ähnliches gilt für Diderots Schauspieler, der seine Rolle selbst erarbeitet und dementsprechend kaum etwas auf die Bühne bringt, das seine eigenen Grenzen verletzt.

Anders ist es bei Craigs radikaler Forderung nach keinem Schauspieler bzw. einem Schauspieler, dem es lediglich gestattet ist, sein Gesicht, seinen Körper und seine Stimme dem Regisseur als Material zur Verfügung zu stellen. Das Risiko, dass hier die Grenzen des Schauspielers nicht beachtet werden und seine Relevanz als Mensch kaum bis gar nicht anerkannt wird, führt unweigerlich zum Zweifel des Schauspielers an sich selbst und seiner Berechtigung auf der Bühne. Sein Selbstwert ist unweigerlich in Frage gestellt.

Als Abschluss zu dieser Arbeit lässt sich somit sagen, dass Scham, ungeachtet der Methode, im Schauspieler nie unbedingt aufkommen muss, immer aber aufkommen kann, wenn er an seinem Ideal scheitert, keine Wertschätzung erfährt oder seine Grenzen verkennt bzw. diese nicht geachtet werden.

Das tatsächliche Ausmaß des Schamaufkommens in einzelnen Schauspielmethoden oder -theorien kann mit einer Literaturanalyse wie sie in dieser Arbeit stattfindet nicht gänzlich abgeklärt werden. Aufgrund des subjektiven Charakters, der sowohl der Scham,

als auch den einzelnen Schauspielmethoden und –theorien eigen ist, bedarf es dafür einer empirischen Erforschung der Thematik – auch von Seiten der Psychologie.

Darüber hinaus sind Untersuchungen anderer Formen der darstellenden Künste von Interesse, ebenso wie eine Betrachtung des Schamaufkommens seitens des Publikums.

7. Glossar

Im Folgenden sind Begriffe aus der Psychologie angeführt, deren wissenschaftliche Definition von deren Verwendung in der Alltagssprache teilweise abweicht. Weiters finden sich hier Begrifflichkeiten, die im alltäglichen Sprachgebrauch nicht zwangsläufig Verwendung finden, deren ad hoc-Erklärung aber nicht zwingend erforderlich ist, um dadurch die flüssige Lesbarkeit der Arbeit zu unterbrechen.

Affekt: ein aus verschiedenen Gefühlen zusammengesetzter Zustand, der sich nicht durch Vernunft kontrollieren lässt und die Handlungsfreiheit einer Person beeinträchtigt.²⁶⁵

Exhibitionismus: eine auf sexuellen Lustgewinn ausgerichtete Entblößung der Genitalien in Gegenwart anderer Menschen. U.a. begründet aus dem Verlangen nach sadistischen Handlungen und dem Wunsch andere Personen zu schockieren oder zu verletzen.²⁶⁶

Introjektion: unbewusstes Übernehmen der Normen und Werte anderer Personen in die eigene Persönlichkeitsstruktur.²⁶⁷

Panik: „[...] Heftiger *Angstzustand* mit ausgeprägten Anzeichen somatischer Erregung, mit dessen Auftreten planvolles Handeln weitgehend blockiert ist.“²⁶⁸

Partialtriebe: die einzelnen Triebe, aus denen sich der Sexualtrieb nach Freud zusammensetzt. Dazu zählen der orale, anale und phallische Partialtrieb und die damit einhergehenden voyeuristischen, exhibitionistischen, sadistischen und masochistischen Neigungen.²⁶⁹

Ressentiment: bedeutet zum einen eine ohnmächtige Form von Haß, Neid und dergl., zum anderen versteht man darunter auch das neuerliche Erleben eines oftmals schmerzlichen Gefühl.²⁷⁰

Skopophilie (vgl. **Voyeurismus**²⁷¹): das „überwiegende oder ausschließliche Anstreben sexueller Erregung oder Befriedigung durch (zumeist) heimliche Beobachtung

²⁶⁵ Vgl. W.D. Fröhlich: dtv-Wörterbuch zur Psychologie. S. 42.

²⁶⁶ Vgl. A. Hillig: Schüler Duden. Psychologie. S. 106.

²⁶⁷ Vgl. U. Tewes (Hrsg.) u.a.: Psychologie-Lexikon. S. 171

²⁶⁸ W.D. Fröhlich: dtv-Wörterbuch zur Psychologie. S. 293.

²⁶⁹ Vgl. A. Hillig: Schüler Duden. Psychologie. S. 282.

²⁷⁰ Vgl. Dr. G. Drodowski u.a.: Duden. Fremdwörterbuch. S. 679.

körperlicher Nacktheit, Entblößung oder sexueller Handlungen bei anderen. Als alleinige Form der sexuellen Befriedigung gilt der V. als Perversion; ansonsten sind voyeuristische Anteile im Sexualverhalten weit verbreitet.²⁷²

²⁷¹ Vgl. A. Hillig: Schüler Duden. Psychologie. S. 378.

²⁷² Ebd. S. 440.

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Beispiel der psychologischen Gebärde *ängstliche Vorwärtsbewegung*. 52

in: M.A. Čechov: Die Kunst des Schauspielers. S. 50.

Abbildung 2: Maskierter Schauspieler – Skizzenbuch „Ueber-Marions“ 63

in: H. Ribi: Edward Gordon Craig - Figur und Abstraktion. S. 52.

9. Quellen

9.1. Literatur

BRAUNECK, Anne-Eva. *Fühlen und Denken*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1997.

BRAUNECK, Manfred, und Gérard Schneilin, . *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg.: Rowolt Taschenbuch Verlag., 2007.

BRAUNECK, Manfred, und Wolfgang BECK, . *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühneleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 2007.

BRECHT, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1960.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Bd. 6. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

BRECHT, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 23. Berlin, Frankfurt/Main: Aufbau Verlag, Suhrkamp, 1992.

BRONEDER, Gabriel. *Der Aspekt der Emotion in den Schauspieltheorien von Stanislawski, Meyerhold, Craig und Brecht*. Wien: Univ. Dipl.-Arb., 2008.

ČECHOV, Michail A. *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe.* Stuttgart: Urachhaus, 2004.

CRAIG, Edward Gordon. *Über die kunst des theaters.* Berlin: Gerhard Verlag, 1969.

DIDEROT, Denise. *Paradox über den Schauspieler.* Wädenswil/Zürich: Verlag Schultz+Co, 1981.

DROSDOWSKI, Günther, Wolfgang MÜLLER, Werner SCHOLZE-STUBENRECHT, und Matthias WERMKE, . *Duden. das Fremdwörterbuch.* Mannheim: C.A. Koch's Verlag, 1990.

ESPENSCHIED, Richard. *Das Ausdrucksbild der Emotionen.* Basel: Ernst Reinhard Verlag, 1984.

FRÖHLICH, Werner D. *dtv-Wörterbuch zur Psychologie.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.

HELLER, Robert. *Das Wesen der "Affekte". Eine psychologische Untersuchung des höheren Gefühlslebens.* Wien - Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1946.

HETHMON, Robert H., Hrsg. *Strasberg at The Actors Studio. Tape-Recorded Sessions.* New York: Theatre Communications Group, 1993.

HILLIG, Axel. *Schüler-Duden, Psychologie.* Mannheim: Dudenverlag, 1996.

HULL, Loraine S. *Strasberg's Method. As Taught by Lorrie Hull.* Woodbridge: Ox Bow Publishing, 1985.

JAMES, William. *Psychology.* New York: Henry Holt and Company, 1945.

- KNEBEL', Maria O. „Michail A. Čechov und sein schöpferisches Erbe.“ In *M.A. Čechov: "Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe"*. Stuttgart: Urachhaus, 2004.
- KONECNY, Edith. *Psychologie. Lehrbuch der Philosophie*. Wien: Braumüller, 1999.
- KREIDT, Dietrich. *Kunsttheorie der Inszenierung. Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adophe Appias und Edward Gordon Craigs*. Berlin: Freie Univ., Diss., 1986.
- LEACH, Robert. *Stanislavsky and Meyerhold*. Bern: Peter Lang AG, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das Welttheater der Scham*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- LEWIS, Michael. *Scham. Annäherung an ein Tabu*. München: Droemer Knaur, 1995.
- MARIAUZOULS, Charles. *Psychophysiologie von Scham und Erröten. Hochschulschrift*. Zürich: Adag Copy AG, 1996.
- NECKEL, Sighart. *Staus und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1991.
- REY, Anton, Hajo KURZENBERGER, Stephan MÜLLER, Hrsg. *Wirkungsmaschine Schauspieler*. Berlin/Köln: Alexander Verlag, 2011.
- RIBI, Hana. *Edward Gordon Craig - Figur und Abstraktion*. Basel: Editions Theaterkultur Verlag, 2000.
- RIBOT, Théodule. *Psychologie der Gefühle*. Bd. 5. Oskar Bonde: Altenburg, 1903.
- ROHRACHER, Huber. *Einführung in die Psychologie*. München: Psychologie Verlags Union, 1988.

RÜLICHE-WEILER, Käthe. *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung*. Berlin: Henschelverlag, 1966.

SCHERER, Klaus R., Adelheid STAHNKE, und Paul WINKLER, . *Psychobiologie. Wegweisende Texte der Verhaltensforschung. Von Darwin bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987.

SCHWERIN v. KROSIGK, Barbara. *Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis*. Berlin: publica Verlag, 1986.

SEIDLER, Günter H. *Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

SHAKESPEARE, William: Hamlet, Prinz von Dänemark. In: Shakespeare: Werke des großen englischen Dramatikers in acht Bänden. Übers. von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. Bd.7. Frechen: Komet Verlagsgesellschaft, o.J.

SHAKESPEARE, William. *Romeo und Julia*. Stuttgart: Reclam, 1990.

STANISLAWSKI, Konstanin S. *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle: Materialien für ein Buch*. Berlin: Henschel Verlag, 1999.

STANISLAWSKI, Konstantin S. *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*. Zürich: Scientia, 1940.

STANISLAWSKI, Konstantin S. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Tagebuch eines Schülers. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Berlin: Henschel Verlag, 1999.

STANISLAWSKI, Konstantin S. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Tagebuch eines Schülers. Teil 2. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns*. Berlin: Henschel Verlag, 1999.

STRASBERG, Lee. *Ein Traum der Leidenschaft. Die Entwicklung der "Methode". Eine Theorie der Schauspielkunst.* München: Schirmer/Mosel, 1988.

STRASBERG, Lee. *Schauspielen & Das Training des Schauspielers.* Berlin: Alexander Verlag, 2001.

STUBER, Petra. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater.* Berlin: Links., 1998.

SUCHER, C. Bernd, Hrsg. *Theaterlexikon. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.

TEWES, Professor Dr. Uwe, und Dr. Klaus WILDGRUBE, . *Psychologie-Lexikon.* Wien/München: Oldenburg, 1992.

WILSON, Glenn D. *Psychologie for Performing Artists. Butterflies and Bouquets.* London: Kingsley, 1994.

WURMSER, Léon. *Die Maske der Scham. Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten.* Berlin: Springer-Verlag, 1993.

9.2. Zeitungsartikel

o.V. *Ich bin ein lonesome Rider.* In: Die Presse. 19.12.2007. S. 33.

o.V. *Ich bin wirklich gern ein Mann.* In: Kurier. 28.01.2006. S. 18.

o.V. *Parodie auf die Spaßgesellschaft.* In: Kurier. 19.02.2005. S. 32.

o.V. *Zwischen Kammerspielen und Löwinger-Bühne.* In: Kurier: 28.01.2006. S. 33.

Petsch, Barbara. *Miss Schenk und Domina Lohner.* In: Die Presse. 28.01.2006. S. 35.

Pohl, Ronald. *Junge Tutter, alte Puter*. In: Der Standard. 28.01.2006. S. 33.

Pohl, Ronald. *Wohllebenskünstler in der Armutsfalle*. In: Der Standard. 18.02.2005. S. 25.

Tartarotti, Guido. *Es ist jetzt eine Hardcore-Klamotte*. In: Kurier. 16.02.2005. S. 33.

Tartarotti, Guido. *Lauwarme Spaßgesellschaftler*. In: Kurier. 20.02.2005. S. 34.

9.3. Links

Burgtheater Spielzeit 08/09. Siehe unter:

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/Saisonvorschau_0809_final.pdf

(zuletzt aufgerufen am 10.01.2010)

Theater in der Josefstadt/Stücke: Oscar Wilde, Bunbury – oder Wie wichtig es ist, Ernst zu sein. Siehe unter:

<http://www.josefstadt.org/Theater/Stuecke/Archiv/Josefstadt/Bunbury.html> (zuletzt

aufgerufen am 20.4.2012)

CV Gün Refik Semin. Siehe Unter:

<http://cratylus.org/people/gun-semin> (zuletzt aufgerufen am 20.4.2012)

CV Charles Darwin. Siehe Unter:

<http://darwin-online.org.uk/biography.html> (zuletzt aufgerufen am 20.4.2012)

Anhang

Abstract deutsch

Die Arbeit gibt einen Überblick über die Bandbreite an Schauspielmethoden und deren Umgang mit den Emotionen des Schauspielers basierend auf einer vorangestellten Definition des Schamaffektes. Gezeigt werden soll, ob bzw. wie weit diesem Gefühl im schauspielerischen Alltag begegnet wird.

Aufgrund der gemeinhin sehr unterschiedlichen Auffassungen des Schambegriffes, vor allem im alltäglichen Sprachgebrauch, ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Begriff an sich und eine konkrete Definition für die Verwendung des selben im Laufe der Arbeit unausweichlich. Basierend auf den daraus resultierenden Erkenntnissen beschäftigt sich die Arbeit in weiterer Folge mit jenen Teilbereichen ausgewählter Schauspielmethoden und –theorien, welche die Gefühlswelt des Schauspielers behandeln. Die Auswahl der einzelnen Methoden und Theorien passiert in erster Linie, um die gesamte Bandbreite - von der völligen Einfühlung des Schauspielers in die Rolle, bis hin zur größtmöglichen Distanz zur selben – abzubilden und um aufzuzeigen, ob bereits aufgrund dieses Gegensatzes erkennbare Unterschiede betreffend des Schamaspektes zu finden sind.

Abschließend lässt sich sagen, dass beide Ansätze Risiken für Scham bergen, dass sich aber deutlich erkennen lässt, je weniger absolut eine Methode eine Herangehensweise an eine Rolle fordert, desto freier und bewusster ist der Schauspieler im Umgang mit seinen Emotionen. Dadurch ist auch ein bewussterer Umgang mit dem Gefühl von Scham bemerkbar, wohingegen es bei radikaleren Methoden den Anschein hat, dass das Aufkommen von Scham kaum thematisiert wird.

Abstract englisch

The thesis gives an overview of the variety of acting methods and their approach of the emotions of the actor based on a preceding definition of the shame affect. It shows whether or how far this feeling is encountered in the actor's life.

Because of the generally very different views of the concept of shame, especially in everyday language, a detailed examination of the concept itself and a concrete definition for the use of the same in the course of work is inevitable. Based on the resulting findings, this paper concentrates on those aspects of acting methods and theories that deal with the emotions of the actor. The selection of the individual methods and theories happens primarily to show the entire spectrum - from complete empathy of the actor, to the greatest possible distance to the role – and to show whether already due to this opposition recognizable differences concerning the shame aspect can be found.

It can be concluded that both approaches carry risks for shame, but it clearly shows that the less absolutely a method calls for an approach of a role, the freer and more conscious the actor is in dealing with his emotions. This also creates a more conscious dealing with shame, whereas in more radical methods it seems that the emerge of shame is hardly discussed.

Lebenslauf

Rita Neulinger

- Schuldbildung:** Matura Juni 2001
Bundesoberstufenrealgymnasium Bad Leonfelden/Oberösterreich
Schwerpunkt: bildnerische Erziehung
- Studium:** Wintersemester 2001
Theater-, Film- & Medienwissenschaft
Studienzweig Germanistik (bis Februar 2006)
beides Universität Wien
- Weiterbildung:** Juni, Juli, August 2006
Sommerakademie für Kulturmanagement
Schwerpunkte: Projektorganisation und Finanzierung, Grundlagen
Kulturmanagement, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit;
Institut für Kulturkonzepte Wien & Hamburg;
- Berufliche Erfahrung:** April 2007 – November 2010:
Das österreichische Gallup-Institut & Karmasin Motivforschung; Wien
- April – Juni 2010:
Universität für Angewandte Kunst / Mode am Institut für Design; Wien
- August 2011 – Oktober 2012:
mumok – museum moderner kunst stiftung ludwig wien; Wien
- Kontakt:** rita.neulinger@gmx.at