



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

ELFRIEDE OTT UND DIE SCHAUSPIELKUNST
—
Schauspieltechniken im Vergleich

Verfasserin

Corinna Pumm

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Beetreuer:

A 317
Theater- Film- und Medienwissenschaft
Mag. Dr. Monika Meister

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle ausgedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Corinna Pumm

Wien, 21. Mai 2014

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Begriffsklärungen	10
2.1. Geschichtliche Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst ..	10
2.2. Der Begriff Schauspielkunst in der Literatur	21
2.2.1. Aristotelische Form des Theaters (Poetik)	21
2.2.2. Denis Diderot - „Das Paradoxon des Schauspielers“	24
2.2.3. Gotthold Ephraim Lessing – Hamburgische Dramaturgie	26
2.2.4. Johann Wolfgang von Goethe - „Regeln für Schauspieler“ ..	29
2.2.5. Bertolt Brecht - Das epische Theater	33
3. Elfriede Ott	37
3.1. Biographie	37
3.2. Elfriede Ott und die Schauspielkunst	38
3.3. Unterricht und Techniken in der Schauspielakademie „Studio der Erfahrungen“	42
3.3.1. Die Aufnahmeprüfung	42
3.3.2. Die eigene Persönlichkeit	43
3.3.3. Die Stimme und die Sprache	44
3.3.4. Der Körper	47
3.3.5. Die Grundlage Text	48
3.3.6. Die Etüden	49
3.3.7. Die Praxis	50
4. Schauspieltechniken	53
4.1. Stanislawskis Methode	53
4.1.1. Die Wahrhaftigkeit innerer Handlungen	53
4.1.2. Die Wahrhaftigkeit bei Elfriede Ott	57
4.2. Sanford Meisner Technik	58
4.2.1. Echtes Handeln bei Meisner	58
4.2.2. Die Wahrnehmung der Gegenwart bei Ott	62
4.3. Lee Strasberg - Method Acting	63
4.3.1. Die ganzheitliche Methode Lee Strasbergs	63
4.3.2. Persönlichkeit, Körper und Geist bei Ott	68
4.4. Stella Adler	71
4.4.1. Berufung für das Handeln auf der Bühne	71
4.4.2. Brennen für den Beruf bei Ott	73
4.5. W. E. Meyerhold – Biomechanik	74
4.5.1. Einführung in Meyerholds Biomechanik	74
4.5.2. Der Körper bei Ott	78
4.6. Jerzy Grotowski - Via Negativa	78
4.6.1. Grenzüberschreitung bei Grotowski	78
4.6.2. Selbstfindung und Selbstoffenbarung bei Ott	82
4.7. Jacques Lecoq	84
4.7.1. Das Spiel der Masken	84
4.7.2. Das Innenleben der Körper und die Bewegung bei Ott	86
4.8. Michael Tschechow	86
4.8.1. Die Imagination	86

4.8.2. Die Körperhaltung als wichtiges Element	88
4.9. F.M. Alexander - Alexander Technik	89
4.9.1. Die psycho-physische Einheit	89
4.9.2. Der Punkt zwischen den Augen	93
4.10. Source Tuning	94
4.10.1. Die Einstimmung des Schauspielers	95
4.10.2. Wie Elfriede Ott ihre Schüler einstimmt	97
5. Conclusio	98
6. Abstract	101
7. Literaturverzeichnis	102
8. Anhang	107

VORWORT

Nachdem ich Elfriede Ott das erste Mal persönlich traf, stand mein Entschluss, den Schauspielberuf zu ergreifen, meine Ausbildung bei ihr zu absolvieren, fest. In einem Workshop auf der Berufsmesse referierte sie sehr emotional über den Schauspielberuf. Man müsse „brennen“ dafür und sollte den Beruf nur ausüben, wenn man gar nicht anders könne, man müsse bereit sein, selbst auf der Straße spielen zu wollen. Denn sonst hätte man in diesem harten Geschäft keine Chance. Theater sei nicht immer lustig und mache nicht immer Spaß. Es gäbe Momente, in denen man es hasse und verzweifle, ob kurz vor dem Auftritt, oder wenn tagtäglich wochenlang dasselbe immer wieder gespielt würde. Diese Worte lassen mich bis heute nicht los und mit jedem Erlebnis auf der Bühne erhalten sie mehr Gewicht. Dieser Zugang zur Profession schlägt sich in ihrem Unterricht nieder.

Drei Jahre habe ich bei ihr gelernt und wurde unter anderem im Rollenunterricht bei Sabine Staudacher Stanislawski gelehrt. Durch verschiedene Workshops und in Gesprächen mit den Lehrern sollte ich viele andere Techniken wie Method Acting, Meyerhold, Stella Adler oder Source Tuning, eine neu entdeckte Technik kennenlernen und auch in Frage stellen.

Als ehemalige Schauspielschülerin und Absolventin der „Schauspielakademie Elfriede Ott“ stelle ich die Frage, ob die zielgerichteten Übungen, die ich selbst erlebt und durchgeführt habe, mit anderen Techniken vergleichbar ist, anhand welcher Inhalte sich Parallelen aufweisen und wo Gegensätzlichkeiten festzumachen sind. In der Auseinandersetzung mit der Geschichte des Theaters und der Methoden versuche ich in dieser Arbeit anhand der Analyse bekanntester Schauspieltechniken herauszuarbeiten, dass auch Elfriede Ott ihre eigene Methode hat, um den ihr anvertrauten Studenten und Studentinnen eine möglichst praxistaugliche Ausbildung angedeihen zu lassen, obwohl sie in einem persönlichen Gespräch meinte, keine eigene Methode zu haben.

Daher möchte ich diese Arbeit gänzlich der Schauspielkunst und der dahinter steckenden Theorien widmen und einen Entwurf der Ott-Technik versuchen. Dabei ist es nur möglich aus dem reichen Erfahrungsschatz zu schöpfen, den ich in den Begegnungen mit meiner Mentorin gesammelt habe, da es von ihr persönlich kaum Aufzeichnungen gibt. Aber in meinen Skripten aus der Studienzeit ist alles festgehalten.

Außerdem werde ich darauf eingehen, wie sich die Schauspielkunst historisch entwickelte, und welche Techniken zur Anwendung kamen, und ebenso wie sehr sich der Anspruch an die Schauspieler im Laufe der Zeit veränderte. Auch das spielt hier eine große Rolle, da Elfriede Ott über Generationen Schauspieler u.a. am Konservatorium der Stadt Wien ausgebildet hat und das Schauspiel und die Kunst sich seit den dreißiger Jahren veränderte.

1. Einleitung

Immer wieder werden Schauspielschüler von Elfriede Ott gerne engagiert, weil sie nicht vorgeformt sind, aber die nötige Basis besitzen. Sie durchlaufen in ihrer Ausbildung mehrere Phasen, die es ihnen ermöglichen, später in jedem Theater- oder Filmbetrieb einsteigen zu können.

Handwerkliches Können und komödiantische Fantasie zu erreichen, war stets das Ziel. Ohne das Handwerk erlernt zu haben, kann die eigene Fantasie nicht umgesetzt werden.

Es gibt so viele arbeitslose Schauspieler und oft ergreifen junge Leute den Beruf, ohne wirklich zu wissen, was es bedeutet, Schauspieler zu sein. Sie sehen oft nur die Glamourwelt Hollywoods, die Verleihung von Oscars, Berühmtheit und viel Geld. Doch das ist oft bloß Schein. Zudem besteht ein Unterschied zwischen Theater einerseits, Film und Fernsehen andererseits. Im Prinzip sind beides völlig verschiedene Berufe und teilen miteinander nur dieselbe Berufsbezeichnung.

Hans Weigel erlebte in der Zeit der Maria Enzersdorfer Nestroyfestspiele das Kommen und Gehen vieler junger Schauspieler:

Die jungen Leute zieht es magisch zur Bühne und wen's trifft, der fühlt, dass es für ihn keine Wahl gibt, kein Schwanken, sondern nur geheimnisvoll unausweichliche Gewissheit. Er muss Schauspieler werden, auch wenn er genau weiß was ihn erwartet. Man verlässt das Haus und die Liebsten und die bürgerliche Geborgenheit und die Sesshaftigkeit, tauscht sie ein gegen Vorläufigkeit, die nur von Jahr zu Jahr einen Schein der Gewissheit bietet, denn was ist das Engagement, was ist der Vertrag, da man doch um jede Rolle Zittern und, wenn man sie hat, vor ihr zittern wird zeitlebens, da man in keinem Augenblick aufatmend sich an Ziel wissen, sondern immer auf großer Fahrt ins Ungewisse sein wird, ohne Heimathafen? Man wird an der Arbeit leiden und am Nichtarbeiten erst recht, man wird den Beruf hassen und verfluchen und ihm doch nie entrinnen, man wird alle echten Kontakte des Lebens und der Welt des Tageslichts für ihn hergeben und wird nie genau wissen, warum.

Theater ist keine elementare sondern eine zusammengesetzte Kunst, das Zusammenwirken zweier Künste. Der Schöpferischen und der Reproduktiven. Das Höchste bedarf zu seiner Verwirklichung des Niedrigsten – Theater ist die menschlichste aller Künste.

Und wenn ihr euch fragt: Wozu das Alles? Werdet ihr auch weiterhin keine Antwort wissen, wie ich keine Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Theaters weiß. Fragen wir nicht weiter. [...] Wenn wir wüßten, was Theater ist, würde es kein Theater mehr geben.¹

¹ Hans Weigel, 1958. Aus dem Vorprogramm „Vorspiel“ von den Maria Enzersdorfer Festspielen 2006.

Was also sind die Kriterien, die einen guten Schauspieler ausmachen? Welche Kompetenzen sind zu beherrschen, um sich Schauspieler nennen zu dürfen? Die verschiedenen Techniken sollen Antwort darauf geben. Bedeutende Persönlichkeiten haben sich um das Wesen des Wahrhaftigen und Kreativen verdient gemacht. In diesem Beruf gilt es unaufhörlich sich selbst und sein Tun ständig zu reflektieren, zu hinterfragen.

„Wie leben von den Wahrheiten des Augenblicks. Und das ist auch dem Theater eingepreßt. Die Möglichkeit im selben Augenblick zu glauben und nicht zu glauben. Echtes Theater hat diese Qualität. Der Schauspieler glaubt absolut an das was er gerade tut und zugleich glaubt er nicht im Mindesten daran. Dasselbe gilt für das Publikum. Es ist gebannt von den Geschehnissen auf der Bühne und versucht sich gleichzeitig vor den Grippeviren des Sitznachbarn zu schützen. Glauben und nicht glauben im selben Moment, darum dreht sich das ganze Theater. Deshalb kann es für manche Momente ein wahreres Bild des Lebens geben als das Leben selbst.“²

Handwerkliches Können und komödiantische Fantasie war stets das Ziel. Ohne das Handwerk erlernt zu haben, kann die eigene Fantasie nicht umgesetzt werden.

Das Theater kann, von guten Geistern verlassen, das traurigste Gewerbe, die armseligste Prostitution sein. Aber die Leidenschaft, Theater zu schauen, Theater zu spielen, ist ein Elementartrieb des Menschen. Und dieser Trieb wird Schauspieler und Zuschauer immer wieder zum Spiel zusammenführen und jenes höchste, alleinseligmachende Theater schaffen.

Ich glaube an die Unsterblichkeit des Theaters. Es ist der seligste Schlupfwinkel für diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich auf und davon gemacht haben, um bis an ihr Lebensende weiter zu spielen.³

Im Fokus steht der Zuschauer, dem es gilt, glaubhaft das echte Leben zu vermitteln. Spontanes Handeln, Flexibilität beim Spiel mit anderen Personen und trotzdem wahrhaftig zu sein ist die Kunst und die Grundlage einiger Theorien im Gegensatz zu solchen, die nicht Wahrhaftigkeit und Flexibilität in den Mittelpunkt stellen, sondern Pathos und produzierte Emotionen zur Schauspielkunst erheben. Dabei darf nicht vergessen werden, dass diese Wahrhaftigkeit in einen künstlichen Raum eingebettet ist. Kulissen und Requisiten stellen imaginäre Reize dar. Elfriede Ott führt diese künstlichen Wirklichkeiten erst sehr spät ein. Sie stellt die

²Peter Book, 1998. Aus dem Vorprogramm „Vorspiel“ von den Maria Enzersdorfer Festspielen 2006.

³Max Reinhardt, *Rede über den Schauspieler*, 1928. Aus dem Vorprogramm „Vorspiel“ von den Maria Enzersdorfer Festspielen 2006.

Entwicklung der individuellen Persönlichkeit und des Charakters in den Vordergrund.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich der geschichtlichen Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst, sowie der Schauspielkunst in der Literatur, um einen Überblick über die Entwicklung der Theorien zu erhalten, außerdem trägt dies zum besseren Verständnis der Zusammenhänge bei.

Im nächsten Teil dieser Arbeit wird die Person Elfriede Ott vorgestellt, um über ihr Leben und ihre Profession Auskunft zu geben. Es wird ihre eigene Technik der Aufnahmeprüfung beschrieben und ein Überblick über die Ausbildung ihrer Schüler gegeben.

Die nachfolgend beschriebenen Schauspieltechniken werden in ihren wichtigsten Eckpfeilern der Schwerpunktsetzung erörtert, um gemeinsame Ansätze oder Gegensätze zur Vorgehensweise im Unterricht Frau Otts zu finden.

Im Anhang werden gesammelte Übungen beschrieben und die Namen der Schüler genannt, die bei Frau Kammerschauspielerin Ott durch die Schule gegangen sind, um das Ausmaß ihres Einflusses bildlich darzustellen. Nachdem es über ihr Wirken als Ausbilderin keine Schriften gibt, ist es eine Möglichkeit, etwas von ihrem reichen Erfahrungsschatz zu erhalten und reproduzierbar zu machen.

2. Begriff Schauspielkunst

Jeder Handlung liegt eine Theorie zugrunde. Schauspielen heißt handeln. Was zeichnet einen guten Schauspieler aus? Ist es ein Handwerk, das erlernt werden kann? Welche Rolle spielt das schauspielerische Talent eines Menschen? Das sind wohl die essentiellsten Fragen, die in der darstellenden Kunst zu stellen sind. Die geschichtliche Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst bringt Erkenntnisse darüber, welche Theorien und Entwürfe für die Praxis im Laufe der Zeit entwickelt wurden. Eine Praxis ohne Theorie ist undenkbar, das würde bedeuten, nicht zu wissen, wohin der Weg führt. Elfriede Otts Aussage am Anfang der Ausbildung - „Immer denken was tun.“⁴ – zeigt deutlich auf, dass Schauspiel niemals der Zufälligkeit und Belanglosigkeit unterworfen sein kann. Um das Wesen der Theaterwelt zu verstehen, sollte man sich mit der Geschichte beschäftigen.

2.1. Geschichtliche Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst

Das mimische Spiel, wie wir es heute kennen, kann bis in die Steinzeit zurückverfolgt werden. Dank Höhlenmalerei weiß man, dass sich die Jäger das Fell eines Raubtiers überwarfen, um dessen Magie auf sich zu übertragen. Zog der Höhlenmensch die Maske seiner Beute an, so geschah das, um sich möglichst nahe an das Tier heranschleichen zu können. Später wurden dann auch ähnliche Spiele vor der Jagd veranstaltet, woraus sich in weiterer Folge die zeremoniellen Tänze entwickelten. Das Theater ist als Urkunst der Menschheit zu verstehen, folgend dem Drang, sich und seine Umwelt durch Spiel zu verwandeln. Der Mensch lernt von Kind auf spielerisch und nachahmend. Als Kind imitiert er die Wirklichkeit und stellt zugleich seine Sicht der Welt dar.

⁴ Ott, Elfriede. Erste Unterrichtsstunde der Ausbildung. 2.9.2005

In der ersten Blüte der Hochkultur entwickelte sich dann mit der Entfaltung der Mythologie das Theaterspiel vom Ritus zum Festspieltheater. Es fanden mehrtägige kultische Aufführungen statt, um das geistige Gut der neuen Staatsreligionen zu präsentieren und zu verbreiten. Die Mysterienspiele im alten Ägypten wurden von Priestern und privilegierten Laien aufgeführt. Der Beginn des Theaterspiels und der Schauspielkunst ist somit um etwa 2000 vor Chr. bei den Mysterienspielen der Ägypter anzusetzen.

486 vor Chr. gab es dann die erste Komödienaufführung in Athen. Aischylos ließ sechs Jahre später bei dem Stück „Die Perser“ einen zweiten Schauspieler auftreten, Sophokles in der „Antigone“ einen dritten Schauspieler. 35 vor Chr. schrieb Aristoteles seine „Poetik“.

Das sophokleische Schauspiel war das Vorbild der formgerechten Tragödie. Inszenierung und Schauspielkunst waren weniger wichtig. Im Zuschauer sollten Jammer (Eleos) und Schauer (Phobos) hervorgerufen werden. Das griechische Theater bildete sich aus den einfachsten Formen heraus. Das Wesen des Theaters war Drama, Theater, Szene, Tragödie, Komödie, Chor. Es war eine bewusste, kreative und angesehene Kunst. Schauspieler wurden geehrt. Es gab Wettbewerbe, genannt Argon, für das beste Stück und den besten Schauspieler. Drei Tage traten Tragiker mit einer Tetralogie und einem abschließenden Satyrspiel gegeneinander an. Man stellte sich aktuellen, schwer lösbaren politischen Fragen. Theater galt als eigenständige Kunst. Dichter waren auch Regisseure, Choreographen und Schauspieler in einem und wurden von einem Choregen, meist einem Mäzen, unterstützt, der den Chor zusammenstellte.

Thespis, einer der Gewinner eines Tragödienagons, erweiterte sein getanztes Chorlied (Dithyrambus) auf einen dramatischen Dialog, indem er dem Chor einen Protagonisten gegenüber stellte, der dem Chor antwortete. Aischylos führte einen zweiten Schauspieler (Deuteragonist) ein und Sophokles einen Dritten (Tritagonist).

Doch auch schon damals wurde über unnatürliches und übertriebenes Spiel diskutiert. Die Reden in den griechischen Stücken forderten Ausdruck, Betonung und Fluss, doch das ständige Bestreben nach Natürlich- und Wahrhaftigkeit war gegenwärtig. Das antike Theater war der Grundstein des abendländischen Schauspiels. Mit dem Etablieren des Zuschauerraumes, entwickelte sich auch die Theaterhistorie weiter. Das rituelle Festspiel wurde zur politischen Festversammlung. Es richtete sich an das Publikum, das passiv daran teilnahm. Den Bürgern sollte eine Identität vermittelt werden. Die Teilnahme war sogar Bürgerpflicht, und um jedem Bürger den Besuch finanziell zu ermöglichen, wurde das Schaugeld eingeführt.

Im 3. Jahrhundert wurde das Bühnenhaus eine überdachte Spielfläche, das Proskenion und die Maschinerie nahm zu, um eine Deus Ex Machina auftauchen zu lassen. Der Chor gelangte immer mehr ins Abseits, man entfernte sich auch vom Orchester und das Proskenion rückte in den Fokus.

Anders sah es bei den Römern aus. Über das Schauspiel der Römer ist nur wenig bekannt, vor allem auch durch die Erschwernis. Ursache war das Christentum und die heidnischen Religionen. Der Schauspieler wurde mehr ein Scharlatan angesehen, der nur der Unterhaltung diene, ein lüsterner, vulgärer Taugenichts. So war auch die Meinung im Mittelalter beim christlichen Drama. Die Kirche hatte zudem Angst, dass diese Form zu viel Macht bekommen könnte und unter Umständen Aufstände förderte. 240 vor Chr. wurden Theateraufführungen in das Programm der römischen Stadtfeste integriert. Theater wurde, um die Macht zu repräsentieren, eine staatlich notwendige Einrichtung. Die Gunst des Volkes wurde mit Brot und Spielen erreicht. So veranstalteten Beauftragte des römischen Kaisers Tierhetzen, Gladiatorenkämpfe und öffentliche Hinrichtungen. Das Volk sollte von den innenpolitischen Problemen abgelenkt werden.

Etwa 100 vor Chr. wurde die Komödie von den volkstümlichen Spielformen abgelöst. Ein Sänger oder ein Chor erzählte mit Unterstützung des Orchesters eine Geschichte und ein Solist stellte die verschiedenen Rollen in Maske, Tanz

und Gebärdensprache dar. Diese Form nannte sich Pantomimus. Die oskische Atellane basierte auf dem Stegreifspiel mit Grotteskmasken. Frauenrollen wurden von Frauen gespielt, so wurden auch beispielsweise Beischlafszenen realistisch wiedergegeben. Eines der beliebtesten Themen beim Mimus, ebenfalls ein Stegreifspiel von den Griechen, allerdings ohne Masken, war der Ehebruch. Die Kirche war gegen diese Kultur, zudem Riten neuer Religionen verspottet wurden.

529 nach Chr. ließ Kaiser Justinian sämtliche Theater schließen. Im Osten hingegen begann die Entwicklung des Theaters. Um 750 wurde in China unter Kaiser Xuangzong die erste Theaterschule der Welt errichtet. Geheimnisse über die Schauspielkunst und Rollenauffassung wurde von einer Generation auf die andere weitergegeben. Danach folgte die Verbreitung des Schattenspiels über ganz Asien.

Im Mittelalter vereinten sich antike und germanische Tradition und eine neue Kultur entstand, die von der Kirche dominiert wurde. Die Kirche unterdrückte das Theater, welches als schamlos und unmoralisch angesehen wurde. Die Narren blieben als Repräsentation des Grotesken und Animalischen. Man traf sie auf Jahrmärkten, am Hofe und in Klöstern. Da sie keine Behausung hatten, konnten sie sich der Kontrolle der Kirche entziehen. Sie waren wie Ausgestoßene. Meist besaßen sie mehrere Talente wie Akrobatik, Tanz und waren Musikanten, Tierbändiger oder Vortragskünstler. Sie verbreiteten Neuigkeiten, böse Spottverse, gesungene oder rezitierte Heldensagen und Heiligenlegenden oder machten Taschenspielerereien. Sie wurden meist zu Ratgebern, Ruhmverkündern der Mächtigen, Spaßmacher oder Hofdichter erkoren. Nachdem sich die Kirche nicht mehr bedroht fühlte, nahm sie theatrale Riten in den Gottesdienst auf. Bildnerische und darstellerische Kunst wurden als Erziehungswerkzeug für die im Durchschnitt analphabetische Bevölkerung benutzt. Im 10. Jhdt. wurden die Osterliturgien ausschmückend inszeniert. Die drei Marien in der Verkündigungsszene waren die ersten dramatischen Rollen des Kirchentheaters und wurden von Geistlichen verkörpert. Es entwickelte sich ein komplexeres Spiel mit biblischem Inhalt. Es wurde der gesamte Kirchenraum genutzt und die

Zuschauer in die Handlung miteinbezogen. Neben den Oster- und Weihnachtsspielen gab es Mirakelspiele⁵, Propheten- und Antichristspiele, sowie Esels- und Kinderbischofspiele. Durch die Loslösung von der Liturgie veränderte sich auch die streng symbolisierte Spielart.

Im 13. Jhdt. fanden die Spiele dann am Kirchenvorplatz statt. Es wurde nicht nur mehr lateinisch gesungen, sondern auch in verschiedenen Volkssprachen. Die Spiele dauerten meist mehrere Tage und die Rollen wurden von Klerikern und männlichen Bürgern gespielt. Im 14. Jhdt. überließ man das Spiel den Zünften und Laienspieler – Bruderschaften, das auf Marktplätzen stattfand und von Bürgern finanziert wurde.

Das religiöse Theater im Spätmittelalter orientierte sich vermehrt an der Wirklichkeit. Die Maschinerie wurde ausgebaut, um Versenkungsszenen, lebensechte Folterungen, Regen oder Flugdarstellungen zu ermöglichen. Blut aus Tierblasen und Wachspuppen wurden zur detaillierten Darstellung von Tötungen herangezogen. Diese ausartenden Spiele verbot die reformierte und katholische Kirche schlussendlich im 16. Jahrhundert.

Das Theater der Humanisten im 15. Jahrhundert ließ das klassische Drama wiedererkennen, zeigte spannende Handlungen durch Dialoge, zudem passierte eine Weiterentwicklung durch die Theaterbühne als begrenzter Raum, in dem sich alles abspielte. Beim Hof gab es einmal jährlich eine Aufführung, Szenen, die von Laien aufgeführt wurden, ließ man durch Burlesk Tänzer mit Zwischenspielen unterbrechen, um Langatmigkeit zu vermeiden.

Das moderne Schauspiel begann mit der Commedia dell'Arte, eine von Berufsschauspielern kultivierte Stegreifkomödie. 1545 wurde sie das erste Mal erwähnt. Bis dahin war das Schauspiel mehr als eine Art Freizeitgestaltung und Nebenbeschäftigung gesehen. Die Schauspieler hatten sich dem Korsett von gestischen und rhetorischen Schemen unterworfen und sich durch den Text

⁵ Mirakelspiele erzählen über das Leben und die Wundertaten der Heiligen

begrenzen lassen. Bei der Commedia dell'Arte diente die Handlung nur als Gerüst und danach wurde frei gespielt und improvisiert. Eigene Figuren und Masken entstanden, die immer wieder in den diversen Stücken vorkamen. Hier begann sich die Schauspielkunst zum Beruf zu erheben. Man schloss sich zu Schauspieltruppen zusammen. Das moderne Drama entwickelte sich. Der wesentliche Teil der Commedia dell'Arte waren die Aufführungen selbst, denn der dramatische Schöpfungsprozess vollendete sich auf der Bühne. Dies geschah am besten durch Berufsschauspieler.

In Italien und England kamen die ersten professionellen Schauspieltruppen auf. Sie gingen auf Wanderschaft und verbreiteten die eigenen Spieltraditionen. Das Volkstheater löste das höfische Theater ab, die Spektakel wurden immer größer, ein speziell ausgestattetes Theaterhaus wurde errichtet. Es folgte die Guckkastenbühne, der Vorhang, das perspektivische Kulissensystem für schnelle Bühnenumbauten. Der Vorhang gaukelte die Scheinwelt vor und sollte den Zuschauer überraschen. Das Körpertheater und Maskenspiel stand im Gegensatz zum Literaturtheater in der Renaissance. Die Aktion des Mimen war der Mittelpunkt. Das Schauspiel emanzipierte sich von der Literatur und wurde zu einer komödiantischen Improvisationskunst mit stark mimischen Ausdruck, Musik und Tanz. Durch die verschiedenen darin enthaltenen Kunstformen wurde es zu einem eigenständigen Medium. Es blieb immer das Grundmuster an typischen Themen, Konstellationen und Figuren, die sich wiederholten.

1576 eröffnete James Burbage das erste öffentliche Theater, genannt „The Theatre“ in London. Durch Elizabeth I wurden das Theater und der Schauspielberuf sehr gefördert. Es kam zu einem regelrechten Theaterboom. Berufstheatergruppen erhielten Patronanzen der Adelligen. Schauspielensembles entstanden in der Größe von 8-12 Schauspielern. Die Vorstellungen glichen Volksfesten und bei Tageslicht wurde gespielt. Es gab keine Trennung von Zuschauerraum und Bühne.

1642 kam es nach einer Pestplage zur endgültigen Schließung der öffentlichen Theater. Mit William Shakespeare setzte sich die moderne Schauspielkunst fort.

Figuren mussten geschaffen werden, die denken und fühlen und nicht bloß rezitieren und posen. Neben Theatralik, Maskeraden und ausgelassener Clownerie, bot Shakespeare eine hochentwickelte Sprachkunst. Das Schauspielertum erhielt zu dieser Zeit nur geringes Ansehen.

In der spanischen Barockdramatik gab es keine realistischen Handlungen und psychologisch glaubwürdige Charaktere. Es entsprach eher einem Allegorie- und Gleichnis Theater. Durch Jean Baptiste Racine wurden die Figuren von ihrer Schablonenhaftigkeit wieder gelöst und einer tiefenpsychologischen Analyse unterzogen. Jedoch wollte er keine soziale Realität schaffen. Der Protagonist befand sich in abstrakten Dialogen mit seelischen Schwankungen, die ihn vorantrieben. Der Dramatiker und Schauspieler Molière verlangte Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit in der Schauspielkunst.

Im 18. Jahrhundert sollte die Rolle die Fähigkeiten des Schauspielers ergründen. 1830 veröffentlichte Denis Diderot seine Schrift „Das Paradoxon über den Schauspieler“. Er bemängelte das zu hohe Maß an Sensibilität, während andere wiederum genau diese forderten und meinten, ein Schauspieler bräuchte eine Kombination von Sensibilität, Enthusiasmus und Intelligenz. „Einfühlung“ war das neue Schlagwort nach der Reform der Schauspielkunst. Deklamation und Pathos wurden abgelehnt. Psychologische Wahrhaftigkeit und Orientierung an der Natur wurde gefordert. David Garrick war 1741 einer der meist gefeierten Schauspieler seiner Zeit, der in seiner natürlichen Darstellung brillierte und zum Vorbild einer neuen, in Europa verbreiteten Schauspielkunst, die sich über Mitleiden und – erleben definierte, wurde. Die Kunstmittel sollten bewusst und kontrolliert eingesetzt werden. Das Ziel des bürgerlichen Theaters war, dass sich der Zuschauer in die Emotionen der Figur einfühlt, nicht der Schauspieler. Der Schauspieler musste naturgetreu nachahmen. So unterstrich Diderot auch das Mittel der „vierten Wand“, die die Schauspieler anzunehmen hatten.

Das Theater wurde als moralische Anstalt der Nation gesehen, was besonders das deutsche Theater prägte. Lessing brachte seine „Hamburgische Dramaturgie“

heraus, Goethe seine „Regeln für den Schauspieler“. Johann Wolfgang von Goethe war auch einer der ersten modernen Regisseure. Er sah das Theater als Gesamtkunstwerk von Text, Rezitation, Dekoration, Bewegung, Kostüm und Musik. Goethe entwickelte seine eigene Theaterästhetik und unterrichtete seine Schauspieler im sogenannten „Weimarer Stil“. Goethe forderte im Gegensatz zu Lessing Natürlichkeit in der Nachahmung und Einfühlung in die Figur, kunstvolles Rezitieren und eine ruhige, beinahe statische Haltung. Eleonora Duse und Sarah Bernhardt waren zu der Zeit gefeierte Schauspielerinnen. Duse wegen ihres ausdrucksstarken Spiels in der Mimik und Bernhardt wegen der Stilisierung ihres künstlerischen Ausdrucks.

Im 19. Jahrhundert gewann das Ensemble mehr an Tragweite als der individuelle Schauspieler. Das moderne Regietheater kam durch Herzog Georg II. auf. Die Inszenierung galt als Gesamtkunstwerk, in der sich der Schauspieler unterzuordnen hat. Die individuelle Gestaltungsfreiheit wurde eingeschränkt. Alle künstlerischen Entscheidungen fällt der Regisseur. Doch das Publikum bemängelte die mäßige Schauspielkunst. Die Ausstattung schien in den Fokus gerückt zu sein.

Im Naturalismus ging es um eine präzise Darstellung der Realität. Das menschliche Verhalten galt es zu erforschen. Eine objektive, nicht idealisierte Abbildung der Realität wurde angestrebt. Die detailgetreue Zustandsbeschreibung rückte in den Vordergrund.

Der erste europäische Theaterverein „Théâtre Libre“ wurde von André Antoine 1887 gegründet. Dieser wurde zum Vorbild der Berliner „Freien Bühne“, der „Independent Theatre Society“ in London und des „Moskauer Künstlertheaters“. Antoine arbeitete mit Laienschauspielern, da ihm die traditionelle Schauspielkunst zu künstlich war.

Der Schauspieler und Theaterleiter Konstantin Stanislawski gründete sein „Moskauer Künstlertheater“ 1899, dessen Vorbild die naturalistische Darstellung

war. Er war gegen Deklamation, überflüssige Inszenierung und Bühnenbild und Starsystem. Er gründete 1912-1920 vier Schauspielstudios zur Ausbildung und Proben eines neuen von ihm entwickelten Schauspielsystems. 1924 stellte er jenes System in seinem Buch „Die Arbeit des Schauspielers“ vor.

Stanislawski erschuf nach allen Erfahrungen und Gedanken über die Schauspielkunst eine Form, die all jenes zusammenfasste um Anfängern, wie auch erfahrenen Schauspielern eine Hilfestellung und Basis zu geben. Eine Schauspielgrammatik, die zu mehr Natürlichkeit und Lebendigkeit auf der Bühne verhelfen sollte. Stanislawski suchte nach Mitteln, um den Schauspieler zu beleben und das Schauspiel zu entwickeln, und zwar mit Konzentration, Glaube und Fantasie.

Unter der „Kunsttheater-Bewegung“ Anfang des 20. Jahrhunderts sah Antonin Artaud und Georg Fuchs das Theater als gemeinsames Ritual von Zuschauern und Schauspielern. Der Naturalismus wurde in Frage gestellt und man wollte eine Retheatralisierung. Edward Gordon Craig bezeichnete den Schauspieler als „Über-Marionette“ und sah den Regisseur als zentrale schöpferische Figur. Der Schauspieler gestaltete keine klassischen Charaktere und nahm die Natur nicht mehr als Vorbild. Für Craig war Schauspielkunst eine „hochartifizielle und disziplinierte Körperbewegung, die symbolisch „ewige Wesenheiten“ wie Kraft, Ruhe und Harmonie ausdrückt“⁶.

Das Theater der russischen Revolution wurde vom Westen beeinflusst und lehnte zunehmend den Naturalismus ab. Unter Wsewolod Emilijewitsch Meyerholds Führung wurde die Theaterästhetik revolutioniert und eine Politisierung der Theaterprogramme betrieben: kein Naturalismus, keine Psychologisierung und kein Illusionismus. Nach Stanislawski widmete sich sein Schüler W.E. Meyerhold vermehrt dem Körper und dessen Bewegungsabläufen. Basierend auf Pawlows These, dass jeder „psychische Zustand durch bestimmte psychologische Prozesse hervorgerufen wird“⁷, entwickelte Meyerhold die „Biomechanik“. Der Körper als Maschine und der Schauspieler als Maschinist. Die „Biomechanik“ ist

⁶ Gronemeyer, Andrea: Schnellkurs Theater, S 136.

⁷ Ebenda. S 143.

ein formalisierter, stilisierter Ansatz. Jedem körperlich-gestischen Ausdruck, der gefunden werden muss, liegt ein psychischer Zustand zu Grunde. Und der Regisseur kann diesen je nach Belieben abrufen.

Das „epische Theater“ von Bertolt Brecht nahm Bezug auf Diderots Schriften und sollte nochmals eine ganz eigene Art der Schauspielkunst und eigene Art des Theaters darstellen. Der „Verfremdungseffekt“ wurde zum Hauptbestandteil des epischen Theaters. Der Effekt sollte das Einfühlen des Zuschauers verhindern. Der Zuschauer soll sich mit der Handlung auseinandersetzen. Der Schauspieler führte seine Rolle vor und distanzierte sich auch selbst von dieser und dessen Handeln. Hinzu kam eine verfremdende Gestaltung des Bühnenbilds. Mit dem „Berliner Ensemble“ konnte Brecht seine Theorie in die Praxis umsetzen.

Im absurden Theater von Harold Pinter, Eugène Ionesco, Edward Albee oder Samuel Beckett beispielsweise, wurde auf psychologisch-realistische Charaktere unter der Verwendung Groteske und Parodie verzichtet.

Danach folgten weitere Schüler Stanislawskis wie Sanford Meisner mit seiner Methode, Lee Strasberg mit seiner „The Method“, Michael Tschechow oder Stella Adler, die alle auf Stanislawski aufbauten. Durch Lee Strasbergs in New York gegründetes „Actor’s Studio“ wurde Stanislawskis Methode auch im Westen bekannt.

Jerzy Grotowski übernahm mit seinem „armen Theater“ die Idee Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit.“ Grotowski setzte auf Ernst, Ehrlichkeit, Hingabe, komplette Selbstoffenbarung. Der Schauspieler musste sich einem harten Training des Körpers und der Psyche unterziehen, sowie eine rituelle Selbstfindung durchleiden. Alles kann mit dem menschlichen Körper ausgedrückt werden.

Eine weitere sehr körperorientierte Technik ist die Alexander-Technik von Frederick Matthias Alexander. Reaktionsweisen im Alltag werden analysiert und gegebenenfalls geändert. Körper und Geist bilden eine voneinander untrennbare

dynamische Gesamtheit. Bewegungsabläufe sollen frei, gelöst und ohne Blockaden möglich werden.

Mit Peter Brook und seinem „leeren Raum“ rückte die Schauspielkunst wieder in den Vordergrund. Er verband die Ansätze Artauds und Grotowskis mit dem traditionellen Vorführtheater. Das Theater muss sich von der Realität abheben und in konzentrierter Form präsentieren. Die Bühne macht Unsichtbares sichtbar und hilft das Leben zu entschlüsseln. Brook entwickelte auch eine auf Lauten aufgebaute Sprache (=“Orghast“).

Ebenfalls in den 60ern entwickelte der Schauspielpädagoge, Schauspiellehrer und Pantomime Jacques Lecoq seine Technik zur Erlernung der Schauspielkunst und gründete in Paris seine Schule „École Internationale de Théâtre“. Das physische Spiel des Schauspielers ist gegenwärtig. Improvisation ist die Grundlage. Die Maske ist ein wichtiges Element. Lecoq arbeitet von außen nach innen. Die Elemente, Materien, Tiere, Farben, Licht, Klänge und Worte verhelfen dem Spiel der Figur.

Source Tuning ist wohl die jüngste und neueste Schauspieltechnik die erst vor ein paar Jahren, im 21. Jahrhundert, von Jens Roth, einem Schauspielcoach entwickelt wurde.

Seit den Anfängen wurden immer wieder hohe Erwartungen an das Schauspiel gestellt. Einerseits war die Leistung der Schauspieler im Fokus, andererseits sollte das Theater politischen Zwecken dienlich sein. Die Art der Unterhaltung spiegelt oftmals gesellschaftliche Veränderungen wider, vom alten Rom mit „Brot und Spielen“ über das Theater als moralische Anstalt bis zur Entschlüsselung des Lebens bei Grotowski, um einige davon zu nennen. Damit kann nachvollzogen werden, dass das Theater niemals dem Selbstzweck diene. Untrennbar mit dem Theater verbunden ist die Schauspielkunst an sich. Im nächsten Kapitel werden aus der Geschichte der Schauspielkunst in der Literatur die Ansprüche der

Schriftsteller an die Schauspieler dargestellt. Sie sind die Vordenker der neueren Schauspieltheorien.

2.2. Der Begriff Schauspielkunst in der Literatur

2.2.1. Aristotelische Form des Theaters (Poetik)

Aristoteles Poetik beschäftigt sich mit der Dichtkunst und ihren Gattungen, sowie Handlungen und bewertet, wann Dichtkunst gut ist und aus welchen Teilen sie besteht.

Die Epik, tragische Dichtung, Komödie und Dithyramben Dichtung, sowie Flöten- und Zitherspiel sind Nachahmungen der Wirklichkeit, die sich der Hilfe von Sprache, Rhythmus und Melodie bedienen.

Nachgeahmt werden handelnde, tätige Menschen, die sich durch Güte oder Schlechtigkeit unterscheiden. Dazu bedienen sie sich verschiedener Mittel, wie Formen, Farben oder der Stimme. Das Nachahmen ist dem Menschen angeboren, da er als Kind durch Nachahmung lernt und eine natürliche Freude daran entwickelt.

Edle Dichter ahmten Gutes nach, wie Hymnen und Preislieder und einfache Dichter ahmten Schlechtes nach, wie Rügelieder. Ursprünglich bestanden Tragödien aus Improvisationen.

Aischylos hat dann statt des Chors zwei Schauspieler eingefügt und dafür den Chor verkleinert. Der Dialog wurde die Hauptsache. Sophokles brachte den dritten Schauspieler auf die Bühne, sowie das Bühnenbild, das die Fantasie unterstreichen sollte. Und da der Dialog und die Sprache in den Vordergrund rückten, wurde der trochäische Tetrameter durch den jambischen Trimeter ersetzt, da der Jambus geeigneter zu sprechen ist.

Die Epik verwendet nur ein Versmaß, besteht aus Bericht und besitzt einen uneingeschränkten Erzählzeitraum. Die Tragödie behandelt die Zeit innerhalb

eines Sonnenumlaufs. Die Inhalte der Epik sind auch in der Tragödie enthalten, wobei die Tragödie auch eigene Inhalte behandelt. Sie ist die Nachahmung einer in sich geschlossenen Handlung mit geformter Sprache, die Melodie und Rhythmus inne trägt. Es werden Handelnde nachgeahmt, die „Jammer und Schaudern“⁸ hervorrufen sollen, um so eine „Reinigung von derartigen Erregungszuständen“⁹ zu erzeugen.

So besteht die Tragödie aus sechs Teilen: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Die Tragödie ist Nachahmung von Lebenswirklichkeit und Handlung, nicht von Menschen. Somit kann eine Tragödie ohne Charaktere, nicht jedoch ohne Handlung existieren. Peripetien¹⁰ und Wiedererkennungen sind jene Dinge, die den Zuschauer am meisten ergreifen. Somit stehen an erster Stelle der Mythos und an zweiter die Charaktere. Die Reden zeigen keinen Charakter, wenn keine Neigung oder Ablehnung gezeigt wird. Erst durch die Erkenntnisfähigkeit wird dies offenbart. Sie zeigt sich wenn die Personen urteilen. Die Sprache ist die Verständigung durch Worte. Die Melodik erzeugt die anziehende Form. Die Inszenierung ist das am wenigsten künstlerische. Die Tragödienwirkung gibt es auch ohne Aufführung und Schauspieler. Für die Inszenierung ist der Dichter weniger wertvoll als der Kostümbildner.

In Kapitel zwölf geht es um die weiteren Abschnitte in einer Tragödie: Prolog, Episode, Exodos¹¹ und Chorpartie, die wiederum ein Parodos¹² oder Stasimon sein kann. Die Solo-Arie und der Kommos¹³ sind Besonderheiten in bestimmten Tragödien. Der Prolog ist der Teil vor dem Choreinzug, die Episode liegt zwischen den Chorliedern, Exodos folgt nach dem letzten Chorlied. Parodos ist der erste

⁸ Aristoteles Poetik, Seite 19

⁹ Ebenda.

¹⁰ Wendepunkt

¹¹ Exodos = „Auszug des Chores“

¹² Parodos = teils rezitiert, teils gesungen. Somit spricht Aristoteles von einem „Vortrag“.

¹³ Kommos = Klagelied

Teil, der vom Chor vorgetragen wird und Stasimon ist ein Chorlied ohne Anapäst und Trochäus¹⁴.

Kapitel fünfzehn beschäftigt sich mit der Beschaffenheit der Charaktere. Vier Merkmale sind hierbei zu beachten: Tüchtigkeit, Angemessenheit, Ähnlichkeit, Gleichmäßigkeit. Ein Charakter lässt sich erkennen durch Neigungen, die durch Wort oder Handlung ersichtlich werden. Tüchtigkeit zeigt sich durch tüchtige Neigungen. Es muss immer die Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit beachtet werden. Zudem muss die Lösung aus der Handlung hervorgehen ohne den Eingriff Gottes, der nur außerhalb der Bühnenhandlung eingreifen darf.

Kapitel sechzehn widmet sich den Arten der Wiedererkennung. Die Wiedererkennung kann durch Zeichen passieren, die entweder angeboren oder erworben wurden, wie durch Narben am Körper oder auch Besitzgegenstände wie Halsbänder oder dergleichen.

Die Gesten der Personen müssen lebhaft vorgestellt sein und am Überzeugendsten ist der Charakter der dich in Leidenschaft versetzt und dieselben Emotionen empfindet die er „zeigt“. Demnach ist die Dichtkunst die Angelegenheit von fantasiebegabten oder leidenschaftlichen Menschen.

„Die einen sind wandlungsfähig, die anderen stark erregbar.“¹⁵

Die Szenen sind im Drama kurz. Das Epos gelangt durch lange Szenen zu seiner Breite.

Die Tragödie setzt sich aus Verknüpfung und Lösung zusammen. Der Chor muss ebenso einbezogen werden und Teil des Ganzen und der Handlung sein, wie der Schauspieler.

Die Gliederung der Sprache wird wie folgt eingeteilt in Buchstabe, Silbe, Konjunktion, Artikel, Nomen, Verb, Kasus, Satz. Der Buchstabe ist ein unteilbarer Laut. Der Buchstabe kann ein Vokal, Halbvokal oder Konsonant sein. Ein Vokal entsteht ohne Miteinbeziehen der Zunge oder der Lippen. Ein Halbvokal entsteht

¹⁴Anapäst = dreisilbiger Versfuß, Trochäus = zweisilbiger Versfuß (österreich. Wörterbuch)

¹⁵Aristoteles Poetik, S 55

mit deren Einbezug wie R oder S. Ein Konsonant mit Einbeziehen in Verbindung mit Buchstaben.

Homer war einer der wenigen Dichter, der sich nicht selbst in Szene gesetzt hat. Homer lässt nach seiner kurzen Einleitung sogleich eine Person mit einem Charakter auftreten. Keine Person ist ohne Charakter.

In der Annahme, dass das Publikum der Tragödie ungebildet ist und nicht folgen kann, wenn der Schauspieler nichts von sich hinzufügt, ist dieser in ständiger Bewegung zu halten. Und so würde der Schauspieler der Übertreibung bezichtigt. Ist die bloße Lektüre überlegen, kommt sie auch ohne schauspielerische Darstellung zurecht.

So wurde nun das Wesentlichste aus Aristoteles Poetik herausgenommen, um eine der ersten Schriften, die sich mit Darstellung und Nachahmung beschäftigt, zu erläutern.

2.2.2. Denis Diderot - „Das Paradoxon des Schauspielers“

Sein „Paradoxon über den Schauspieler“ ist eine Abhandlung über die Schauspielkunst in Form eines Gesprächs zwischen einem Kenner und einem Liebhaber des Theaters. Nach Diderot können Gefühle und Leidenschaften nur in Distanz zur Rolle wahrhaft wiedergegeben werden. Wer sich auf der Bühne seinem Gefühl überlässt, ist nicht im Stande zu spielen. Der Schauspieler muss Menschen beobachten und urteilsfähig sein, seiner Darstellung selbstkritisch gegenüber stehen.

Gestalt, Stimme, Urteilskraft, Scharfsinn sind naturgegebene Gaben, die es zu schulen gilt durch „große Vorbilder, die Kenntnis des menschlichen Herzens, durch den Erwerb der rechten Lebensart, durch unermüdliche Arbeit und Erfahrung und durch Gewöhnung an das Theater“¹⁶.

¹⁶ Texte zur Theorie des Theater, S. 157.

Auf der Bühne spielt sich nichts so ab wie in der Natur. Der Schauspieler muss ein ruhiger und kühler Beobachter sein, ohne Empfindsamkeit, jedoch mit wachem Intellekt. Ansonsten wäre ihm eine Wiederholbarkeit unmöglich, im Gegensatz zu einem aufmerksamen Nachahmer und Beobachter der Natur. Er ist ein „Kopist seiner selbst oder seiner Einstudierung“¹⁷. Durch Überlegungen und Beobachtung von Empfindungen wird das Spiel dieses Schauspielers nicht schwächer, sondern an Kraft gewinnen.

Schauspieler, die aus der Seele heraus agieren, sind unausgeglichen. Das Spiel ist meist stagnierend beziehungsweise variierend, mal schwächer, mal stärker. Ein aus dem Gedächtnis und aus der Einbildungskraft spielender Darsteller wird stetig vollkommen sein. Alles wurde einstudiert, zurechtgelegt und in seiner Deklamation gibt es weder monotone noch dissonante Töne.

„[...] übertriebene Empfindsamkeit macht mittelmäßige Darsteller; mittelmäßige Empfindsamkeit macht die Masse schlechter Darsteller, und das Fehlen von Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für erhabene Schauspieler. Die Tränen des Schauspielers stammen aus seinem Gehirn; die des empfindsamen Menschen steigen aus seinem Herzen auf.“¹⁸

Einem großartigen Schauspieler fehlt es an Empfindsamkeit, ein medioker Schauspieler besitzt zu viel und übertriebene Empfindsamkeit. Der empfindsamen Schauspieler folgt seinen Impulsen. Er dient dem beobachtenden Schauspieler als Modell, indem dieser darüber nachdenkt und das Modell zu verbessern versucht. Es gilt allerdings folgendes zu unterscheiden: Empfinden und empfindsam sein, da das eine die Urteilskraft betrifft, das andere jedoch die Seele.

„Wer also aus der Kulisse tritt, ohne sein Spiel gegenwärtig und seine Rolle im Kopf zu haben, der wird sein ganzes Leben lang die Rolle des Anfängers spielen; wenn ein solcher Mensch aber mit Kühnheit, Selbstsicherheit und Schwung begabt ist und sich auf seine

¹⁷ Texte zur Theorie des Theaters, S. 158.

¹⁸ Texte zur Theorie des Theater, S 160

Geistesgegenwart und Routine verlässt, so wird er Ihnen durch seine Leidenschaftlichkeit und Begeisterung imponieren, und Sie werden seinem Spiel Beifall spenden [...]“¹⁹

Der großartige Schauspieler ist also der, der seine Rolle im Kopf hat, überlegt ist, beobachtend, kühl, selbstsicher, geistesgegenwärtig und routiniert. Schauspieler erwecken Eindruck auf das Publikum, wenn sie eine Emotion gut spielen und sich nicht von der Emotion leiten lassen.

Denis Diderot schaffte ein neues Genre mit dem bürgerlichen Drama und brach mit den Konventionen des klassischen französischen Theaters und beeinflusste so auch in weiterer Folge Gotthold Ephraim Lessing, der danach das bürgerliche Trauerspiel erschuf.

In Diderots „Das Paradoxon des Schauspielers“ wird beschrieben, dass der Schauspieler von seinem Spiel selber unberührt bleiben muss, will er das Publikum berühren. Er beschreibt in diesem Essay, wie Schauspielkunst zu sein hat und stellt eine Theorie und Analyse des Schauspielens vor. Er plädiert für ein Gleichgewicht zwischen Gefühl und Urteil und wendet sich gegen falsche Begeisterung. Gefühle treten mehr im Moment der Ruhe und Überlegung auf, als in plötzlichen Schüben, ungebändigt und überwältigend. So fordert das Paradoxon den Schauspieler dazu auf, der Dramaturgie wieder mehr Achtung zu verleihen, weg von der Spontaneität und Improvisation, hin zu einer Disziplin und Kontrolle seiner Gefühle und Eingebungen. Mit dieser Forderung Diderots nach einer schauspielerischen Disziplin und einer Technik für emotionale Erfahrungen legte er den Grundstein der modernen Theaterkonzeption und ist essentiell unter anderem für Stanislawskis Methode.

2.2.3. Gotthold Ephraim Lessing – Hamburgische Dramaturgie

Bei Lessing ist die Naturnachahmung der menschlichen Natur und eine natürliche Abbildung des menschlichen Lebens höchstes Gebot. Der Zuschauer soll durch Identifikation in das Bühnengeschehen einbezogen werden und in ihm sollte

¹⁹ Ebenda. S 162

Furcht und Mitgefühl ausgelöst werden. Vermittlung von Moral und die Besserung des Menschen muss dem Schauspiel zugrunde liegen.

Die Schauspielkunst - Bewegungen, Töne und Stellungen - muss auf mechanische Weise erlernt werden und sie wird auf Regeln aufgebaut. Äußere Merkmale der Leidenschaft müssen studiert werden und nach Regeln erlernt und geübt.

Lessing wendet sich gegen die Heftigkeit der Stimme und der Bewegung, sowie eine Überladung der Aktion. Alles was unangenehm sein könnte muss vermieden werden. Durch den Gestus des Schauspielers wird nach Lessings Meinung alles verdorben, da diese zu viel und zu unbedeutend sind.

Lessing erklärt auch in seinem Fragment „Der Schauspieler“ die „Grundsätze der ganzen Körperlichen Beredsamkeit“²⁰. Diese teilt er in den Ausdruck von Bewegungen und Ausdruck von beziehungsweise durch Töne. Der Ausdruck von Bewegungen wird nochmals unterteilt in Bewegung „des ganzen Körpers“ und Bewegung seiner Glieder. Die Bewegung des ganzen Körpers wird definiert durch das Tragen des Körpers, sprich wenn er in Bewegung ist und die Stellung des Körpers, sprich wenn der Körper in Ruhe ist. Bei der Bewegung seiner Glieder wird geteilt in Kopf, Gesicht und das Mienenspiel, die Hände und die Füße.

Lessing beschäftigt sich vor allem mit der Darstellung von Empfindungen. Das Gesetz der psychophysischen Wechselbeziehung beinhaltet die Modifikation der Seele, die gewisse Veränderungen im Körper bewirkt und umgekehrt. Eine Empfindung ist nur dann möglich, wenn der Schauspieler sich ganz und gar auf seine Rede konzentriert und seine Seele gegenwärtig ist, ohne sich mit anderen Dingen zu beschäftigen.

Die Empfindung, ob empfunden wurde oder nicht, ist immer ein Streitpunkt. Empfindung findet innerlich statt und kann nur durch Parameter wie etwa durch

²⁰ Petersen: Lessings Werke. Bd12, Seite 474-483

Mimik oder Gestus oder Ton, wie auch immer diese Empfindung nach außen getragen und dargestellt wird, festgestellt werden. Allerdings kann es passieren, dass beim Rezipienten andere Empfindungen gesehen oder wahrgenommen werden, als gewollt. Oder er empfindet zwar, aber es wirkt nicht so und auch umgekehrt, er empfindet nicht, doch es wirkt als würde er empfinden. Somit ist Empfindung nach außen hin nur schwer feststellbar. So wird auch die Glaubhaftigkeit in Frage gestellt und der Schauspieler steht mit sich im Widerspruch.

Lessing bezeichnet daher Schauspieler, die nicht empfinden aber perfekt nachahmen und kopieren, als brauchbar am Theater. Dieser hat durch diese "Nachäffung" eine Menge kleiner Regeln und Beobachtungen, die ihn jene Empfindung reproduzieren lassen, angestellt. Hier greift das „Gesetz der psychophysischen Wechselbeziehung“ – Veränderung der Empfindung (Seele) bringt Veränderung des Körpers, und Veränderung des Körpers bringt Veränderung der Empfindung. Ahmt der Schauspieler eine Emotion körperlich nach, so wird sie in die Empfindung übergehen. Wird die Emotion Zorn beispielsweise dargestellt mit Aufstampfen des Fußes, hastigem Gang, Knirschen der Zähne und oder einem Zittern der Lippen, so wird auch die Seele vom Zorn eingeholt und dann ist die Nachahmung gelungen, was dann in Wechselwirkung auch wieder auf den Körper zurückwirkt. Für diesen Vorgang bräuchte der Schauspieler weder mehr Hintergrundwissen, noch müsste er die Rolle verstehen. Veränderung wird hervorgebracht ohne vom Willen abhängig zu sein. Der Schauspieler wirkt wie in einer Emotion, ohne es zu sein.

Soll eine Rolle in Rage und Aufruhr sein, so muss der Schauspieler umso ruhiger agieren, sprich durch Moral wird die Seele besänftigt, im Gegensatz dazu, sollte die Figur in Ruhe sein, so sollte die Seele durch die Moral in Schwung versetzt werden. Die meisten Schauspieler machen es jedoch eher umgekehrt, rasten aus bei heftigen Situationen, bleiben gelassen in ruhigen und dann laufen sie Gefahr durch zu viel und unbedeutenden Gestus, alles zu verderben.

„Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kalte gesagt sein.“²¹

2.2.4. Johann Wolfgang von Goethe - „Regeln für Schauspieler“

Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller waren bestrebt, dem Theater eine eigene Wirklichkeit zu verleihen. Es sollte ein Symbol des Wirklichen abbilden, und nicht diese nachahmen. Die vierte Wand wurde abgelehnt und durch musikalische Untermalung und Chor in Versform sollte das Publikum an verschiedene Orte versetzt werden.

Goethe schrieb so 91 Paragraphen und Regeln für den Schauspieler und unterteilte die Kunst des Schauspielers in Sprache und Körperbewegung. Im Detail wurden besonders Dialekt, Aussprache, Rezitation und Deklamation, Rhythmischer Vortrag, Stellung und Bewegung des Körpers auf der Bühne, Haltung und Bewegung der Hände und Arme, Gebärdenspiel, in der Probe zu beobachten, zu vermeidende böse Gewohnheiten, Haltung des Schauspielers im gewöhnlichen Leben, Stellung und Gruppierung auf der Bühne hervorgehoben. Der „sich bildende Schauspieler“²² hat sich von seinem Dialekt zu befreien und eine reine Aussprache zu erlangen. Auf der Bühne hat „Provinzialismus“²³ nichts verloren. Um den Dialekt wegzubekommen, soll lieber die reine Aussprache übertrieben werden, da durch alte Gewohnheiten sich das Übertriebene von selbst ausgleicht. Jedes einzelne Wort soll rein und vollständig ausgesprochen werden. Hierbei vergleicht Goethe die Aussprache des einzelnen Wortes mit dem richtigen Treffen eines Tones in der Musik. Kein Buchstabe darf unterdrückt werden, sondern alle Buchstaben müssen gleichwertig behandelt werden. Der Sinn muss stets leicht verständlich sein, so dass der Zuhörer ergriffen wird, nur dann ist die Aussprache rein. Ein verschluckter oder undeutlicher Buchstabe lenkt das Publikum ab, und durch eine mögliche Zweideutigkeit, wird das Publikum in einem

²¹ Texte zur Theorie des Theaters, S 153

²² Google Books. Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. 35 Band. Regeln für Schauspieler. 1803. Seite 435. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag. 1840

²³ Ebenda.

ernsten Moment eher zum Lachen animiert. Bei „en“ und „em“ muss die letzte Silbe deutlich gesprochen werden. Ebenso muss „b“ und „w“ hörbar unterschieden werden. Diese Regel gilt auch für „p“ und „b“, „t“ und „d“. Hierbei muss das „p“ und das „t“ stärker ausgesprochen werden. Hört ein Wort mit einem Konsonanten auf mit dem das darauffolgende beginnt, muss abgesetzt werden. Endsilben und Endbuchstaben müssen betont werden. Eigennamen, Hauptwörter und Bindewörter sind zu verdeutlichen. Eigennamen müssen stark betont und hervorgehoben werden um dem Zuhörer aufzufallen, falls beispielsweise der Name einer Figur zu Beginn des Stückes fällt, die erst gegen Ende auftaucht. Daher wird eine deutliche und energische Aussprache gefordert.

Um den Anfänger zu einer Vollkommenheit zu bringen, soll er zu Beginn alles langsam und die Silben, besonders die Endsilben, stark und deutlich sprechen. Außerdem soll am Anfang so tief wie nur möglich gesprochen werden, um später besser modulieren zu können und der Stimme mehr Umfang zu verleihen. Somit sind alle Silben auch lang zu sprechen, ob diese nun kurz oder lang sind und so tief wie nur möglich. Der Schauspieler kann sich vor falschem Auswendiglernen hüten, wenn er den Text langsam und bedächtig liest. Hierbei soll man jegliche Emotionen, Deklamationen und Einbildungskraft beiseitelassen. Der Schauspieler soll sich auf richtiges Lesen und Lernen konzentrieren.

Eine Rezitation wird ohne durch Emotionen modulierten Töne, aber auch nicht ganz ohne Tonveränderungen vorgetragen. Der Zuhörer merkt, dass von einem dritten Objekt die Rede ist. Rezitationen sollen mit angemessener Empfindung und Ausdruck vorgetragen werden, nicht übertrieben und gemäßigt.

Bei der Deklamation ist Gegenteiliges der Fall. Der Schauspieler hat sein Naturell und seine Individualität zu verleugnen und muss sich ganz in die Stimmung der Rolle einfühlen. Die Worte müssen mit Energie und Ausdruck erfüllt werden. Jede emotionale Regung muss als gegenwärtig empfunden sein.

Oft vergleicht Goethe die Sprache mit der Musik. Er bezeichnet die „Deklamier Kunst“ als eine „prosaische Tonkunst“²⁴. Die Deklamier Kunst ist im Gegensatz zur Musik weitaus beschränkter im Umfang seiner Töne und dient einem fremden Zweck. Es sollte weder Gesang, Monotonie noch Predigerton zustande kommen. Der Sinn der Worte muss mit stimmhaftem Ton, mit Kraft oder Schwäche in richtiger Geschwindigkeit unterstrichen werden. Bei Einschließungszeichen muss vorher und nachher abgesetzt und derselbe Ton weitergeführt werden. Wenn ein bestimmtes Wort betont werden soll, ist die Stimme schon davor zu erheben und die Worte davor mit mehr Ausdruck zu belegen, um den Zuhörer nicht herauszureißen und das Wort nicht mit aller Gewalt zu betonen. Die Artikulation soll gesteigert werden und die Einteilung des sich erhöhenden Ausdrucks soll bedacht eingeteilt werden. Es soll rund, schön und natürlich klingen.

Die Ausrufung „Oh!“ muss ein eigener Ausruf sein und abgesetzt werden. Auch in der Deklamation ist der Eigenname stark zu artikulieren um dem Zuschauer, ob gebildet oder minder gebildet, die Wichtigkeit des Namens deutlich zu machen. Der Deklamierende kann selber über Betonungen, Unterscheidungszeichen und Pausen entscheiden, allerdings muss stets der Sinn bewahrt bleiben.

Der Anfänger soll so tief wie nur möglich deklamieren, da er so zu einem großen Umfang seiner Stimme gelangt und danach fähig ist Schattierungen zu erzeugen. Ansonsten verliert er den „wahren Ausdruck des Hohen und Geistigen“²⁵. Eine grelle und hohe Stimme ist unerwünscht, da sie nicht erfolgsversprechend ist.

Beim rhythmischen Vortrag muss vermehrt mit Pathos gesprochen werden und mit bestimmtem Gewicht muss jedes Wort ausgesprochen sein. Der Zusammenhang muss stets gegeben sein und nicht dem zu starken Fokus auf Silbenbau und Endsilben zum Opfer fallen.

²⁴ Google Books. Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. 35 Band. Regeln für Schauspieler. 1803. Seite 441. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag. 1840

²⁵ Google Books. Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden. 35 Band. Regeln für Schauspieler. 1803. Seite 445. Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag. 1840

Die Körperhaltung muss gerade sein, die Brust herausragen, der obere Teil der Arme bis zum Ellbogen an den Körper gedrückt, der Kopf etwas gegen den Gesprächspartner gewandt, aber nur in dem Maße, dass dreiviertel vom Gesicht gegen den Zuschauer gerichtet ist. Der Schauspieler muss sich immer ins Bewusstsein rufen, dass er für das Publikum da ist, daher soll er niemals im Profil spielen, oder dem Publikum den Rücken zuwenden, außer wenn notwendig oder gewollt, doch selbst dann mit Vorsicht und Anmut. Es soll auch immer gegen das Publikum gesprochen werden und nicht ins Theater. Der Schauspieler muss immer unterteilen zwischen Zuschauer und Gesprächspartner und soll mehr die Augen als den Kopf hierbei zum Einsatz bringen. Bei zwei agierenden Personen auf der Bühne, hat der Sprechende sich nach hinten und der Zuhörende nach vorne zu beugen. So kann der Zuschauer besser folgen und es wird die höchste Verständlichkeit und Wirkung erzielt.

Für die nachdenkende Stellung gibt es eine exakte Beschreibung: der Brustkorb ist herausgestreckt, der Schauspieler steht in der vierten Tanzstellung, die Arme hängen, der Kopf ist etwas zur Seite geneigt und die Augen auf den Boden gerichtet.

Die Haltung der Arme und Beine ist ebenso genau beschrieben wie die Sprache. Auch der Bühnenauftritt, die Stellungen der Schauspieler sind bis ins kleinste Detail beschrieben. Eine komplette Übersicht würde diesen Rahmen sprengen, daher ist das oben Angeführte exemplarisch zu verstehen.

Bei Regel 17 beschreibt Goethe, dass sich der Schauspieler vor dem falschen Auswendiglernen in Acht nehmen soll. Dies kann er durch langsames, bedächtiges Lesen unterbinden. Emotionen, Deklamationen und Einbildungskraft soll beiseitegelassen werden und die Konzentration solle am Text liegen.

Auch Elfriede Ott lehrt, dass zuerst der Text sitzen muss, allerdings so, dass Raum für Interpretationen bleibt. Er soll angelernt sein und nicht schon

interpretiert, damit im Probenprozess gearbeitet werden kann. So bleibt der Schauspieler auch flexibel in seiner Spielweise.

Goethe spricht in seinen Regeln von einem Schauspieler, der sich nicht schnäuzen oder spucken soll, nicht den Stuhl, auf dem gesessen wird, hervor ziehen, oder zwischen den Schenkeln durchgreifen, so dass es der Sitte widerspricht.

Elfriede Ott lehrt ihre Schüler, dass der Schauspieler Manieren haben muss und sich zu benehmen weiß. Während der Ausbildung erzieht sie ihre Schüler hinsichtlich des Kleidungsstils, des Ganges, des Sitzens auf einem Stuhl und wie dieser von A nach B zu transportieren ist, nämlich tragend und nicht schleifend oder auf ihm sitzend ziehend, der aufrechten Körperhaltung, kein „Lümmeln“ und vor allem auch kein Gähnen, da dies eine Unart ist. Das alles hat auch mit Persönlichkeit und Persönlichkeitsentwicklung zu tun. Der junge Schauspieler hat etwas darzustellen und muss ernst genommen werden und das kann er durch einen guten Habitus und Manieren. Und wer sich zu benehmen weiß, wird auch gerne wieder engagiert.

2.2.5. Bertolt Brecht - Das epische Theater

Das epische Theater ist ein von Bertolt Brecht geprägter Begriff aus 1926. Es verbindet das Drama und die Epik, sprich die Theaterbühne mit der erzählenden Form der Literatur.

Ziel war ein Abwenden von der Darstellung tragischer Einzelschicksale, sowie von der klassischen Illusionsbühne und der Scheinrealität. Es sollten große gesellschaftliche Konflikte wie Krieg, Revolution und soziale Ungerechtigkeit aufgezeigt werden. Die Gesellschaft sollte dazu bewegt werden, sich zum Besseren zu verändern.

Bertolt Brecht setzte sich mit seinen Werken das Ziel, politische Aufklärung zu betreiben. Der Bevölkerung soll die Ursachen der gesellschaftlichen Missstände

dargebracht und so auch in Folge eine Handlungs- und Entwicklungsmöglichkeit näher gebracht werden. Sie sollte sich durch das gesteigerte Bewusstsein von der Unterdrückung der Oberschicht lösen lernen. Das Brecht'sche Theater verstand sich als ein Teil der Weltrevolution und politische Aktivierung der Arbeiterklasse.

Das Theater soll als ein Ort rationaler Gesellschaftsanalyse gesehen werden, wo dem Betrachter ein Hilfsmittel gegeben wird. Daher wird hier auch keine perfekte Nachahmung durch die Identifikation der Rolle angestrebt. Eine emotionale Bindung des Zuschauers mit den handelnden Figuren auf der Bühne soll vermieden werden.

Der Schauspieler sollte eine Rollendistanz erbringen. *Denis Diderot* hat ähnliches in seinem Werk „Paradoxon über den Schauspieler“ angemerkt. Der Schauspieler sollte auf Einfühlung verzichten, das Spiel sollte ein Reflektiertes sein.

Beim „Gestus des Zeigens“ sollen sich die Schauspieler nicht in die dargestellte Figur verwandeln, sondern sie zeigen und den Text „zitieren“. Ebenso sollte auch das Verhalten und die Handlung der Figur zitiert werden.

Das Geschehen auf der Bühne wird zur öffentlichen Verhandlung, zur Beurteilung an die Zuschauer übergeben. Die gesamte Darstellung wird „publikumsgerichtet“ und es kommt auch immer wieder zur direkten Wendung an das Publikum. Titel und Inhaltsangaben werden dem Zuschauer oftmals durch Projektionen sichtbar gemacht. So soll die Spannung auf den Inhalt minimiert werden, so dass er sich ganz auf das „Wie“ der Handlung konzentrieren kann. In manchen Stücken gibt es einen auktorialen Erzähler, der auch Regieanweisungen gibt.

Die Illusion des Theaters soll dem Betrachter stets klar sein, um eine Identifikation zu verhindern. Es soll vielmehr als eine Parabel auf die gegenwärtige gesellschaftliche Wirklichkeit gelten. So kann durch die Gegenüberstellung analysiert und reflektiert werden. Es soll ein Aufdecken von Zusammenhängen

und Ursprüngen von Geschehenem und zustande Gekommenem erfolgen und so alternative Handlungsstränge erkennen lassen.

Das wichtigste Stilmittel des Epischen Theaters ist der Verfremdungseffekt. Durch die Verfremdung wird dem Zuschauer stets klar, dass es sich um eine Fiktion handelt. Der Fokus liegt auf der Geschichte, den Problemen und Geschehnissen. Es gibt keine Ablenkung durch periphere Merkmale der Darsteller oder des Bühnenbildes. Der Rezipient nimmt abstrakt auf und bleibt so unbeeinflusst vom Einzelschicksal des Protagonisten. Der Ort und das Land bleiben unbekannt, so wird eine Voreingenommenheit durch wenig Erfahrung und Vorwissen über die Kultur dieses Ortes unterdrückt und es bleibt neutral.

Die Bühnenausstattung und Kostüme werden einfach gehalten, es wird auch Alltagskleidung verwendet. So findet wieder keine Ablenkung statt. Auch wird die Handlung unterbrochen, was einerseits wieder die Fiktion verdeutlicht aber auch dazu verhilft, auf Probleme und Sachverhalte hinzuweisen. Hierbei wendet sich der Schauspieler mit einem Kommentar direkt an das Publikum oder es werden Spruchbänder vor einer Szene eingesetzt die Zusammenhänge von Gesellschaft und dem Theaterstück aufzeigen. Neue technische Mittel wie Projektion, Drehbühne oder Filme kommen zum Einsatz.

Die Schauspieler sollen mit den Requisiten auf der Bühne umgehen können und nicht in einer fertigen, unbeeinflussbaren Kulisse spielen. Es sollte kein pseudorealistic Schein erzeugt werden, dadurch wurde auch oft bei Brechts Stücken auf den Vorhang verzichtet.

Die Essenz des epischen Theaters ist Unterhaltung und Belehrung. Die Technik der Verfremdung ist ein Verhindern der Einfühlung und ein Schaffen von Distanz. Verfremden heißt auch „Historisieren“²⁶, was bedeutet, dass sich der Zuschauer auch andere Reaktionen bei dem dargestellten Charakter vorstellen kann, entgegen dem Selbstverständlichen, Einleuchtenden, Bekannten, wie diese Figur

²⁶ Texte zur Theorie des Theaters, S 640

zu fühlen und zu regieren hat. Der Rezipient staunt und wird neugierig und sieht die Protagonisten nicht als hilflose Opfer, die ihrem Schicksal ausgeliefert, unbeeinflussbar und unveränderbar sind, sondern werden so ermutigt in politische und gesellschaftliche Prozesse einzugreifen. So steht die Erziehung der Zuschauer im Mittelpunkt.

Im Dialog über die Schauspielkunst²⁷ sagt Brecht, dass die Schauspieler in seinen Stücken falsch spielen, da sie für ein Publikum des wissenschaftlichen Zeitalters spielen sollten und ihr Wissen zeigend; das Wissen der menschlichen Beziehungen, Haltungen und Kräfte und das schildernd und bewusst darstellend. Sie allerdings machen es mit Hilfe von Suggestion und versetzen sich und das Publikum in einen tranceartigen Zustand. Es sollte jedoch eine Entfernung von sich selbst sein, da sonst der Schrecken wegfällt, der notwendig ist, um zu erkennen. Das Merkmal dieser (neuen) Schauspielkunst ist das Auffällige, das Bewusste.

²⁷ Texte zur Theorie des Theaters, S 278

3. Elfriede Ott

3.1. Biografie

Elfriede Ott wurde 1925 in Wien geboren und ist bis heute eine der populärsten Schauspielerinnen Österreichs, Kammerschauspielerin und reiht sich in die Wiener Theatertradition der Publikumsliebhaber ein. Sie nahm privaten Schauspielunterricht bei der Burgschauspielerin Lotte Medelsky.

Mit 18 Jahren wurde sie an das Burgtheater engagiert, und gab ihr Debüt in dem Stück „Die goldene Harfe“ von Gerhart Hauptmann. Ihr Engagement am Burgtheater dauerte fünf Jahre und ihre Rollen waren unter anderem die Melitta in „Sappho“, die Hermia in „Ein Sommernachtstraum“ oder die Recha in „Nathan der Weise“.

Anschließend ging sie auf Tournee nach Graz, war dort 1950 am Landestheater tätig, danach in Hamburg und Zürich, später am Wiener „Simpl“ und gelangte danach 1954 ans Theater in der Josefstadt, deren Ehrenmitglied sie seit 1958 ist.

Ihr erster Mann war der Schauspieler Ernst Waldbrunn.

Bekannt wurde sie auch als Kabarettistin und als Chansonsängerin und trat in unzähligen Soloprogrammen auf. 1983 initiierte sie gemeinsam mit Hans Weigel, ihrem damaligen Lebensgefährten, die Nestroyfestspiele auf der Burg Liechtenstein, die sie 30 Jahre lang als Intendantin und Regisseurin führte.

Sie gründete und leitete von 1986 bis 2004 die Schauspielabteilung des Konservatoriums der Stadt Wien in der Johannesgasse und gründete dann 2005 die private Schauspielschule „Schauspielakademie Elfriede Ott“, anfangs genannt „Ottstudio – Studio der Erfahrungen“, gemeinsam mit Gernot Haas und leitet diese bis heute gemeinsam mit Goran David, ihrem Adoptivsohn.

Im Fernsehen wurde sie durch die Fernsehserie „Die liebe Familie“ bekannt und zuletzt spielte sie in dem Film „Die unabsichtliche Entführung der Frau Elfriede Ott“²⁸ die Hauptrolle als sie selbst. Elfriede Ott ist auch als Schriftstellerin und Malerin tätig.

Sie erhielt einige Auszeichnungen, unter anderem das Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst erster Klasse, die Josef Kainz Medaille der Stadt Wien, den Nestroy Ring, die Goldene Kamera, Ehrenring der Schauspieler des Theaters in der Josefstadt, Erstverleihung der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille, Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien, Großes Silbernes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich, sowie die Titel „Professorin“ und „Kammerschauspielerin“.

3.2. Elfriede Ott und die Schauspielkunst

Elfriede Ott hat als Schauspielerin einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht. Eigentlich wünscht sich das jede Person, die auf der Bühne steht, aber oft wird man so typisiert, wie man sich selbst gar nicht sieht und sehen möchte.

„E. ist Schauspielerin. Man bezeichnet sie als typische Wienerin, was für sie in dieser Typisierung kränkend war, denn in ihren beruflichen Aussagen versuchte sie immer, dieses Klischeebild zu untergraben. Mit diesem Lob traf man sie in den Grund ihrer Seele. Sie war viel damit beschäftigt, den wienerischen Menschen in Liedern, Texten, Begebenheiten zu charakterisieren: von der Rührseligkeit und „Guatigkeit“ und „Herzigkeit“ hinauf, und von der „nur in dieser Stadt möglichen Gemeinheit und Brutalität“ etwas herunter. Von Conrads auswärts, von Qualtinger abwärts.“²⁹

Sehr oft hat sie das Publikum zum Lachen gebracht, weiß noch heute, wie man gekonnt Pointen setzt und sogenannte „Lacher“ auslöst. In ihrem Buch meint sie dazu:

²⁸ Regie: Andreas Prochaska, Produktion: Dor Film, A 2010

²⁹ Ott, Elfriede: Ein Hoch dem Tief, Seite 7

„Das Heitere ist nicht lustig. Es ist konzentriertes, ernsthaftes Gegenwärtigsein. Wenn die Leute lachen, ist mir nicht zum Lachen. Mir ist nie lustig.“³⁰

Schon in jungen Jahren unterrichtete sie privat Schüler, André Heller war einer davon. Lehrerin zu sein ist ihr zweiter Berufswunsch, der in Erfüllung ging. Für sie war es sehr schwierig, ausschließlich Lehrerin zu sein, sie hat Vieles dafür aufgegeben. Seit nunmehr 21 Jahren widmet sie ihre ganze Kraft der Ausbildung talentierter Schauspieler. Während der Ausbildungszeit an Elfriede Otts Ausbildungsstätten, ob nun das Konservatorium der Stadt Wien, das sie bis 2004 geleitet hat, oder ihr seit 2005 neu eröffnetes „Ottstudio- Studio der Erfahrungen“, heute „Schauspielakademie Elfriede Ott“, sollen an die Auszubildenden schon große Anforderungen gestellt werden, um sie auf das zukünftige Leben als Schauspieler vorzubereiten. Talent ist die Basis und Voraussetzung, aufgenommen zu werden. Ganztägige Ausdauer ist Bedingung und muss trainiert werden, denn Ausdauer wird in der heutigen Zeit immer öfter gefordert. Es soll hart an Sprache und Stimme gearbeitet werden, der Körper soll in Tanz und Bewegung eingesetzt werden können. Gesang und Improvisation sollen ebenso einen Teil der Ausbildung darstellen. Es gilt eine umfassende Ausbildung zu absolvieren, sprich sprachlich, stimmlich und auch seelisch.

Ott ist der Meinung, die Studenten haben nun weniger Konzentration als früher, sind abgelenkter. Die Realität des Berufes sieht nicht rosig aus, es ist nicht leicht, gut zu sein, sich durchzusetzen und engagiert zu werden. Viele Absagen demotivieren die jungen Absolventen. Oftmals trifft man auf Regisseure, die den Charakter verändern wollen und man muss sich mit ihnen arrangieren. Es ist sehr schwierig in diesen Situationen an sich selbst zu glauben. Im täglichen Kampf ums Überleben kommt erschwerend hinzu, dass Kunst an Stellenwert verliert, Subventionen werden laufend gekürzt.

Im Diskurs mit ihren Studenten bemängelt sie deren utopische Vorstellung vom Wesen des Schauspielberufes:

³⁰ Ebenda.

„[...] aber sie kommen bald drauf, dass es hart ist, Texte zu lernen, Proben zu haben und sich täglich zu verausgaben. Man gibt in diesem Beruf alles, was man hat, und darf auch nie lockerlassen. Man spielt jeden Abend dasselbe mo-na-te-lang. Und man kann nicht nachgeben, weil das Publikum spürt das sofort.“³¹

Elfriede Ott ist ihren Schülern mehr Mentor als strenger Lehrer, kommt ihnen auf freundschaftlicher Ebene entgegen. Ihre Schüler haben großen Respekt vor ihr, die höchste Auszeichnung ist die Erlaubnis, sie Evi nennen zu dürfen.

Ein talentierter Mensch hat Charisma, Raumpräsenz. Die Leute müssten nicht einmal vorsprechen, sie sieht sofort ob jemand einen Raum füllt oder nicht, ob eine Person wirkt oder nicht. Sie spürt ob jemand das kann und will.

„Kurier: „Wieso haben manche Raumpräsenz und andere nicht?“
Ott: „Das müssen Sie den lieben Gott fragen.“³²

Der junge Schauspieler muss den großen Wunsch hegen, spielen zu wollen, meistens existiert dieser Wunsch schon ein Leben lang. Er braucht die Fähigkeit etwas aufzunehmen, er muss wissen, was ein Dialog ist. Ott findet es interessant, wenn jemand nicht ganz den gesellschaftsabhängigen Idealen entspricht, ein wenig molliger ist oder Ecken und Kanten besitzt, da diese Personen meist mehr Persönlichkeit ausstrahlt und einen hohen Wiedererkennungswert besitzt.

Die Schüler sollen in ihrer individuellen Persönlichkeit und ihrem Können entwickelt werden und Ott lehrt sie, wie mit einem Regisseur zu arbeiten ist. Sie gibt den jungen Spielern Selbstbewusstsein mit, damit sie sich nicht unterkriegen lassen, lehrt sie dichterische Sprache. Schauspieler müssen eine reine Sprache sprechen können.

Elfriede Ott lernte das alles nicht, was ihre Schüler heute lernen. Sie hat sich alles selber angeeignet und zehn bis fünfzehn Jahre dafür gebraucht.

„Wenn man eine Begabung hat, dann hat man auch die Pflicht, diese Begabung zu hüten und sie nicht zu mißachten.“³³

³¹ Kurier vom 28.Juni 2014, S 2

³² Kurier vom 28.Juni 2014, S3

³³ Zitat von Hans Wiegel. Ebenda. Seite 28.

Das reproduzierte Erleben ist für den Zuschauer das Echtere. Die Realität wirkt auf der Bühne manchmal künstlicher und unechter als das Reproduzierte. Sie vermittelt ihren Schülern, dass Talent oft nicht ausreicht und nicht allein bestimmt, sondern auch Glück, Zufall und Fügung. Die Nerven eines Schauspielers müssten wie Seile sein, sind aber oft sehr leicht reißende Fäden.

Oft besteht der Großteil des Schauspielerlebens aus Zweifel an sich selbst. Schauspieler haben Ängste, Selbstzweifel und Lampenfieber.

Man muss für den Beruf brennen. Das Wort „brennen“ ist eines der Standardworte bei Elfriede Ott, sowie der „Hüftstütz“. Alle Schüler wissen sofort was damit gemeint ist. Hat ein Schauspielschüler, eher Schauspielschülerinnen, diesen verwendet, konnte sie sogleich von neuem beginnen, da dies für Elfriede Ott eine unnatürliche Geste bedeutet und keine gefühlte Emotion darstellt. Und das empfindet sie eher bei Frauen als bei Männern meist unpassend. Meist wird diese Geste beim Ausdruck von Wut oder Ärger verwendet.

Elfriede Ott sieht das Theater als Therapie, die das Publikum für kurze Zeit in andere Welten entführt, auf andere Gedanken bringt, weg vom Alltag und seinen Problemen führt. Das Publikum soll sich unterhalten. Der Schauspieler muss Pointen setzen, die auf die hundertstel Sekunde berechnet sind, muss Spannung erzeugen, seine Begabung einsetzen, um das Publikum von seinen Sorgen und Ängsten abzulenken. Das ist eines der Ziele, das Theater erfüllen soll und das nicht wegzudenken ist: Das Publikum zu unterhalten!

Ott vergleicht das Theater auch mit Meditation. Wenn man jemanden nur eine Sekunde aus seinen Gedanken holt und ihn zum Lachen bringt, ist dasselbe erreicht worden, was eine Meditation erreichen kann.

„Das Anzünden der Phantasie des Zuhörpartners ist das Geheimnis des ganzen Genres.“³⁴

Bei einer Rolle muss ein Text gut angelernt sein, um damit arbeiten zu können, da sonst keine Veränderung mehr möglich ist. Bei einem Lied (Chanson) hingegen hat der Text perfekt gelernt zu sein. Der Rollentext soll eine logische Folge auf

³⁴ Ein Hoch dem Tief: S 58.

einen Gedanken sein. Der Schauspieler wird während der Probenzeit zur Figur, die er spielt, entwickelt da auch erst die Sprache, die Gedanken dieser Figur. Mit einem völlig fertig gelernten Text kann keine Probenarbeit begonnen werden. Nur ein angelernter Text ermöglicht eine innere und äußere Veränderungsmöglichkeit.

Auszug aus „Brief einer Schauspielerin an sich selbst“ von Elfriede Ott:

„[...] Aber ich habe doch auch in dieser Rolle nur das getan, was ich immer versuche: zu sein! Zuerst ich selbst, um die Situation zu erfassen, dann die Figur, zu der ich werden soll. [...]“³⁵

Der Schauspieler hat sich seinem Beruf unterzuordnen. Er braucht ein großes Pflichtgefühl. In der heutigen Zeit hat das sehr abgenommen meint Ott, da die Verlässlichkeit und Pünktlichkeit sehr abnahm. Schauspieler, die für das Theater leben und brennen, fordert Elfriede Ott von den Schauspielkünstlern, ansonsten sollten sie es lassen und gehen. Nur wer ohne diesen Beruf nicht leben kann, sollte ihn ergreifen.

3.3. Unterricht und Techniken in der Schauspielakademie „Studio der Erfahrungen“

3.3.1. Die Aufnahmeprüfung

Elfriede Ott hat eine eigene Technik für Aufnahmeprüfungen entwickelt. Der Prüfling steht zu Beginn hinter einem Paravent. Er beginnt mit seinem Monolog und wenn Elfriede Ott das Zeichen mit einem „Jetzt“ oder einer beginnenden Musik gibt, tritt der Prüfling, ohne seinen Monolog zu unterbrechen, hervor. Dieser magische Augenblick ist es, der sie die Entscheidung treffen lässt, ob derjenige das nötige Talent besitzt oder nicht, und den Raum mit seiner Präsenz ausfüllt oder ob der Raum leer bleibt.

³⁵ Ebenda. S 63.

Für den Prüfer liegt der Vorteil darin, sich vorerst nur auf die Stimme konzentrieren zu können, unbeeinflusst von der Physis dieses Menschen. An der Sprechfarbe und am Klang lässt sich Sicherheit und Unsicherheit wahrnehmen, die Tragweite der Stimme erfahren.

Tritt der Prüfling vor den Paravent, entsteht ein Bild von diesem Menschen in seiner Ganzheit, geprägt durch Körperhaltung, Ausstrahlung und Präsenz. Seine Bewegungen, sein Gang runden das Gesamtbild ab.

Dann wird die Entscheidung über die Aufnahme getroffen.

„Dieses Studio soll künstlerisch begabten Menschen durch Gespräch und darstellerische Praxis helfen, ihre Talente zu entdecken oder weiterzuentwickeln, eigene Erfahrungen für die künstlerische Arbeit fruchtbar zu machen, sich neue Bereiche der darstellenden Kunst zu erschließen, die richtige Berufswahl zu treffen. (Elfriede Ott)³⁶“

Wird ein Schüler als nicht geeignet eingestuft, wird ihm das mit sehr einfühlsamen Worten vermittelt und von dieser Berufswahl abgeraten (siehe im Anhang Briefe zur Aufnahmeprüfung).

3.3.2. Die eigene Persönlichkeit

Für Elfriede Ott ist es von hoher Wichtigkeit, verschiedene Menschen, verschiedene Persönlichkeiten individuell auszubilden.

„Spielen“ bedeutet für mich immer auch "sein", zu sich selbst finden, zu echtem Erleben fähig sein. Dafür gibt es viele verschiedene Fachausdrücke, die in Wirklichkeit ein gemeinsames Ziel benennen wollen: Durch körperliche, geistige, stimmliche Ausdrucksmöglichkeit zur Ausstrahlung der unverwechselbaren, eigenen Persönlichkeit zu gelangen.³⁷

Kein Mensch gleicht dem anderen. Jeder Mensch hat seine Persönlichkeit und Individualität und wirkt anders. Es gilt diese zu unterstreichen und die Stärken herauszuarbeiten. Jeder der angehenden Schauspieler wird zu seiner individuellen Persönlichkeit gemacht: Körperhaltung, Stimme, Sprache, Gang und

³⁶ <http://www.ottstudio.at>

³⁷ <http://www.ottstudio.at>

Selbstbewusstsein wird gelehrt. Ein Schauspieler muss über ein gutes Auftreten und eine gewisse Präsenz verfügen. Selbst Kleidung und Frisur sind ausschlaggebend, da sie das Selbstbewusstsein stärken können und die Person unterstreichen.

„Der Schauspieler hat die Funktion der Farbe. Er ist die Palette. Man benützt ihn. Durch ihn entsteht das Bild. Erst durch diesen Farbenspieler wird der Gedanken des Dichters zum lebenden Gedanken. Er ist das kräftige Rot, das schreiende Grün, die Zwischentöne aus dem Gehirn des Dichters. Und trotzdem ist er einmalig. Unwiederholbar. Wenn er auch gezwungen wird, die gleichen Bewegungen, Gänge, Blicke zu machen wie sein Vorgänger, ist es durch ihn und nur durch ihn ein völlig neues Stück, weil er er ist, sein Ich einsetzt, das durch seine Persönlichkeit die Idee des Dichters verändert und umstimmt. Und trotzdem kann der Schauspieler kein Eigenleben haben, ist gebunden, vollzieht nach.“³⁸

Wenn der Schauspieler über Gefühle hinweggeht, erreicht er meist nicht sein Publikum. Gemeint ist nicht ein hoher Grad an Sentimentalität zur Schau stellen, sondern echte Gefühle zulassen können. Das was er spürt muss er ausdrücken können. Hauptsache ist, es berührt. Allerdings darf man Gefühle nicht erzwingen. Auf Druck Gefühle zeigen funktioniert nicht, weil es dann gespielt wirkt. Extrovertierte Personen haben den Vorteil, dass sie Gefühle mit Hilfe ihres Körpers nach außen tragen.

Frau Ott geht es auch um viel Disziplin in diesem Beruf und im Leben allgemein. Wer keine Zuverlässigkeit zeigt und nicht die damit zusammenhängende Disziplin, kann kein Schauspieler werden. Ist man noch am Anfang und unbekannt ist es generell unentschuldig, oft zu spät zu kommen und dies kann den Job - das Engagement kosten.

3.3.3. Die Stimme und die Sprache

Die Schauspielkunst beginnt mit der richtigen Atmung, verbunden mit voller Stimme und deutlicher Sprache, die bei Elfriede Ott eine große Rolle spielt. Deutliches, lautes, langsames, bewusstes Sprechen muss der junge Schauspieler

³⁸ Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 66

lernen beziehungsweise beherrschen. Das ist ein Grundkriterium. Er soll sich von der heutzutage gängigen Jugendalltagssprache distanzieren, keine Floskeln benutzen und oberflächliche Gespräche führen. Auch Stella Adler spricht dieses Thema an - in dem sie sagt dass sich der Schauspieler sprachlich nicht seinem Umfeld anpassen darf. Er muss nachdenken, was er wie spricht – ein bedachtes Sprechen. Ein korrektes Sprechen und Gedanken klar und deutlich artikulieren zu können.

Die heutige Jugend leidet unter immenser Sprachlosigkeit. Die Sprache ging zwischen SMS und E-Mail verloren. Abkürzungen und die englische Sprache hält in der deutschen Sprache Einkehr. Der Schauspielstudent muss von der in ihm verankerten melodiosen Schul- und Alltagssprache weg kommen, muss die Sprache lieben und ehren und sich darauf konzentrieren können. Eine langsame, deutliche Sprache und eine tiefer sitzende Stimme, die vom Bauch ausgehend geatmet wird, ist das Ziel. Wer seine Stimme zu hoch ansetzt, wirkt unnatürlich. Durch die gewisse Tiefe, die bei jedem Menschen anders vorhanden ist, bekommt es Natürlichkeit und Klang. Darum erlangt Lyrik einen immer höheren Stellenwert. Es ist ein Zurückführen, ein Beschäftigen mit der eigenen Sprache.

„Es ist fürchterlich, wenn sich junge Menschen vorstellen kommen und beim Vorsprechen so ein künstlich deutsches Deutsch verwenden. Im Burgtheater hören wir heute ja kein einziges Wort in schönem österreichischen Deutsch mehr. Ich habe es gern wenn man hört, wo der Schauspieler herkommt.“³⁹

So ist Elfriede Ott der Meinung, der Schauspieler sollte auf keinen Fall den deutschen Akzent annehmen, um eine reine Sprache zu erlangen. Das österreichische Deutsch ist ebenso fähig, ein Bühnendeutsch zu sein und einer klaren, deutlichen Ausdrucksweise mächtig, wie das Hochdeutsch der Deutschen Staatsbürger. Zu oft herrscht der Irrglaube, Schauspieler aus Deutschland sprächen ein „richtigeres Deutsch“. So gibt es auf vielen Bühnen Österreichs Bühnendeutsch mit deutschem Dialekt, was aber nicht einer reinen Sprache und einem Hochdeutsch oder Bühnendeutsch entspricht. Und doch gibt es sehr viele Österreicher, die sich hinreißen lassen, ihren Dialekt, ihre Persönlichkeit und

³⁹ Interview mit Frau Ott aus „Vormagazin“ 05.2006

Herkunft zu verleumden, nach Deutschland gehen, um die wahre Sprache zu lernen.

Elfriede Ott geht strikt dagegen an. Man kann und soll hören, woher der Schauspieler kommt. Die Unsicherheit der österreichischen Schauspieler liegt meist darin, weil häufiger deutsche Schauspieler an Österreichs Bühnen engagiert werden. In den österreichischen staatlichen Schauspielschulen findet man im Durchschnitt mehr deutsche Staatsbürger als Studenten. Österreich hat außerdem einen kleineren Markt als Deutschland. Dennoch oder gerade deshalb unterstützt Elfriede Ott die österreichische Hochsprache und das österreichische Bühnendeutsch, welches um kein Missverständnis zu erzeugen, keine Dialektsprache sein soll, sondern eine klare, reine Sprache ohne Dialekt, aber auch ohne Duktus Veränderung. Denn jeder Schauspieler sollte in Elfriede Otts Augen fähig sein, seinen und andere Dialekte sprechen zu können. Was wäre beispielsweise ein Nestroy ohne Dialektsprache?

Viele Schauspielschulen verwenden zur Übung der Sprache Sprachbücher wie „Der kleine Hey - Die Kunst des Sprechens“ vom Schott Verlag oder „Sprechtechnisches Übungsbuch“ von Vera Balsler-Eberle im G&G Verlag. Letzteres war und ist auch Lehrbuch der Schauspielakademie Elfriede Ott. Neben diesem Buch gab es aber auch Sprechübungen eigens von Elfriede Ott entwickelt und geschrieben, die die Schüler zu lernen und zu üben haben.

Hier ein Beispiel:

Um die Silbe „ma“ zu üben und trainieren sagt man folgenden Satz in verschiedenen Variationen: „Manchmal macht man mangels mancher Mahnungen massenhaft makabre Macharten.“ Dieser Satz wird dann einmal ganz langsam gesprochen, dann ganz schnell, dann indem man den Satz mit gestischen Aktionen verziert und zerteilt, die Zunge dazu ungewöhnlich stark einsetzt, überbetont oder man ruft die Sätze ohne Stimme schreiend oder flüsternd jemandem zu. Sprache muss täglich geübt und präzisiert werden.

Der Beistrich ist der Feind des Schauspielers. Wird dem Beistrich Beachtung gegeben, wird das Spiel unnatürlich.

Ein Beispiel:

Man befragt eine Person nach ihrem Namen, Alter und Wohnort. Man wird nur wenige Menschen finden, die nach ihrem Namen und eventuell ihrem Alter einen Punkt machen werden. Die Leute sind meist verführt, alles aufzuzählen. Häufig antworten die Personen auch gerne mit einem „also“ oder einem „ja“ am Anfang, als Zeichen dass sie jetzt beginnen. (Zum Vergleich der berühmte Anfängerfehler die Kleidung zurecht zu zupfen oder sich zu räuspern, um zu signalisieren „Ich fange jetzt zu spielen an.“)

„Mein Name ist Cassandra PUNKT Ich bin 20 Jahre alt und wohne in Wien in der Musterstraße PUNKT“.

Eingeschlichen hat sich dieses „Aufsagen“ durch die Verwendung von Fernsehkameras und Mikrofonen. Es wird zur programmierten mechanischen Antwort, da die Moderatoren oft ebenso zu sprechen belieben, übernimmt es der Zuhörer. Jedoch mangelt es an Wahrhaftigkeit und so wirkt es nebenher gesprochen.

Frau Ott lehrt ihre Schüler, dass Punkt nicht gleich Punkt bedeutet. Es ist wichtig, bewusst zu sprechen, ein Punkt darf nicht Spannungsabfall und Verlust der Präsenz auslösen.

3.3.4. Der Körper

Bei Elfriede Ott sprechen nicht nur der Mund, sondern auch die Augen, die Hände, der ganze Körper, von der Zehe bis in die Haarwurzel. Bewegungen betreffen den ganzen Körper und das Gesicht, ein leicht geöffneter Mund lässt das Gesicht nicht wie eine Maske wirken. Im Gesicht muss man immer auf einen guten Ausdruck achten, es darf nie steif wirken. Ein echtes Spiel erkennt man an der Körpersprache. Selbst wenn der Schauspieler dem Zuschauer den Rücken

zuwendet, erkennt man in der Bewegung seines Rückens was er spielt, wenn er wahrhaftig ist.

„Der Schauspieler muss fühlen. Der ganze Körper ist Gefühl. Die Musik reicht von den Zehenspitzen bis in die Fingerspitzen. Die Musik mit der Stirn hören – die Fingerspitzen berühren die Stirn – gehen dem Gesicht entlang – Hals – zum Herz – jetzt wieder ganz stark fühlen – Musik auch ins Gesicht lassen! (Elfriede Ott)⁴⁰

Ein guter Schauspieler ist auch ein Sportler. Er muss fit sein, Kondition besitzen, über seinen Körper verfügen, ihn kontrollieren können.

Beobachtung ist die Devise – Leute beobachten, ihren Gang, ihre Gesten. Frau Ott hält ihre Schüler an, auf die Straße zu gehen, Leute zu beobachten und sich Notizen zu machen. Im Unterricht wird darüber reflektiert und nachgeahmt. Es entstehen Geschichten, die mit dem Körper erzählt werden. Geübt wird die Kombination von Text und Bewegung, danach Bewegung zur Musik. Die Schüler werden angehalten, sich auf die Emotionen, die durch die Musik entstehen, einzulassen und zuzulassen.

3.3.5. Die Grundlage Text

Ein weiterer wichtiger Faktor in der Ausbildung ist das Training des Gehirns. Verschiedenste Texte und Gedichte werden auswendig gelernt. Ein Text, der einmal gekonnt wurde, ist immer wieder abrufbar. Er ist gespeichert und sobald er wieder gebraucht wird, auch wenn einige Zeit verstrichen ist, wird er durch einige Wiederholungen wieder präsent sein. Nur so kann man bis ins hohe Alter Texte behalten. Ohne Text ist keine Arbeit möglich, er ist die Basis der Schauspielkunst. Der Text eines Liedes oder Chansons ist anders zu erlernen als der Text einer Rolle. Doch der Text ist die Grundlage.

„Wenn man einen Rollentext eines Stückes, das in Prosa geschrieben ist, „wie Wasser“ kann, ist man erledigt. Der Text wird keine Veränderung mehr erlauben. Er wird dort bleiben, wo er am Anfang war. Er soll aber die logische Folge auf einen Gedanken sein. Man muß die Figur, die man werden soll, während der Zeit des Probierens werden, und zwar so, daß man ihre Sprache spricht. Man muß wie sie denken, wie sie antworten. Ich kann nie mit dem

⁴⁰ Elfriede Ott. Unterricht im Studio der Erfahrungen. 24.3.2007

völlig fertig gelernten Text eine Probenarbeit beginnen. Angelernt muss er sein. Mit inneren und äußeren Veränderungsmöglichkeiten.“⁴¹

Bei einer Rolle muss der Text nur angelernt sein, um damit arbeiten zu können. Bei einem Chanson beispielsweise muss der Text einwandfrei sitzen.

Er muss neutral eingelernt werden, sonst entstehen Bilder, Betonungen, Interpretationen, die der Regisseur eventuell nicht so sieht und dann besteht die Schwierigkeit darin, das Angelernte um zu lernen. Emotionen dürfen keine Beachtung finden, kein Subtext soll anfangs entstehen.

Den Satzzeichen darf keine Beachtung geschenkt werden. Sie dürfen nicht vorhanden sein. Am besten wird der Text nochmals geschrieben ohne Satzzeichen, sonst ist man leicht verführt diese zu sprechen und es wirkt aufgesagt. Auf diese satzzeichenlosen Texte wird großes Augenmerk gerichtet.

3.3.6. Die Etüden

Die von Elfriede Ott verfassten Etüden dienen als eine Art Schauspieler- Training. Sie enthalten Abläufe von Situationen und Aktionen. Mit diesen Etüden ist alles möglich. Es muss spielerisch herangegangen werden, dann werden sie zu einem Abenteuer für Schauspieler und Zuseher.

„Jedes Jahr entsteht eine Ausdrucksform, die ich für die individuellen Persönlichkeiten der jungen Leute erfinde. Das Spiel mit Gefühlen, Worten, Bewegungen, Situationen ist eine Art des schauspielerischen Trainings.“⁴²

Das sich Preisgeben ist für den Schauspieler eine reizvolle, wie prekäre Situation. Den Schülern wird ein Weg zur Entwicklung und Selbstverwirklichung gebahnt. Sie schreiben selbst, improvisieren Dialoge und haben die Möglichkeit, sich selbst einzubringen. Sie entwickeln und gestalten selbst.

⁴¹ Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 60f

⁴² Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 116.

Etüden werden mit Partnern gespielt, es ist keine Einzelgeschichte, die erarbeitet wird. Sie fördern das Komödiantische und trainieren die Fantasie. So wird die Gruppe langsam zum Schauspiel hingeführt. Fantasie entsteht im Zusammenspiel mit anderen Menschen. Die Erfahrungen daraus zeigen, ob man den richtigen Beruf gewählt hat. Außerdem wird die Disziplin trainiert und auf eine harte Probe gestellt. In der intensiven Beschäftigung mit dem Text muss der Hintergrund entworfen werden, die Reflexion dient der Haltung gegenüber dem Inhalt. Es ist eine Form intensivster Beschäftigung mit den anderen und sich selbst. Die Sprache steht im Mittelpunkt.

Die Etüden, geschriebene Texte von Elfriede Ott, werden gelernt und dann praktisch umgesetzt. Hierbei geht es um die natürliche Umsetzung und den wahren Gedanken der Texte. Die Worte müssen gedacht und natürlich, realistisch wider gegeben werden. Diese Etüden werden vielfach angewendet für diverse Übungen, wie zum Beispiel durch den Raum gehen und den Text denken und dann sagen. Oder man setzt sich der Lehrerin gegenüber und erzählt ihr den Text, als seien es die eigenen Gedanken. Und bei jedem Gedanken, den Elfriede Ott nicht als wahrhaftig empfindet, stoppt sie den Schüler und lässt ihn diesen Satz erneut fühlen und wiederholen.

3.3.7. Die Praxis

Der angehende Schauspieler lernt vor allem durch die Praxis und von der Beobachtung anderen Personen. Elfriede Ott hält ihre Schüler an, so oft wie möglich ins Theater zu gehen.

„Ein Augenblick entscheidet einen Lebensweg. Das versuche ich auch den jungen Leuten immer wieder bewußt zu machen. Von einem bestimmten Punkt an ist das Talent nicht mehr allein bestimmend. Zufall, das heißt Fügung, an die ich unbedingt glaube, sind die Meilensteine.“⁴³

So erfährt man, ob man selbst dafür geeignet ist, ob man sich berufen fühlt. Dann ist es Pflicht, von den Schauspielern auf der Bühne zu lernen: ihre Bewegungen,

⁴³ Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 35.

ihre Körperhaltung, ihre Sprache. Das ist unter anderem der Grund, weshalb sie nicht möchte, dass ihre Schüler bei Laiengruppen mitmachen. Man kann meist nichts lernen, und antrainierte Fehler sind danach schwer wegzubekommen.

„Der Schauspieler heute muß heute umfassend ausgebildet und gebildet sein, sprachlich, körperlich, seelisch, stimmlich. Trainiert. Die Begabung, das künstlerische Talent, ist die Grundlage einer schwierigen Zeit der Entwicklung. Auch die Ausdauer muss trainiert werden.“⁴⁴

Der heutige Schauspieler muss über viele Kompetenzen verfügen, sowie einen gewissen Grad an Bildung und Intelligenz besitzen. Vor allem die Kunst Ausdauer zu zeigen wird immer essentieller. Talent alleine reicht heutzutage nicht mehr.

Bereits im ersten Jahr der Ausbildung wird die lernende Gruppe immer wieder mit Publikum konfrontiert. So gehört es zur ersten gemeinsamen Aufgabe, ein Weihnachtsfest vor Publikum zu präsentieren. Ott lässt sich überraschen, greift nicht in die Entstehung und das Üben ein. Gesungen, getanzt und gespielt wird vor den Eltern, Lehrern, also einem kleinen Kreis.

„Mit ihnen die ersten Gehversuche zu unternehmen. Ich nenne meine Arbeit „Erfahrungen“. [...] Erfahrungen weiterzugeben bedeutet, bereit zu sein, sich in jedes seelische Abenteuer einzulassen. Sich total auf andere Menschen einzustellen. Einerseits: sich selbst zu vergessen; andererseits: durch mich dem anderen Gefühle zu vermitteln. Es gibt in diesem künstlerischen Bereich keine Methode. Die Methode ist man selbst.“⁴⁵

Elfriede Ott bietet ihren Schülern genug Möglichkeiten, sich in der Praxis zu bewähren. So wurde bis zur Auflösung der Maria Enzersdorfer Festspiele jedes Jahr ein Nestroystück aufgeführt, besetzt mit bekannten Schauspielern, aber auch mit Schülern aus der Gruppe. Diese gestalteten selbständig das Vorprogramm auf der Burg oder auf der Burgwiese.

„Meine Methode ist meine Phantasie, und natürlich meine Erfahrung, die möchte ich weitergeben. Ein großes Anliegen von mir ist, möglichst viele junge talentierte Menschen in Österreich wieder zum Theater zu bringen und mitzuhelfen, das Theater aus der Krise herauszuführen.“⁴⁶

⁴⁴ Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 108.

⁴⁵ Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 108f

⁴⁶ Interview mit Frau Ott aus „Vormagazin“ 05.2006

4. Schauspieltechniken

Nachfolgend wird kurz eine Auswahl an bekannten Schauspieltechniken angeführt, die einen Überblick gängiger Methoden liefert. Daran wird ein Vergleich mit Elfriede Otts Schwerpunkten geknüpft. Gemeinsame Ansätze und Gegensätze werden geortet.

4.1. Konstantin Stanislawskis Methode

4.1.1. Die Wahrhaftigkeit innerer Handlungen

Konstantin Stanislawskis Technik gilt als Basis für andere Schauspieltechniken. Sie ist am meisten verbreitet. Stanislawski strebte nach Lebensechtheit und Wirklichkeitstreue auf der Bühne und revolutionierte so das Theater. Es ging ihm weniger um einen äußerlichen Naturalismus, als vielmehr um die Wahrhaftigkeit in den inneren Handlungen.

Seine Konzentration liegt auf dem Erleben und der inneren Entwicklung, sowie auf der Echtheit der Gefühle. Das Außen und das Innen steht in einer Wechselbeziehung, auch wenn Stanislawski ein von Innen nach Außen arbeiten lehrt und bevorzugt, zeigt sich hier bei der psycho-physischen Handlung, dass es eine Wechselwirkung beinhaltet. Vorstellungen in der Fantasie des Schauspielers werden direkt in Handlungen umgesetzt. Zur Grundlage dient hier der Gedanke: „Wie würde ich mich in jeder Situation verhalten, die die Figur durchlebt?“. So ist das Handeln immer motiviert und begründet. Zur Übung lässt er seine Schüler Türen öffnen, Sessel aufstellen, oder aus Tassen trinken. Es handelt sich bei den physischen Handlungen um die Erfahrung, das Körpererleben einer Figur zu ergründen. Durch alltägliche Handlungen wird die Wahrhaftigkeit der Gefühle entdeckt, die wahrhaften Emotionen sollen stets vorhanden sein und zur Verfügung stehen. Seine Theorie wird von der praktischen Arbeit mit seinen Schülern abgeleitet. Seine Bücher „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ Band 1+ 2 und „Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle“ sollten zur Grundlage für die Ausbildung vieler Schauspieler werden.

War seine Technik anfangs mehr dem Naturalismus gewidmet, dem Erleben und Einfühlen des Schauspielers in die Rolle, so war sie in einer späteren Phase und unter dem Einfluss seines damaligen Schülers Meyerhold, vermehrt der Physis, und dem Erleben und Erfühlen über die Bewegungen des Körpers gewidmet. Sollte dem Schauspieler die Einfühlung in die Rolle nicht gelingen, kann dieser durch das

„[...]einfachere körperliche Leben das geistige Leben der Rolle reflexartig hervorrufen weil beim richtigen physischen Handeln das Erleben von selbst entsteht“⁴⁷

Allerdings wird eine perfekte Körperbeherrschung verlangt, sowie die exakte Ausführung von Bewegungen. Schwerpunkte des Körpertrainings waren Muskelentspannungsübungen zur Beseitigung aller Anspannungen in den Muskeln, um eine freie, ökonomische Bewegung zu erzielen, und Gymnastik, die Belebung feinerer und auch tieferer Muskelpartien.

Neun Zehntel der schauspielerischen Arbeit, sagt Stanislawski, ist die Rolle erfühlen und in ihr leben und dann ist die Rolle so gut wie vollendet. Stanislawski lehnt den Dilettantismus ab und sieht diesen auch als Grund für den damaligen Niedergang des russischen Theaters. Es geht nicht nur um Talent und Inspiration, vielmehr (auch) um die Technik. Das Handwerk zeigt dem Schauspieler wie er die Bühne zu betreten und zu spielen hat. Die Kunst jedoch ist es, bewusst die unbewusste Kreativität anzuregen.

Stanislawskis System besteht aus zwei Hauptteilen: zum Einen die innere und äußere Arbeit des Schauspielers an sich selbst und zum Anderen die innere und äußere Arbeit an der Rolle. Bei der inneren Arbeit an sich selbst wird das schöpferische Befinden durch eine psychische Technik erzeugt. Die äußere Arbeit bezeichnet die Verkörperung der Rolle, sowie des Innenlebens durch Vorbereitung des Körpers. Die Arbeit an der Rolle besteht aus der Auseinandersetzung mit dem dramatischen Werk und dessen geistigem Inhalt.

⁴⁷ Texte zur Theorie des Theaters, S 258

Das Vorurteil bremst und verhindert eine Entfaltung, und um dagegen anzukämpfen, entwickelte Stanislawski praktische Übungen, die Etüden.

Bei Stanislawski sollen die physischen Handlungen völlig naturgetreu ausgetragen werden und nichts soll vorgespielt sein. Es geht um die echte Wahrheit des Erlebens und der Schauspieler muss mit dem magischen „als ob“ handeln, als ob er die Figur wäre. Es geht um eine emotionale Identifikation mit der Rolle. Mit Hilfe der wahrheitsgetreuen Gestaltung sollte es möglich sein, ein Gefühl zu erzeugen, dass der Text nicht auswendig aufgesagt klingt, sondern dem Publikum vermittelt, dass das Geschehen auf der Bühne im Hier und Jetzt passiert. Schon im Alltagsleben sollte sich der Schauspieler in seine Rolle versetzen. Der Weg von außen, der somit ins Innere gelangen sollte. Einstimmungsübungen sollten zur Hilfe gezogen werden und Stanislawski legte Wert auf eine Maske, die dazu diente, äußerlich ein Anderer zu werden.

Die „vierte Wand“ war für Stanislawski ein wichtiges künstlerisches Mittel. Stanislawski teile seine Arbeit in 3 Perioden: In der ersten mussten die Schauspieler ihre Darstellung von außen finden, sprich über Maske und Kostüm. Als er erkannte, dass das rein Äußerliche nicht reichte, wurde nach der Gefühlswahrheit gesucht. Durch die Fantasie der Darsteller sollte die Individualität miteingebracht werden. Der Schauspieler soll handeln mit dem Gedanken, was wäre, wenn das oder jenes eintreten würde. Die Handlung soll echt wirken um eine Identifikation zu erreichen. Man vergleicht die Schauspielerei mit der Ernsthaftigkeit des Kinderspiels. Es steht das schöpferische Befinden gegen das zu bekämpfende schauspielerische Empfinden. Körperlichkeit und Psyche, die immer wieder in Zwiespalt stehen, gilt es in Einklang zu bringen. Der Schauspieler ist für Stanislawski ein gestaltender Künstler, dessen Material sein Körper ist. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst, ist gleich die Bearbeitung des Materials. Stanislawski verlangt daher seinen Schülern Konzentrationsübungen ab, sowie, dass sie nach System arbeiten.

Später wurden neue Methoden entwickelt, wie kleine und große physische Aufgaben, zu stellen, Handlungen unter der Berücksichtigung des magischen „Wenn“ zu vollziehen, sowie die Vereinigung von physischer Handlung, Wille und Gefühl voranzutreiben.

Der Schauspieler muss die Rolle intensiv fühlen und erleben. Psychotechnische Methoden und gespeicherte Erlebnissvorräte im „emotionalen Gedächtnis“ verhelfen der Rolle, Elemente der eigenen Seele mitzugeben. Essentiell ist hierbei der subjektive Ausdruck von Gefühlen, Erlebnissen und Leidenschaften. Die „Elemente des Systems“, die zu begreifen sind bevor man auf die Bühne geht, betreffen Aufmerksamkeit, Vorstellungskraft und Handlung. Die Aufmerksamkeit herrscht im Alltag, ist zeichenorientiert und die Quelle der Vorstellungskraft. Künstlerisch betrachtet ist sie zielgerichtet, lenkbar, im System mit großem, mittlerem und kleinem Aufmerksamkeitskreis definiert. So werden alltägliche Situationen bewusst wahrgenommen, hinterfragt und bis ins Detail studiert. Die Vorstellungskraft wird durch Übungen geschult. Man erforscht Gegenstände oder Zustände (wie etwa Temperatur) und reproduziert diese anhand seiner Fantasie und Vorstellungskraft. Die Hauptaufmerksamkeit liegt beim Spielpartner und nicht beim Schauspieler selbst. Man muss aktiv zuhören und den Partner wahrnehmen, sonst ist es laienhafte Schaustellerei. Jeder Handlung geht eine Verneinung voraus. Verneinungen und Hindernisse verstärken die Aussage. Umstände sind zu verschärfen und zu konkretisieren.

Der Schauspieler ist nicht Ausführender für Andere sondern ist der Regisseur seiner Rolle. Er ist eine echte Figur auf der Bühne. Sein Handeln ist an das Publikum und nicht an sich selbst gerichtet.

Die vier wichtigen Fragen die sich ein Schauspieler zu stellen hat sind: Wer bin ich? Was will ich? Woher komme ich? Wohin gehe ich?

Er wollte eine Grundlage für das Erscheinen der Inspiration erstellen und nicht die Inspiration an sich herstellen. Auf der Bühne ist jene Handlung auszuführen, die die Figur fordert. Nicht ein Spiel sollte vorgespielt werden. Der Auftritt ist eine

Fortsetzung der Umstände, die sich zuvor zugetragen haben. Die Konzentrationsfähigkeit wird trainiert, um in der Öffentlichkeit trotzdem privat sein zu können. Mit Hilfe des affektiven Gedächtnisses wird eine Wiederholbarkeit zuvor gelebter Bühnenempfindungen möglich. Das Selbsttraining des Schauspielers geht einher mit der Arbeit an der Rolle. Der Subtext eines Stückes soll zum Nachfühlen anregen und das Innerste einer Rolle und deren Handlung eruieren helfen. Ihm ging es um die gänzliche Wahrhaftigkeit des Schauspielers, und die Rollenidentifikation. Auf der Bühne musste alles echt sein, selbst die Requisiten. Diverse psychotechnische Methoden wurden entwickelt.

4.1.2. Die Wahrhaftigkeit bei Elfriede Ott

Die jungen Schauspieler werden nicht in eine Form gezwängt, so dass jeder Regisseur mit ihnen arbeiten kann. Die Ausbildung gibt keine Richtung vor. Am Beginn der Ausbildung geht es nicht sofort um Rollenarbeit und ums Spielen, sondern um die Grundlagen des Schauspielberufes: die Bedeutung des Schauspielers zu verstehen und das Handwerk zu erlernen. Handwerkliches Können und komödiantische Fantasie stehen im Mittelpunkt. Ohne handwerkliches Können kann die Fantasie nicht in die Praxis umgesetzt werden.

Ihr geht es um Authentizität, Individualität und vor allem um Direktheit: einen Satz natürlich und direkt zu sprechen und zu senden. Das heißt, dem Gegenüber wirklich etwas vermitteln zu wollen. Um es exakter auszudrücken: Das Lernen muss ein Erforschen, Erleben, Aufnehmen sein. Deshalb ist Elfriede Ott gegen das Schulverhalten und den Ausdruck Schauspielschüler. Die Ausbildung sollte nicht mit einer Schule in Verbindung gebracht werden.

„Das Gefühl des „Lernen- Müssens“ soll sich in ein Aufnehmen, Erforschen, Erleben verwandeln. Ich fordere auf: Saugt mich aus! Nehmt alles, verlangt alles – wartet nicht ab! Seid ungeduldig, brennend, obwohl so viel Geduld zu ertragen ist.“⁴⁸

⁴⁸ Ott, Dem Hoch ein Tief, 2003, S. 110

Oft lassen sich junge Leute beeinflussen. Es gibt Methoden, die vom Vergangenen wegführen. Das Vergangene zu etwas Schlechtem machen. Um sich zu entwickeln muss Neues entstehen und Befreiung von Vergangenen gegeben sein.

4.2. Sanford Meisner – Meisner-Technik

Das amerikanische Schauspiel und das Training der amerikanischen Schauspieler war geprägt von einigen Schauspiel-Regisseur-Lehrern. Unter anderem Lee Strasberg, Stella Adler und Sanford Meisner. Strasberg und Adler waren durch Stanislawskis Schule gegangen und trafen auf Meisner im „Group Theatre“, wo sich ein Austausch zu Stanislawskis Theorien ergab. Doch jeder entwickelte dann seine eigene Schauspieltheorie daraus. Meisner lehrte viele Privatklassen, und so gibt es einige Bücher über seine Arbeitsweise und Übungen.

4.2.1. Echtes Handeln bei Meisner

Die Übung „the reality of doing“ beinhaltet, den Anschein zu erwecken, dass der Schauspieler auf der Bühne zum ersten Mal etwas tut, unabhängig davon, ob er dieselbe Handlung schon am Abend zuvor tat. Der Schauspieler muss hierbei absolut im Hier und Jetzt sein. Schauspielern ist Handeln und nicht ein Reden darüber.

„The seed to the craft of acting ist he reality of doing.“⁴⁹

Es geht darum, wer der Schauspieler oder Übende heute ist, und nicht, was er einmal war oder erlebt hat. Daher bezeichnet es Meisner als „Healthy Approach“⁵⁰. So arbeitet Meisner mehr mit der Gegenwart, was im Hier und Jetzt passiert und wer der Ausübende jetzt ist, im Gegensatz zur „Method“, die im nächsten Kapitel beschrieben wird. Die Emotionen kommen frei als Nebeneffekt hervor und stehen nicht im Mittelpunkt, wie andere Techniken das sehen. Die

⁴⁹ Silverberg, Larry: The Sanford Meisner Approach, Seite 3

⁵⁰ Ebenda, Seite 3

Emotion ist als eine Art Geschenk zu verstehen, resultierend daraus, dass die Aufmerksamkeit auf etwas Anderem liegt und dieses Andere ist das, was der Schauspieler tut. Liegt der Fokus nicht auf den Emotionen, werden diese verfügbarer. Schauspielen ist nicht emotionalisierend.

“Again, Acting is not emoting. Acting is doing something.”⁵¹

Isn't it so much simpler and doesn't it make so much more sense when reading a letter on stage to actually read that letter rather than to pretend to read a piece of paper with squiggly lines on it.”⁵²

Der Schauspieler kann das Publikum nicht dazu bringen, ihm zu glauben, sondern vielmehr einladen, seine Erfahrungen mit ihnen zu teilen. Wenn der Schauspieler agiert, dann agiert er nicht als ob, sondern er agiert wirklich. Das ist die Basis der Schauspielkunst. Wenn der Schauspieler im Stück verliebt ist, dann IST er das in dem Moment. Wenn er aufgebracht sein soll, IST er in dem Moment aufgebracht. Die Bedeutung der Handlungen werden sehr personalisiert und besonders bedeutungsvoll eingeordnet. So akzeptiert sie der Schauspieler, und lebt diese Handlungen aus, als wären sie real.

Eine weitere Übungseinheit bei Meisner ist der „Point Of View“. Der Schauspieler arbeitet daran, einen wahren Point of View zu erlangen und diesen niemals aufzugeben. Er folgt seinen Instinkten ohne nachzudenken ob das angebracht ist oder nicht. Schauspielen hat keinen Platz für Nettigkeiten, so Meisner. Um einen vollendeten Ausdruck von Allem zu bekommen, folgt der Schauspieler seinen ersten Impulsen, ohne darüber nachzudenken. Reale Taten haben reale Antworten zu erwarten. Wer ehrlich auf der Bühne ist, wird auch ehrliche Antworten erhalten und das Publikum spürt, wenn nicht die Wahrheit gesagt wird. Nicht die Antworten des Spielpartners sind wichtig, sondern wie er es sagt, sein Verhalten steht im Fokus. Wie antwortet er, was kann aus dieser Antwort gelesen werden. Der Übende versucht festzustellen, was mit dem Partner passiert ist, und was in seinem Verhalten die Antwort gibt. Ein „es scheint“ oder „es sieht so aus“ fällt weg, denn diese Worte sind eine Art Puffer um für seine Beobachtungen nicht

⁵¹ Silverberg, Larry: The Sanford Meisner Approach, Seite 4

⁵² Ebenda. Seite 5

verurteilt zu werden. Im Schauspiel ist das Ziel ein Weggehen von diesem Puffer, der Sicherheitszone, und hin zum direkten Mitteilen, was tatsächlich gemeint ist. Kann aus seinem Gegenüber nichts gelesen werden, dann hat der Auszubende den „Fehler“ an sich zu suchen.

„There is never nothing, there is always something!“⁵³

Nicht immer ist alles mit den Augen sichtbar, es kann beim Beobachten des Partners ein Gefühl hervorgerufen werden. Die Wiederholung („The Repetition“) ist einer der Grundbausteine der Übungen bei Meisner. Sie ist das Gefährt. Die Wiederholung macht den Schauspieler, nicht der Schauspieler formt die Wiederholung. Sie löst etwas aus, auf das er zu reagieren hat. Sein Fokus bleibt am Partner während der Übeude sofort antwortet ohne nachzudenken, und so von der Wiederholung geformt wird. Sie lässt ihn reagieren und die Konversation weiterführen, oder auch wechseln. Zu Beginn folgt der Schauspielschüler nicht allen Impulsen, die ihm gegeben werden. Dennoch sollte er sich nicht mehr verfügbar MACHEN. Er kann nur einladen und sich ermutigen, mehr verfügbar gemacht zu werden und Impulsen zu folgen. Dann wird er auch entdecken, wann die Wiederholung einen Wechsel verlangt. In weiterer Folge wird angestrebt, dem Partner tatsächlich zuzuhören, tatsächlich zu antworten und das immer und immer wieder, um eine völlige Verfügbarkeit dem Partner gegenüber zu erhalten. Nichts wird erzwungen, der Übeude bleibt entspannt. Er nimmt was er an Angeboten in Worten und Gefühlen bekommt.

Die „Pinch and Ouch“ Übung soll Reaktionen auslösen. Pinch ist die Aussage mit Inhalt, die etwas auslöst, und Ouch die Antwort darauf. Somit geht der gesprochene Text mit der Handlung einher.

Eine weitere Übung ist die „Coming to the door“ Übung. Eine Tür führt in einen Raum, ein Schauspieler klopft, der andere antwortet, beziehungsweise reagiert auf das Klopfen. Bei dieser Übung werden nun imaginäre Umstände hinzugefügt,

⁵³ Silverberg, Larry: The Sanford Meisner Approach, Seite 30

nachdem in den vorigen Übungen das „wahrhafte Leben“ geübt wurde. Die Beziehung der Spielpartner entsteht erst, wenn die Tür geöffnet wird.

Schauspiel bedeutet nicht Glauben, sondern Akzeptieren der imaginären Umstände und diese zu leben als wären sie wahr. Es ist auch eine Form der Machtabgabe und Kontrollabgabe. Der Schauspieler muss nicht wissen und dieses „Nichtwissen“ muss er akzeptieren. Er lässt sich steuern von dem, was in ihm ausgelöst wird und steuert nicht, er folgt seinen Impulsen. Theater ist nicht das Imitieren des Lebens, es fordert eine größere Wahrheit. Der Spielpartner gibt dem Schauspieler alles was er braucht: alle Zustände, Gedanken und Gefühle. Er muss es nur zulassen und darauf eingehen. Die Figur auf der Bühne handelt, um etwas zu erreichen. Hört der Schauspieler auf zu handeln, hört er mit dem Schauspielen auf.

“Acting is Doing. It is not talking about, it is doing something and when we are not really doing on stage we have stopped acting. Every character in every play is after something, they are trying to accomplish something and in well written plays, every character is fighting for their life to get it, to make it happen.”⁵⁴

Die Aufgabe des Schauspielers ist, ein wahrheitsgetreues Verhalten abzuliefern. Die Qualität seiner Schauspielkunst ist abhängig von dem, wie sehr der Schauspieler agiert. Er kann nur eine Sache hundertprozentig machen. Zwei Sachen gleichzeitig kann er unmöglich seine volle Aufmerksamkeit schenken. Somit muss der Schauspieler sich gänzlich seinem Handeln widmen und das aus einer Notwendigkeit und einem inneren Drang heraus. Es gibt kein Nichts oder ein irgendwas Tun, sondern immer ein Etwas, etwas Bestimmtes tun.

“Anything, is the enemy of art.”⁵⁵

Umso klarer das Ziel des Schauspielers ist, umso wahrhafter ist sein Tun und demnach sein Spiel. Der Schauspieler sollte immer wieder Schlüsselfragen zur Figur und seinem Tun stellen.

⁵⁴ Silverberg, Larry: The Sanford Meisner Approach, Seite 56

⁵⁵ Ebenda. Seite 62

Aktion passiert auch, wenn nicht gesprochen wird. Meisner erwähnt Schauspieler, die immer nur dann reagieren und spielen, wenn sie sprechen und man sieht, wie sie warten bis sie wieder an der Reihe sind zu sprechen und monologisieren. Aber Schauspiel ist eine Antwort auf das, was gerade in dem Moment passiert, ob sprechend oder nicht.

Des Schauspielers Glaube, genannt „Actors Faith“ ist das Akzeptieren der Umstände als wären sie Realität. Dies erreicht man laut Meisner mit folgenden Übungen und Grundsätzen:

- 1) Die Aktivität muss physisch anstrengend sein. Umso anstrengender umso besser.
- 2) Die Aktivität muss extrem bedeutend sein für den Schauspieler selbst.
- 3) Alles muss konkret sein. Allgemein Gehaltenes lässt auch das Spiel allgemein werden.

“The activity is a product of your imagination based on an element of truth, which is its importance to you.”⁵⁶

4.2.2. Die Wahrnehmung der Gegenwart bei Ott

Meisner arbeitet mit dem „Healthy Approach“, nämlich im Hier und Jetzt zu sein und nicht von dem ableiten, was man einmal erlebt hat. Man reagiert auf den Moment, der eben stattfindet.

Auch Elfriede Ott beschäftigt sich mehr mit dem Hier und Jetzt, was jetzt geschieht und wie jetzt reagiert wird. Sie geht weniger auf Erlebtes von früher ein, oder auf die Person, die man vielleicht früher einmal war. Sie lehrt den Schülern, sich in der Gegenwart wahrzunehmen, zu verstehen und die eigene Persönlichkeit zu stärken. So sei auch der Aspekt erwähnt, dass Elfriede Ott der Meinung ist, man braucht keine Aufwärmphase von 10 Minuten sondern springt einfach in die Rolle.

⁵⁶ Silverberg, Larry: The Sanford Meisner Approach, Seite 94

Der Vorteil der Arbeit mit der Gruppe im Unterschied zur Einzelarbeit liegt für Ott auf der Hand – nur in der natürlichen Interaktion, in der Fantasien verschmelzen, Emotionen frei werden, ist ein gegenwärtiges echtes Agieren möglich.

Elfriede Ott beherrscht als Schauspielerin, den Zuschauer spontan und kurzfristig ins schauspielerische Geschehen miteinzubinden, indem sie auf Zurufe, besonders lautes Lachen oder Ähnliches im Publikum direkt reagiert. Dies kommt bei den Menschen sehr gut an und bringt oft frenetischen Applaus.

Zur Übung werden die Studenten auf die Straße geschickt, um aufmerksam zu beobachten, Details wahrzunehmen und sie später im Raum darstellen und zu Geschichten formen zu können. Gemeint sind ganz alltägliche Abläufe und Handlungen, die in neue Kontexte eingebettet werden.

4.3. Lee Strasberg – Method Acting

Lee Strasberg entwickelte eine eigene Methode, die er als „method acting“ bezeichnete, basierend auf Stanislawskis Psychotechnik.

4.3.1. Die ganzheitliche Methode Lee Strasbergs

Der Schauspieler braucht eine Methode, mit der er selbständig ein gewolltes Ergebnis erreicht. Diese Methode soll ihn ohne vorgefasste Form zum Spielen bringen. Der größte Feind des Schauspielers ist die körperliche und muskuläre Anspannung. Diese entsteht nicht nur aus Nervosität sondern auch aus Mangel an Erfahrungen.

„Spannung ist fehlgeleitete Energie. Wenn Spannung im Körper ist, kann man nicht denken oder fühlen.“⁵⁷

⁵⁷ Strasberg, Lee: Schauspielen & Das Training des Schauspielers, Seite 26

Eine geistige Aufgabe ist nicht ausführbar, wenn der Körper angestrengt ist. Um natürlich und lebendig auf der Bühne zu wirken, muss der Schauspieler denken. Hierzu macht Strasberg folgende Übung: Er lässt die Schüler im Raum gehen und gibt ihnen dann die Aufgabe, an etwas Alltägliches zu denken. Lässt man sie nur ohne weitere Aufgabenstellung gehen, werden sie nervös, weil sie nicht wissen, was sie zu tun haben. Gegebenenfalls überspielen sie ihre Unsicherheit. Ein erfahrener Schauspieler, der selbstbewusst ist, wird spielen und energisch gehen, als wäre er unbefangen und der Gang wird künstlich aber bestimmt sein. Erst durch das Denken gewinnt der Gang an Natürlichkeit. Das Gesicht entspannt sich, der Gang wird ausdrucksvoll, das Tempo und der Rhythmus ändern sich, er denkt nicht mehr an die Gruppe, die um ihn sitzt, weil er bei sich ist, und wenn er sie sieht, dann tut er das ohne Befangenheit, weil er mit Denken beschäftigt ist. Die Sinne sind die Fenster zur Außenwelt. Durch die Sinne wird die Welt und das Wissen über die Welt und die Umgebung erfahren und es wird auf diese reagiert.

„Schauspielen ist die Fähigkeit, auf imaginäre Reize zu reagieren.“⁵⁸

Der Schauspieler soll reagieren als wäre er selbst die Figur, die er darstellt.

Lee Strasberg prägte den Begriff des sensorischen Gedächtnisses (sense memory) und des affektiven Gedächtnisses (affective memory). In der Realität gibt es einen realen Reiz, der eine Reaktion auslöst. Auf der Bühne muss dieser Reiz produziert werden und wird somit unreal oder imaginär entstehen. Eine alltägliche Handlung natürlich auf die Bühne zu bringen, ist eine der schwierigsten Aufgaben. Somit muss sich der Schauspieler insoweit trainieren, dass imaginäre Reize oder Objekte real erscheinen.

„Deshalb besteht das wahre Problem des Schauspielers nicht in seinen Reaktionen, sondern vielmehr darin, zu trainieren, daß diese imaginären Objekte oder Reize ihm ebenso wirklich erscheinen wie im Leben, so daß sie die entsprechende sensorische, emotionale oder motorische Reaktion in ihm auslösen.“⁵⁹

⁵⁸ ebenda. Seite 28

⁵⁹ Strasberg, Lee: Schauspielen & Das Training des Schauspielers, Seite 29

Das Wesentliche des Schauspieltrainings ist das Training der Sinne. Der Schauspieler muss auf imaginäre Reize wie auf wirkliche Objekte reagieren. Dies macht er mit Hilfe des affektiven Gedächtnisses, sprich dem Sinnes- oder Erfahrungsgedächtnis. Der Gebrauch des affektiven und sensorischen Gedächtnisses ist die Entdeckung von Stanislawski und stellt die Basis moderner Schauspieltechnik dar. Beim affektiven Gedächtnis geht es nicht um ein wieder Wachrufen der Emotionen, sondern um das Erinnern der Emotionen. Auf der Bühne dürfen Gefühle nicht wirklich sein, weil diese nicht kontrollierbar sind, wenn sie im Moment entstehen. Erinnert sich der Schauspieler, können die Emotionen hervorgerufen und wiederholt werden.

Beim Schauspielen wird größere Konzentration und genauere Aufmerksamkeit gefordert als im normalen Leben.

„Was wir auf der Bühne tun, sollte in dem Augenblick für uns das Wichtigste auf der Welt sein und für diese Aufgabe reicht unsere gewöhnliche Aufmerksamkeit nicht aus.“⁶⁰

Das Training des Schauspielers wird in zwei Abschnitte geteilt, in die Arbeit an sich selbst und in die Arbeit an der Rolle. Die Arbeit an sich selbst wird noch einmal in drei Teile getrennt: in die geistige, physische und emotionale Ebene.

Die geistige Arbeit beschäftigt sich mit dem Wissen der Menschen in allen Äußerungsformen. Sie darf nicht rein intellektuell bleiben, sondern muss erlebt werden. Um sich vollständig zu entwickeln, sind Kenntnisse anderer Künste wichtig.

Die physische Arbeit entspricht der Körper- und Stimmarbeit. Ein ausdrucksstarker Körper und eine dramatische Stimme muss entwickelt werden. Sie soll geschmeidig und fließend sein. Die Körperarbeit setzt sich bei Strasberg aus folgenden Bewegungsabläufen zusammen: Akrobatik, Gymnastik, historische Tänze, Gesellschaftstänze, Fechten und Sport. Es sollten nicht gestische Muster aufgestellt und trainiert werden, sondern ein flinker, rhythmischer Körper sollte geschaffen werden, der in der Lage ist zu tanzen und Kunststücke vorzuführen.

⁶⁰ Ebenda. Seite 32

Das verlangt das Theater vom Körper eines Schauspielers. Die Stimme sollte klar, deutlich und resonant klingen.

Die emotionale Arbeit ist die Kenntnis und das Durchleben aller seelischen Zustände. Dies wird erlangt durch Konzentrationsübungen und spezifisches Training der Sinne.

Die Aufmerksamkeit, die auf das Objekt gerichtet ist, fördert die Konzentration. Es sollte keine Beobachtungsübung vor dem Spiegel stattfinden, da es eher die Beobachtung fördert als die Sinne. Es geht darum, die Reaktionsimpulse des Schauspielers zu wecken und die Kreativität zu aktivieren.

Nicht der Zuschauer steht im Mittelpunkt, sondern das Empfinden und Erfahren der betreffenden Situation. Bei diesen sensorischen Übungen soll der Schauspieler selbst Objekte zum Leben erwecken. Es gibt diverse Übungen für alle zu schulenden Sinne. Wird mehr auf die Reaktion als auf das Objekt geachtet, wird der Impuls unterdrückt, und es wird ein Nachahmen.

Der Geist kann immer nur an eine Sache bewusst denken. Andere Aufgaben werden unbewusst ausgeführt oder aus Gewohnheit. So wird in einer Übung beispielsweise zuerst die Konzentration auf ein Objekt gerichtet, dann kommt ein weiteres Objekt hinzu und danach gibt es eine kleine Szene, die sich aus Objekten zusammensetzt.

Bei Todesszenen muss der Schauspieler nicht wirklich morden um zu begreifen. Der Schauspieler muss die geistigen, physischen, sensorischen, emotionalen Handlungen erschaffen. Das kann er anhand eines Albtraumes, in dem er das Gefühl hatte, er sei tot. Jeder Mensch hat im Leben etwas, wogegen er ankämpft, sei es eine Krankheit oder scheinbar ausweglose Situationen. Das alles sind des Schauspielers Hilfsmittel. Bei der Einnahme von Gift kann er Essig oder Zitronensaft trinken und eine Übung mit einem bestimmten Schmerz hinzufügen, um sich so zu schulen, wie Gift zu trinken ist, wie es sich anfühlt. Die Rolle wird so nicht nur gelebt sondern in Bezug auf Erfahrungen und Fantasie geschaffen.

Gruppenübungen sind bei Strasberg ein wesentlicher Bestandteil des Grundtrainings, da Schauspielen eine kollektive Kunst ist und die Reaktionen sind

abhängig vom Verhalten des Gegenübers, dem Spielpartner. Bei den Gruppenübungen ist zu Beginn das Objekt im Fokus. Im zweiten Schritt sind es einfache Situationen und im dritten Schritt sind es Objekte und Situationen die eine dramatische Form annehmen. Eine weitere Übung wäre, dass sich der Schauspieler auf ein Objekt konzentriert, während die Gruppe ihn ablenkt.

Oder die Entspannungsübung in einem Sessel wird durchgeführt. Die Entspannung ist die Position des Körpers, in der der Übende einschlafen könnte und nichts anspannt. Dann folgt eine totale Anspannung des ganzen Körpers, danach werden nur einzelne Teile des Körpers entspannt, und mit dieser Teilanspannung soll der Schauspieler in weiterer Folge Handlungen ausführen.

Tierverkörperungen erfordern ein hohes Maß an Konzentration, Beobachtung und großer Fantasie. Beim Menschen, der dem Schauspieler selbst nahe ist, wird nur Offensichtliches und Wichtigstes bewusst und seine Aufmerksamkeit stumpft ab. Beim Tier hingegen muss er dessen typisches Element herausnehmen, um es verkörpern zu können. Der Schauspieler muss nach Ursachen in Gang, Art und Verhalten, sowie in dessen Gefühl suchen. Es gilt innere Impulse zu entdecken.

Eine der essentiellen Elemente der schauspielerischen Arbeit ist die Kenntnis und das Durchleben aller Seelenzustände. Die Erfahrung des Schauspielers selbst spielt eine wesentliche Rolle, denn er trägt so das Wissen, das er braucht, in sich. Es ist teilweise das Wissen über seine eigenen Erfahrungen, die manchmal unbewusst sind. Durch den Prozess der emotionalen Erinnerung oder der Erinnerung von Erfahrungen, kann er sich dies zu Nutze machen. Im Gegensatz zur sensorischen Erinnerung, die mit Hilfe von Objekten und anderen Reizen hantiert, bedient sich das affektive Gedächtnis der Erinnerungen. Der Schauspieler nimmt ein einprägsames Ereignis als Beispiel und erinnert sich an die Empfindungen, die er hatte. Diese sollten leicht herzustellen sein. Er erinnert sich an alle sensorischen Vorkommnisse und teilt es mit, als würde es soeben passieren. Die Wortwahl ist peripher. Der Schauspieler erinnert sich an die Objekte und Ereignisse, die Emotionen hervorriefen und welcher Art diese waren, und das ohne zusätzliche Anstrengung.

Der Schauspieler geht in Gedanken prägende Ereignisse durch. Langanhaltende Erlebnisse sind besonders prägend. Die Kindheit ist voll von diesen Erlebnissen. Es werden alle Gefühlszustände durchlebt und vorgestellt. Der Schauspieler darf sich nicht darauf versteifen, ein bestimmtes Gefühl wieder hervorzurufen oder dieselbe äußere Reaktion, da sonst die Konzentration schwindet.

Nach diversen Übungen ist der Schauspieler im Stande, jegliche Emotion hervorzurufen, die er wünscht und sich befiehlt. Somit wurden neue Reflexe geschaffen. Der Schauspieler ist fähig, sein geistiges, physisches, sensorisches und emotionales Verhalten zu steuern und kontrollieren. Der Körper kann etwas anderes ausdrücken als sich in seinem Inneren abspielt.

„Das Wissen von den äußeren Ereignissen ist weniger wichtig als die Vision des Verhaltens und der Veränderung der Figur.“⁶¹

Was Text und Dialog betrifft, so will Strasberg dem nicht die Bedeutung zumessen, die diesen in Handbüchern oft gegeben wird. Der Text bleibt in einer Szene immer derselbe, obwohl sich die Situation ändert. Die Bedeutung und Lesarten sind daher nicht von Wichtigkeit, sondern die gegebenen Umstände und die Handlung. Die gegebenen Umstände sind jene, die vor der Szene stattgefunden haben. Auch diese sollten nicht nur durchdacht, sondern auch durchgespielt sein. Bei den Proben geht es zumeist darum, genau diese Umstände zu ergründen und zu erschaffen. Sind die gegebenen Umstände korrekt gewählt, wird sich die Szene von selbst ergeben. Die Handlung entspricht der inneren Motivation und Aktivität. Drei Schritte gibt es, um eine Handlung zu gebrauchen: Zuerst das was man tut, dann die Motivation warum man es tut, und zuletzt die Anpassung unter welchen gegebenen Umständen etwas getan wird. Die moderne Methode entfernt sich von der Bewertung, was der Schauspieler gerade tut.

Der Schauspieler hat sich von seiner Grundbefangenheit zu befreien, und sich den Elementen, mit denen sich die Figur beschäftigt, zu widmen. So ergründet und

⁶¹ Strasberg, Lee: Schauspielen & Das Training des Schauspielers, Seite 49

erspielt er die Ursache, nicht aber die Ereignisse. Er lernt den Befehlen seines Willens und seiner Fantasie zu folgen. Der Schauspieler IST, er TUT etwas und er ERSCHAFFT.

Einige bekannte Übungen von der Method sind unter anderem „der private Moment“ und die „Gesangs- und Tanzübung“. Beim „privaten Moment“ geht es darum, dass der Schauspieler eine Tätigkeit ausführt, die er normal nur für sich im Privaten durchführt. In dem Moment, wo jemand den Raum betritt, würde er aufhören. Und dies macht er vor einem Publikum. Bei dieser Übung werden innere Blockaden durchbrochen und das Problem, in der Öffentlichkeit zu sein und trotzdem privat, wird in Angriff genommen. Bei der „Gesang- und Tanzübung“ wird der Schauspieler zuerst ohne Aufgabe vor den Zuschauer gestellt. Danach bekommt er zur Aufgabe ein Lied zu singen, aus der Brust heraus, um nicht zu verkrampfen. Die Impulse des Schauspielers werden in Ausdruck umgewandelt und Sprachmuster werden aufgelöst.

4.3.2. Persönlichkeit, Körper und Geist bei Ott

Die Situation, die Figur und deren Emotionen müssen verstanden werden und die Hintergründe klar definiert sein. Das Denken kommt vor dem Sagen und vor dem Körper. Ist der Gedanke wahrhaftig und ehrlich und gegenwärtig, so macht der Körper automatisch das richtige. Nicht der Körper gibt die Emotion an, sondern der Gedanke, der wiederum den Körper reagieren lässt.

Auch wenn es kaum Ähnlichkeiten zwischen den Schwerpunkten Elfriede Otts und Lee Strasbergs zu geben scheint, so gibt es zumindest den Ansatz, dass ein Schauspieler auf der Bühne denken muss. Lee Strasberg erwähnt ebenfalls, dass, sobald ein Schauspieler einen Gedanken hat, er sich nicht auf den Gang oder Bewegungen konzentriert, sein Gesicht an Ausdruck gewinnt. Der Gedanke zählt, dann reagiert der Körper ganz von alleine. Hierzu gibt es eine Übung die „Gangübung“, die Elfriede Ott unter anderem auch unterrichtete. Hierbei ließ sie den Schauspielschüler im Raum herumgehen, vor den anderen Studenten,

ebenso wie Strasberg. Elfriede Ott hielt Grundsätzlich nur Gruppenunterricht, da man immer voneinander lernen könne und durch die Fehler der Anderen auch auf eigene Fehler kommt.

Gehen sollte das Natürlichste der Welt sein und dennoch standen die Schüler vor einer Herausforderung, weil sie überlegten, wie sie gehen sollten und sich bewegen sollten, um nichts falsch zu machen. Und dann gab sie dem Schüler einen Gedanken und blitzartig änderte sich die Haltung und der Gang und es wurde spannend und natürlich. Eben diese Übung machte auch Strasberg. So wurde den Schülern die Kraft des Gedankens deutlich gemacht.

Die Verkörperung des Tieres ist für Strasberg eine wichtige Übung. Da die tierischen Bewegungen weit entfernt von denen der menschlichen sind, muss umso aufmerksamer und präziser beobachtet und gearbeitet werden. Der Schauspieler neigt dazu, bei Beobachtungen des Menschen ungenau zu sein, da es seinem selbst näher liegt und so wird nur Offensichtliches und Wichtiges bewusst. Auch Elfriede Ott nimmt gern die Übung ein Tier zu verkörpern zur Hand. Ein Tier bewegt sich ganz anders, spricht und fühlt ganz anders. Der Schauspielschüler muss sich in das Wesen und Seele des Tieres hineindenken um es verkörpern zu können. Der Körper sollte geschult sein, so dass beispielsweise die galanten Bewegungen einer Katze möglich sind. So ist für Elfriede Ott auch Tanz ein wichtiger Aspekt der Ausbildung, um ein Gefühl für den Körper zu bekommen.

Wie auch Strasberg ist Elfriede Ott gegen die Aneignung von angelernten Gesten die bei bestimmten Emotionen zu vollführen sind. Keine gestischen Muster sollen trainiert werden, sondern der Körper an sich mit Hilfe von Tanz, Akrobatik, Fechten und Sport. Ein Schauspieler sollte in der Lage sein, körperlich alles umzusetzen, was vom Regisseur verlangt wird. Der Tanzsport wird bei Elfriede Ott besonders hervorgehoben.

Strasberg spricht vom Training der Sinne. Auch Elfriede Ott fordert dies. In ihrem Unterricht lässt sie die Schüler am Boden liegen, und da klassische Musik für Ott den höchsten Grad an Emotionen und Erlebniswelten inne trägt, sollen die Schüler die klassische Musik durch ihren Körper fließen und ihren Körper von der Musik fühlen lassen. Langsam werden die Augen geöffnet und man bewegt seinen Körper von der Musik geführt. Auch das Spüren und Fühlen ist ein wichtiger Aspekt bei der Übung. Die Musik soll bis in die Fingerspitzen und Zehenspitzen gespürt werden.

Während Strasberg davon redet, nichts für den Zuschauer zu tun, fordert Ott, den Gedanken an das Publikum nie zu verlieren, dran bleiben, deren Energie spüren und mit dem Punkt zwischen den Augen bis in die letzte Reihe zu senden.

4.4. Stella Adler

Stella Adler ist geprägt von Stanislawski und Lee Strasbergs Method Acting, allerdings gibt es starke Abweichungen. Glaubwürdige Darstellung sollte durch die Ausnutzung von Stimmungen, die sich auf der Bühne zwischen den Spielpartnern ergeben, möglich sein.

4.4.1. Berufung für das Handeln auf der Bühne

Stella Adler vermittelt ihren Schülern, die eigenen emotionalen Abläufe und die des Anderen zu verstehen. Sie studierte bei Konstantin Stanislawski und viele amerikanische und auch internationale Filme wurden durch ihre Lehre beeinflusst. Bei ihr steht die Vorstellungskraft im Mittelpunkt und nicht die Tatsache, früher erlebte Gefühle in Erinnerung zu rufen. Stella Adler ist gegen das Reproduzieren der eigenen Erinnerungen, da die emotionale Erfahrung des Schauspielers nicht mit der emotionalen Erfahrung der Figur einhergeht. Mit Hilfe von Intelligenz und Fantasie wird der Geist der Figur geschaffen. Fantasie, Imagination und Aktion ist die Basis für eine realistische, wahrheitsgetreue „Antwort“. Schauspielen bedeutet

Handeln und das Handeln erzeugt Gefühle. Der Schauspieler muss das Wesen der Handlungen begreifen, so wird sein Verhalten verständlicher.

Das Hautaugenmerk in der Adler Methode liegt mehr auf dem Tun, als auf dem Fühlen. Adlers und Stanislawskis Ansicht ist, dass man vom Schauspieler verlangen kann, eine Handlung zu spielen, jedoch nicht, ein Gefühl bei sich selbst heraufzubeschwören. Dem liegt zu Grunde, dass Handlungen einen tieferen Hintergrund haben.

Für Adler ist der Unterricht eine Form des Schauspielens. Ihre Lektionen haben einen dramatischen Aufbau: förmliche Einführung – Vertiefung des Unterrichtsstoffes – plötzliche Eskalation bis hin zu gewaltigen Gefühlsausbrüchen (die Schüler wurden oft angeschrien) – gefolgt von einer Abkühlungsphase – und am Ende ein intimer Tonfall, der wie eine Wiedergutmachung wirkte. Für Stella Adler ist Theater ein Mittel, um Wahrheit zu finden. Im Vordergrund steht vor allem die Idee. Schauspielkunst hat für sie nichts mit Beruf, sondern mit Berufung zu tun.

Einige der wichtigsten Punkte bei Stella Adler: Schauspiel ist Tun. Der Schauspieler muss immer ein „Tun“ auf der Bühne haben. Er sucht im Text nach Aktionen und findet darin den Konflikt der Figur. Für jede Aktion muss es eine Motivation geben. Die Imagination muss entwickelt werden. Dies kann der Schauspieler durch detailliertes Erforschen seiner Umgebung. So kann er spezifische Bilder in seinem Kopf erzeugen, die für ihn auf der Bühne zur Realität werden. Das Gedächtnis muss trainiert, das Stück verstanden und Text und Inhalt müssen nicht nur gelernt, sondern im Kontext mit der sozialen Komponente studiert werden. Schauspieler brauchen starke Körper und Stimmen, um ihren Aktionen die nötige Größe verleihen zu können. Wahr im Spiel zu sein ist eines der wichtigsten Dinge für Stella Adler und sie unterscheidet hier klar zwischen „boring“ – „nice“ und „true“. Stella Adler kombinierte die Technik mit „Sense Memory“ Übungen, physikalischer Charakterisierung des Körpers und Stimmtraining.

„Szenen werden in sogenannten „ Beats“ eingeteilt. Für jede Aktion und Aktivität gibt es einen „Beat“, eine Art Subtext“⁶².

4.4.2. Brennen für den Beruf bei Ott

Das Wort „brennen“ ist eines der Standardworte bei Elfriede Ott. Man muss „brennen“ dafür und soll den Beruf nur ausüben, wenn man gar nicht anders kann. Man muss zu allem bereit sein, denn sonst hat man in diesem harten Geschäft keine Chance. Theater ist nicht immer lustig und macht nicht immer Spaß. Es gibt viele Momente, in denen man an sich oder der Schauspielerei zweifelt. Diese Phasen gilt es zu überwinden .

Stella Adler erwähnt die Einzigartigkeit und Individualität des angehenden Schauspielers. Jeder hat seine Maßstäbe und seine Grenzen und innerhalb dieser ist jeder ein Star. Jeder ist wer und niemand anders.

Auch Elfriede Ott stellt die Individualität des Schauspielers in den Vordergrund. Er ist wer er ist und er ist wie er ist – samt seiner Physis und seinem Charakter. Beide sind der Meinung, die Schauspielkunst ist weniger Beruf denn Berufung. Stella Adler sieht den Schauspieler als gut erzogen, verlässlich, mit Manieren, da er eine Art Vorbildfunktion inne hat – auch Elfriede Ott spricht von einem Schauspieler, der sich seinem Beruf unterzuordnen hat, verlässlich sein muss und ein großes Pflichtgefühl an den Tag zu legen hat.

Wie bei Gothe werden auch bei Stella Adler die Manieren des Schauspielers und wie er sich zu verhalten hat, erwähnt. Der Schauspieler solle sich geziemt kleiden und wenn er einen Stuhl nimmt ihn nicht schleifen oder sich gar verkehrt darauf setzen, sondern stellen und sich setzen wie es vorgesehen ist.

Wie schon oben beschrieben, ist auch für Elfriede Ott wichtig, dass sich der Schauspieler zu benehmen hat und sie stets ein Augenmerk darauf hat.

⁶² Der gedachte Text der unter dem eigentlichen geschriebenen Text liegt, aber nicht ausgesprochen wird.

4.5. Meyerhold - Biomechanik (1920er)

4.5.1. Einführung in Meyerholds Biomechanik

Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold war ein Schüler Stanislawksis, der sich allerdings von dessen Realismus abwandte und dadurch die „Biomechanik“, eine revolutionäre Theaterästhetik, die sich in vielerlei Hinsicht mit den Konzepten der „Kunst“-Theaterbewegung deckte, hervorbrachte. Diese Technik war gegen den Naturalismus, die Psychologisierung und den Illusionismus gewandt und war eine Methode des Schauspielunterrichts, aber auch die Art der Bühnendarstellung der 1920er Jahre. Es entsprach dem Konzept des bedingten Theaters, eine symbolische, anaturalistische Form des Schauspiels, die keine Lebensechtheit darzustellen anstrebte, sondern eine bewusste Darstellung stilisierter Bewegungen und eine künstlich gesetzte Rhythmik. Sein Konzept war geprägt durch fernöstliche und traditionelle Theaterformen, wie Kabuki in Japan oder Commedia dell'Arte in Italien und der Pantomime, ebenso durch Taylorismus und Konstruktivismus. Meyerhold erforschte die Bewegungsgesetze und Ökonomie des Bewegungsapparates des Schauspielers, daraus entwickelte er die Biomechanik.

Er teilt den Schauspieler in einen subjektiven und objektiven Teil und stellt folgende Formel auf:

„N (Schauspieler) = A1 (Konstrukteur einer Idee) + A2 (Körper des Konstrukteurs zur Ausführung der Idee)“

Der Körper ist als Maschine zu verstehen und der Ausführende als Maschinist. Der Körper ist als Ganzes an der Umsetzung einer Bewegung beteiligt. Meyerhold betrachtete das dramatische Werk als Spielmaterial und der Regisseur durfte damit verfahren wie er wollte. So gab es für die Schauspieler ein spezielles Schauspieltraining, welches er entwickelte. Dieses Training basierte auf der These von Pawlow, [...] „*dass jeder psychische Zustand durch bestimmte physiologische*

*Prozesse hervorgerufen wird*⁶³. So sollte der Schauspieler mit Hilfe der „Biomechanik“, für jeden psychischen Vorgang einen körperlich-gestischen Ausdruck finden, der jederzeit abrufbar ist. Essentiell war hierbei, dass das Spiel von außen nach innen geht. Eine bestimmte Haltung, sowie die Umwelt nehmen Einfluss auf die Psyche. Die Körperbeherrschung galt es zu trainieren. Zuerst muss der Schauspieler sitzen, liegen, stehen, gehen und dann sprechen auf der Bühne. Die glaubhafte Rollendarstellung wird in Etüden und kleinen Szenen festgelegt.

W.E. Meyerhold hatte einen Hang zur Groteske. Er entdeckte den Symbolismus und versuchte neue Formen des Spiels zu finden, die Wahrheit hinter dem Material sichtbar zu machen und wandte sich gegen den Naturalismus - nicht „inneres Erleben“ sondern präzise Spieltechnik war das Ziel. Es gibt keine Pathologie, sprich keine totale Identifikation mit Affekten oder Emotionen der Figur und es wird auf die Methode des dialektischen Materialismus aufgebaut. Der dialektische Materialismus⁶⁴ besagt, dass die Realität aus Widersprüchen besteht. So steht auch der Geist im Widerspruch mit sich und kreiert so das Entstehen der objektiven Wirklichkeit.

Es gibt vier Grundregeln bei der Theorie des dialektischen Materialismus:

- Das Universum muss als Ganzes gesehen werden
- Dieses Ganze steht in Beziehung mit gegenseitig abhängenden und in ständiger Bewegung findenden Materien
- Diese Bewegung ist fortschreitend vom Primitiven zum Komplexen und durchschreitet bestimmte Ebenen
- Die Entwicklung nimmt durch die Aktualisierung und den Konflikt der Gegensätzlichkeiten ihren Lauf.
-

Die absolute Freiheit des Schauspielers war die Improvisation gewisser Volkstheaterformen. Direkter Kontakt mit dem Publikum sowie das Überspielen der „vierten Wand“ machen aus Theater Kunstwerk. Die Illusion sollte gebrochen

⁶³ Gronemeyer: Schnellkurs Theater, S 143

⁶⁴ Die Theorie ist die Grundlage philosophischen Denkens von Karl Marx und Friedrich Engel.

werden. Die Biomechanik basiert auf den kapitalistischen Überlegungen, wie man den Arbeitsprozess so rational wie möglich gestalten könne, dass zielsichere optimale Leistung gewährleistet wird („Taylorismus“). Durch physisches Körpertraining und starke Körperbeherrschung ist der Schauspieler im Stande, reflexartig zu reagieren. Essentiell ist eine große Körperbeherrschung anhand eines intensiven Trainings. Die Schüler erhalten eine Grundausbildung in Akrobatik, Tanz, Boxen, Fechten, wie auch Übungen zu Spannung und Entspannung, Orientierung im Raum und Rhythmik, sowie eine Körperschulung anhand von festgesetzten Etüden. Die Etüden sind Teile von Bewegungsabläufen die zuerst getrennt trainiert werden, und am Ende, wenn die Ausführung präzisiert wurde, zusammengefügt werden zu einem gesamten Bewegungsablauf. So sind es kontrollierte Bühnenbewegungen, die sich von den alltäglichen Bewegungen unterscheiden und trotzdem organisch sind.

Es wird in drei Bewegungsphasen getrennt: Otkas (die vorbereitete Gegenbewegung), Posyl (die Ausführung der Bewegung) und Stoika (der Stand und Fixierung).

Sobald das Prinzip der Bewegungen verinnerlicht wurde, darf improvisiert werden. Die Bewegungen werden dann in Rhythmik und Dynamik variiert, sowie das Spiel mit Raum, Gegenständen und Partnern unterschiedlich gestaltet wird. Es gibt dem Schauspieler eine Freiheit in körperlich-rhythmischer Gestaltung, die ihm weiters zur Erarbeitung der Rolle dient. Anhand dieser Bewegungspartitur kann die Psyche frei und kontrolliert entfaltet werden und so entwickelt sich ein Innenleben über festgelegte äußere Bewegungen.

Das Instrument, Physis und Psyche, sollte vollkommen beherrscht werden. Das bearbeitete Instrument sollte künstlerisch eingesetzt werden können. Ein optimales künstlerisches Ergebnis ist dank „Mechanisierung“ in minimaler Zeit erreichbar. Die Veräußerung wird über die Bühnenemotion gesetzt. Das Gefühl wird dem Zuschauer aus dem Bewegungsablauf heraus übermittelt.

Meyerhold fordert vom Schauspieler eine Zweckdienlichkeit jeder Bewegung auf der Bühne, eine Genauigkeit, bei der die richtige äußere Form zum richtigen Inhalt führt, sowie eine Befähigung zu reflexartiger Reizbarkeit. Die Figuren repräsentieren die Gesellschaftsschichten und sind keine Individualisten.

Die Maske ist ein wichtiges Ausdrucksmittel für Meyerhold. Der Körper tritt in den Vordergrund, da das mimische Spiel durch den Gebrauch der Maske wegfällt. Durch das Verhüllen des Gesichts wird der Schauspieler zur Kunstfigur. Die Maske wurde auch als ein Mittel zur Typgestaltung verstanden. Die Pantomime in weiterer Folge, ist Ausdrucksfähigkeit des Körpers und wird vor die Sprachgestaltung gestellt.

Das Training steht beim Erlernen der Biomechanik im Fokus und ist eine Notwendigkeit. Zuerst das Training der Bewegung, dann das Training des Denkens, danach das Training des Sprechens. Anfangs müssen die Muskeln gestrafft werden, das Knochengerüst richtig eingesetzt, die rhythmische Bewegung erlernt und der Kopf in der gewünschten Art gedreht werden. Wenn der Körper vollends funktioniert und trainiert ist kann an dem Gedanken und dann am Wort gearbeitet werden, denn erst dann ist der Körper auch fähig richtig zu atmen und zu schreien.

Meyerhold ging, um gewisse Emotionen spontan hervorrufen zu können, und nicht darauf zu warten bis sie aus dem „Inneren“ entstehen, über den Körper und beschäftigte sich vermehrt mit genau definierten Bewegungsstrukturen und Körperhaltungen. Das Schauspieltraining baut sich in „Etüden“, einem genauen Bewegungsablauf auf, die als Basis der Bewegung gelten und zu einem Zyklus zusammengeführt werden.

So verstand sich die Biomechanik als Technik, die durch Bewegungen und Haltungen automatisch die gewünschten Emotionen beim Schauspieler hervorruft. Das heißt, die Physiologie des Schauspielers bestimmt die seelische Verfassung der darzustellenden Figur. Die Biomechanik entwickelte sich aus der damals herrschenden Faszination der Technik heraus, es war die Zeit des Stummfilms

und des Futurismus. Weiters beeinflusste die Biomechanik Bertolt Brechts Theaterästhetik.

4.5.2. Der Körper bei Ott

Viele Parallelen lassen sich hier nicht ziehen, außer dass auch Elfriede Ott einen geschulten, trainierten Körper als essentiell für einen guten Schauspieler empfindet, dessen Körper fähig sein sollte, alles auszuführen, oder beinahe alles. Ein interessanter und vergleichbarer Aspekt wäre hier die Beschäftigung mit den e Etüden. Meyerhold arbeitet auf körperlicher Ebene, Ott auf sprachlicher und gedanklicher Ebene. Sie arbeitet anfangs mit ihren Texten, auch Etüden genannt, die im vorigen Kapitel erwähnt wurden. Hierbei geht es ihr um den exakt gedachten Gedanken, das stimmige Fühlen. Fordert Meyerhold ein hartes, intensives Training des Körpers und die exakte Ausführung der Bewegung, die, sobald sie exakt ausgeführt wird, auch individualisiert und improvisiert werden darf, fordert Ott den exakten Gedanken, der solange trainiert werden muss bis Echtheit und Wahrheit erreicht wurde. Erst dann ist eine Interpretation des Textes erlaubt, denn erst dann kann er „echt“ sein. Ein Arbeiten von außen nach innen lehnt Elfriede Ott eher ab.

Um den Körper zu trainieren, sind im Lehrplan der Ottakademie Yogaeinheiten ebenso geplant, wie Tanzunterricht und Pantomime.

4.6. Jerzy Grotowski⁶⁵ - Via Negativa

4.6.1. Grenzüberschreitung bei Grotowski

Eine Schauspieltechnik kann nicht auf Inspiration und unsicheren Faktoren wie „Talentausbrüchen“⁶⁶ basieren, da der Schauspieler dem Zwang unterliegt, in einer bestimmten Zeitspanne, zu einem bestimmten, exakten Zeitpunkt eine

⁶⁵ geboren 1933 in Rzeszów, Polen

⁶⁶ Texte zur Theorie des Theater, S 291

Emotion hervorzurufen. So ist der Schauspieler gezwungen, sich eine Methode anzueignen, die wie folgt aufgebaut sein sollte:

1. Es muss auf das Unterbewusstsein zurückgegriffen werden und es gilt treibende Impulse zu steuern, um einen Prozess der Selbstoffenbarung zu gewährleisten.
2. Der Prozess wird kontrolliert, artikuliert und in Zeichen umgewandelt, indem eine Art „Partitur“ geschaffen wird. Es entsteht ein „Geben und Nehmen“, ein Reagieren auf die Außenwelt.
3. Widerstände und Hindernisse, die im Psychischen oder Physischen entstehen, gilt es zu beseitigen.

Eingefahrene Gewohnheiten sollen weggelassen werden und dazu muss sich der Schauspieler im Klaren sein, wodurch seine innersten Zusammenhänge verhindert werden, was zu Unentschlossenheit, Chaotik des Ausdrucks und zu Unkontrolliertheit führt. Das den Schauspieler verdeckendes Wesen wird abgetragen. Es wird jedoch nicht gelehrt, wie er künstlerisch zu arbeiten hat, wie eine Geste aussieht oder wie eine Farce zu spielen ist.

„[...] doch wie er künstlerisch arbeiten soll, lehren wir ihm nicht [...] denn eben dieses „wie“ ist der Boden, auf dem die Saat der Banalitäten und Klischees, die eine schöpferische Gestalt verhindern, aufgeht.“⁶⁷

Durch den Schauspieler erforscht Grotowski den Menschen. Dieses Erforschen erfolgt nach zwei Prinzipien, einerseits durch das Überschreiten der Einsamkeit, indem er auf andere Personen trifft, in Kontakt tritt, durch das Gefühl gegenseitigen Verständnisses, sowie den Eindruck durch gegenseitige Aufgeschlossenheit. Zweitens gewinnt er Erkenntnisse im Versuch, sich selbst in einem anderen wiederzufinden und zu erkennen, und durch die Analyse des Verhaltens. Reproduziert der Schauspieler hier, wird nichts offenbart und es handelt sich um eine triviale Aktion, die Grotowski als „Dressurakt“ bezeichnet. Befreit sich der Schauspieler jedoch von seinen gewohnten Widerständen und

⁶⁷ Zitat: Texte zur Theorie des Theater, S 292

offenbart sich im Ausdruck einer offenbarenden Geste, so war es erfolgreich. Eine Methode hat in unbekannte Gebiete vorzudringen. Diese Methode fordert die gänzliche Persönlichkeit des Schauspielers, um lebendige Reaktionen hervorzurufen – und hierbei handelt es sich nicht um äußerliche Darstellung oder Merkmale. Es handelt sich um die vollkommene Entblößung des eigenen Ichs, biologische Instinkte des Unterbewusstseins gesteuert durch Gehirn und Bewusstsein, die hervorgerufen werden, Reaktionsketten, die ihm helfen, eine Persönlichkeitsschicht nach der anderen bloßzulegen. Dieser Vorgang kommt einer Selbstaufgabe gleich, einer Grenzüberschreitung, wie er auch dem Gefühl der Liebe unterliegt. Grotowski nennt das den totalen Akt. Solche Art von Demonstration des Schauspielers fordert den Zuschauer heraus. Nun verfügt der Schauspieler über ein Maximum der Suggestionskraft unter dem Aspekt, dass Chaos, Hysterie und Exaltation, sowie Subjektivierung des inneren Vorgangs vermieden wird.

Der Schauspieler sollte nicht „für den Zuschauer“ tun, das führt zu einer Unaufrichtigkeit und ein „Sich-selbst-zu-Markte-tragen“⁶⁸. Daher sollte sich der Schauspieler in Beziehung zum Zuschauer sehen.

Es handelt sich um eine Methode, die ein Überschreiten von Grenzen, eine Konfrontation, einen Selbsterkenntnis-Prozess, auch eine Art Therapie bedeutet. Die Methode muss individuell angewendet werden, sie strebt nach Individualität.

Grotowskis Methode hat sich aus seiner zivilisationskritischen Sicht heraus entwickelt. War es anfangs nur möglich, sogar notwendig, mit Publikum diese Methode, die er „via negativa“ nennt, anzuwenden, wurden die Zuschauer mit der Zeit weggelassen. Diese Methode hat eine therapeutische Funktion und soll befreien, heilen, Blockaden lösen und auf Impulse reagieren.

Im Schauspiel gilt es alles zu einer Einheit zurückzuführen und alles zu verbinden, Körper, Seele und Totalität. Es geht in dieser Methode nicht um das Wie als vielmehr um das Was – „Was darf ich nicht tun“. Die körperliche Erschöpfung ist

⁶⁸ Texte zur Theorie des Theater, S 295.

der Schlüssel, durch sie werden die Blockaden gelöst und der Spieler gelangt in eine Art Trance. Die Spieler sind trotz Passivität aufnahmefähig und reagieren wach auf Impulse, da der Körper im totalen Akt keine Widerstände erzeugt. Das Handeln ist nicht willentlich und bewusst. Sie legen den Zwang und Drang aktiv zu sein ab, und folgen dem Geschehen und dessen Impulsen. Der Rezipient sieht eine Aneinanderreihung von Impulsen. Daher steht bei Grotowskis Methode das intensive Training im Mittelpunkt, denn nur so kann der Körper im totalen Akt landen.

Theater ist hier ein Ritual zur Selbstfindung, indem Grenzen überschritten werden, körperliche Grenzen, so dass der Spielende in einen tranceartigen Zustand gerät in dem er passiv wird. Er folgt Impulsen von innen und außen, legt das aktiv sein Wollen ab. Das Unbewusste soll offenbart werden und das passiert vor allem in direktem Kontakt mit dem Publikum. Zuschauerraum und Bühnenraum verschmelzen. Die Konzentration des Theaters soll eine Konfrontation des Publikums mit der Selbstoffenbarung der Schauspieler sein. Die Aufführungen sind expressiv, drücken sich in streng formulierten Bewegungen der Spieler aus, die an eine Art Partitur erinnern und kommen ohne jegliche Effekte von Licht und Ton, ohne Maske, ohne spezifische Kostüme und Bühnenbild aus. Das sogenannte "Arme Theater" war geboren.

Die Methode wurde zu einer rituellen Kunst in der der Spieler zu Heilung und Selbstoffenbarung gelangt. Das Publikum war notwendig für diesen Akt der Grenzüberschreitung. Der totale Akt bezeichnet den Prozess der Selbstenthüllung. Alle körperlichen Widerstände müssen eliminiert, die Maske des Alltags abgelegt werden. Das geschieht durch die physische Aktion der von Grotowski entwickelten Bewegungen. Das harte Training, das täglich stattzufinden hat, arbeitet gegen Bewegungstereotypen, Wahrnehmungsschablonen und Routine.

Die „exercices plastiques“ sind eine Aneinanderreihung festgelegter Körperformen, die exakt gelernt und weiters in Improvisationen frei angewendet werden. Die Formen müssen stets behalten bleiben, dennoch sollte der

Persönlichkeit höchster Ausdruck verliehen werden. In den Improvisationen ist es dann möglich, die in Form bleibenden Bewegungen frei nach persönlichen Assoziationen und Impulsen, in eigener Rhythmik, Tempo und Komposition auszuführen. Es gibt so ein verbindliches Ausdrucksmittel das alle Spielenden verbindet, vergleichbar mit einer neu erlernten Sprache. Der Einzelne muss alte Muster und Rhythmen durchbrechen und auflösen, innere und äußere Impulse wahrnehmen und so mit sich und den anderen in Kontakt treten.

4.6.2. Selbstfindung und Selbstoffenbarung bei Ott

Gewohnheiten, die dem Schauspieler nicht dienlich sind, müssen bewusst gemacht und daran gearbeitet werden. Es geht bei Ott weniger um eine Selbstoffenbarung oder eine Selbsttherapie als vielmehr die Persönlichkeitsentwicklung. Sie lehrt nicht, wie eine Geste auszuführen ist, denn sie entsteht automatisch durch den richtigen Gedanken. Der Fokus bei Ott liegt daher eher am Subtext als am Körper, oder dass eine bestimmte Emotion zur exakt richtigen Zeit reproduziert wird. Allerdings wird gelehrt, Pointen in Tonfall, Rhythmik und Zeitpunkt richtig zu setzen.

Auch Ott ermutigt zu Selbstanalyse im Gang und Gestik, vor allem aber auch zur Beobachtung und Analyse anderer Menschen, die sie dann fordert nachzuahmen.

Weniger die Entblößung des eigenen Ichs als vielmehr das Stärken des Ichs sollen herausgearbeitet werden. Es gibt keine Grenzüberschreitung oder den totalen Akt in dem Sinn.

Für Elfriede Ott geht es in erster Linie um den Menschen und seine Persönlichkeit, seinen Körper, den Mut, das Vertrauen und den Glauben an sich selbst. Erst wenn er als Mensch und Persönlichkeit funktioniert, funktioniert er als Schauspieler. Nicht der Gedanke an die Geste ist wichtig und auch nicht die Darstellung der Geste, sondern der Gedanke an das Gedachte. Ist der Gedanke „wahrhaftig“ und gedacht, passiert die natürliche, richtige Geste von selbst.

Grotowski sieht seine Methode „via negativa“ als eine Art Therapie. Der Spieler befreit sich von inneren und äußeren Blockaden mit Hilfe der explizit ausgeführten Bewegungen. Es werden körperliche Grenzen überschritten, um in einen tranceartigen Zustand zu gelangen, und so nicht mehr aktiv sondern passiv Impulsen zu folgen. Der Spieler heilt sich und offenbart sich – Heilung und Selbstoffenbarung.

Elfriede Ott lehnt es jedoch ab, Schauspielen als Therapie zu sehen.

Die Suggestionskraft des Schauspielers liegt bei Ott im Senden des Gedankens an den Zuseher und dem „im Moment sein“.

Der Schauspieler soll nicht etwas für den Zuschauer tun oder sich gar auf Pointen „draufsetzen“, weil sie beim Publikum ankommen. Aber es entsteht eine Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum. Der Schauspieler soll sich nicht produzieren oder ausstellen, sondern dem Stück dienlich sein.

So wie Grotowskis Methode nach Individualität strebt, strebt auch Ott nach individuellem Vorgehen in ihrer „Methode“ und nach Individualität der Person und des Schauspielers.

Ott sieht die Schauspielkunst nicht als Therapie für den Schauspieler.

Praxis und Publikum sind bei Ott essentiell für das Erlernen der Schauspielkunst. Wo andere Schauspielschulen bis zum 3. Jahrgang verbieten zu spielen, fördert Ott das frühe Auftreten vor Publikum.

Training ist wichtig, allerdings ist keine körperliche Erschöpfung notwendig und auch kein Trancezustand. Der Schauspieler soll im vollen Bewusstsein sein. Es müssen und sollen keine körperlichen Grenzen überschritten werden, aber Grenzen können gefunden werden.

Bei Ott geht es immer von Innen nach Außen und selten bis nie umgekehrt. Körperlichen Widerstände oder Blockaden stehen nicht im Vordergrund.

4.7. Jacques Lecoq

4.7.1. Das Spiel der Masken

Das „Ich“ ist bei Lecoq nebensächlich. Er beschäftigt sich mehr mit dem Außen als mit dem Innen. Seine Technik hat zudem keine psychologisierenden Ansätze. Er sucht nicht nach sich selbst und den eigenen Seelenzuständen. Er strebt eher danach, die anderen Wesen und Dinge zu erforschen, wie sie sich bewegen, und was sie in uns spiegeln. Dieses künstlerische Schaffen entsteht aus der Distanz zu sich selbst und dem Verhältnis zur äußeren Welt. Der Charakter der darzustellenden Figur zeigt sich in ihren nach außen getragenen Handlungen. Somit ist das Theater eine physische Aktion.

Lecoq arbeitete mit dem „mime ouvert“, spielend etwas oder jemand sein. Das Mimen war im Ursprung ein Akt der Erkenntnis und so war es für Lecoq auch mehr ein Forschungsprojekt als ein Darstellungsstil, eine Methode oder Technik. Der Mime versucht zu verstehen und zu erkunden, wie Dinge oder Lebewesen funktionieren und sich bewegen. So entdeckt er auch deren Seele und Persönlichkeit. Durch das Mimen tritt eine Verkörperung und Identifikation ein. Alles und Jeder kann lebendig gemacht und sich angeeignet werden. Das Kleinkind lernt durch Nachahmung und Mimen die Welt kennen und verstehen. Das Theater ist eine Weiterführung dessen.

Lecoqs Unterricht ist einerseits Improvisation, andererseits Analyse und Technik der Bewegung und diese beiden Elemente stehen in starkem Zusammenhang. In der Improvisation, sowie in der Bewegung muss es einen Fixpunkt geben, der als Ausgangspunkt agiert und der der Orientierung im Handeln dient. Bezogen auf die Improvisation ist das ein neutraler Zustand innerer Ruhe und Leere, hinsichtlich der Bewegung ein Gleichgewicht und eine Ökonomie der Bewegung. Nur mit Hilfe des neutralen Zustandes ist ein emotionaler und körperlicher Ausdruck herstellbar. Durch diesen Zustand der inneren Ruhe und dem bei sich Sein, schafft der Darsteller die Distanz zur Figur. Einerseits ist er besessen von ihr und zugleich kontrolliert er seine eigenen Gefühle und Bewegungsabläufe.

Die Neutralität ist der Fixpunkt, zu dem er immer wieder zurückkehren kann und von dem alles ausgeht. Er dient als eine Orientierungshilfe. Diese Neutralität wird durch die Anwendung neutraler Masken geschult, die meist weiß und ohne speziellen, neutralen Ausdruck sind. Die Persönlichkeit des Spielers wird hinter der Maske abgelegt. Die Maske lässt die Neutralität finden. Sie besitzt eine naive Offenheit den Dingen und der Welt gegenüber, alles erlebt sie zum ersten Mal. Sie besitzt keine Vergangenheit, keine Erfahrungen, keine Vorurteile, auch keine Gefühle und Assoziationen, sie denkt nicht an die Zukunft, sondern ist gegenwärtig. Dadurch ist ein direktes Reagieren auf äußere Impulse möglich.

„Die Maske ist sein Blick, der Körper sein Gesicht. Alle Bewegungen offenbaren sich mit großer Ausdruckskraft.“⁶⁹

Durch die universalen Neutralmasken wird der Körperausdruck in seinen Differenzen unterstrichen und private oder künstliche Gesten können gefiltert werden. So bleiben es danach ehrliche, objektive Gesten, die die Essenz der Handlung verkörpern. Die Arbeit mit der Maske fördert die Körpersprache in seiner Wahrhaftigkeit und arbeitet gegen den Prozess der „Osmose“⁷⁰; ein Anpassen der Rolle an sich selbst, an die privaten Bewegungen und die individuelle Persönlichkeit. Es ist der Kampf des sich selbst Spielens versus dem mit sich Spielen.

Bei der Technik der Bewegung geht es mehr um das wie der Bewegung. Bewegung ist Dynamik. Lecoq stellte einige Grundsätze auf: Gleichgewicht, Ungleichgewicht, Aktion versus Reaktion, Gegensatz, Wechsel und Ausgleich.

Die Körperarbeit ist zwar ein wesentlicher Bestandteil des Unterrichts, jedoch sollte in den Bewegungen und Haltungen stets ein dramatischer Inhalt gesucht werden und das Training ist nicht nur als körperliche Schulung zu sehen. Durch die körperliche und stimmliche Vorbereitung, dramatische Gymnastik, Akrobatik,

⁶⁹ Lecoq, Jacques: Der poetische Körper, S 58

⁷⁰ Osmose ist ein von Lecoq definierter Begriff

Jonglieren und Kampfsport sollte ein größtmögliches Maß an Spielfreiheit gegeben werden.

4.7.2. Das Innenleben der Körper und die Bewegung bei Ott

Im Gegensatz zu Lecoq beschäftigt sich Ott mit dem Innenleben des Schauspielers. Der Körper ist ein wichtiges Element, aber nicht zur Findung von wahrhaften Gedanken und nicht um Emotionen zu produzieren. Der Gedanke oder auch Subtext erzeugt die Emotion.

Wie auch bei Lecoq wird nicht psychologisiert, sondern es wird versucht das Selbst zu finden oder Seelenzustände zu beschreiben. Allerdings gibt es auch keine Distanz zu dem Schauspieler selbst, denn er bleibt stets das Material seiner Rolle. Er verkörpert keinen völlig Fremden oder versucht, sich von sich selbst zu entfernen.

Es geht weniger um Nachahmung als vielmehr um das Denken und Empfinden.

Der Körper darf sich nicht in einem angespannten Modus befinden. Der Körper und die Bewegungen sollen durchlässig werden, und auch hier bedient sich Ott der Improvisationsübung und klassischer Musik, um diese in den Körper zu lassen und ihm einen bestimmten Ausdruck zu verleihen.

Ott ist das Training des Körpers sehr wichtig, damit der Schauspieler im Stande ist, völlige Kontrolle über seinen Körper zu besitzen soviel wie möglich umsetzen zu können.

4.8. Michael Tschechow

4.8.1. Die Imagination

Michael Tschechow, Neffe von Anton Tschechow, war auch Schüler von Stanislawski. Er schließt an dessen System der Schauspieltechnik an, distanziert

sich jedoch von der Lebensechtheit und der psychotechnischen Methode, dass eine Figur aus dem Persönlichen heraus gestaltet wird. Die Figuren werden aus der Imagination erschaffen; durch innere Vorstellung, körperliches Nachahmen und ein Befragen der imaginären Figur geformt. Diese stehen in Wechselwirkung zueinander und der Spieler nähert sich so innerlich und körperlich an.

Tschechow spricht von drei Bewusstseisstufen: das höhere Ich, das alltägliche Ich und das dritte Bewusstsein. Das höhere Ich beeinflusst das Spiel, das alltägliche kontrolliert und beobachtet das höhere Ich und hält sich an abgemachte Regeln und Vorschriften, beispielsweise Regieanweisungen, und das dritte Bewusstsein entspricht der utopischen und mitempfindenden Seele der zu spielenden Rolle. Zudem verbindet Letzteres alle miteinander und ist eine Art Brennpunkt, der alle Impulse, Aktivitäten und Inspirationen inne trägt. Das höhere Ich schafft gemeinsam mit dem alltäglichen Ich (mit Körper und Stimme) die imaginäre Figur mit autarkem Inneren mit Hilfe der Gefühle aus dem Unterbewusstsein.

Der Schauspieler fühlt sich nicht ein, sondern fühlt mit der imaginären Figur. Durch distanzierte Selbstbeobachtung wird das höhere Ich zu einer Kunstfigur. Im Vorgang der Imagination muss nun auch der imaginäre Körper der Rolle initiiert werden und dies geschieht durch das Nachahmen des imaginären Idols und in ständiger Wechselwirkung mit dem objektiven Gestalten des eigenen Körpers und dem sinnhaften Erfahren des Imaginären. Durch die Bewusstmachung und Verkörperung des imaginären Zentrums der Rolle, kann dessen imaginärer Körper eruiert werden. Durch Verändern des Körperzentrums, verändert sich auch die innere Haltung.

Eine Methode der Rollengestaltung ist die der psychologischen Gebärde. Es gibt einige allgemeine menschliche Gebärden, die zwar im Psychischen existieren aber im Alltag physisch nicht ausgeführt werden und die gilt es zu finden. Es sind archetypische Bilder die eine symbolhafte, modellartige Eigenschaft besitzen. Der Schauspieler muss Gebärden entdecken, die die Haltung, das Innenleben,

Gefühle, Stimmungen und den Willen der imaginären Figur widerspiegeln. Dies passiert intuitiv, aus einer Ahnung und nicht aus einem Wissen heraus. Somit ist diese Art der Rollenentwicklung direkt an die schöpferische Kraft geknüpft. Der entstandene Ausdruck der Bewegung lässt in weiterer Folge das Außen- und Innenleben weiterentwickeln, bis eine vollendete Form gefunden wurde. Die Psychologische Gebärde stützt den Schauspieler, kann mit einer Art führenden unsichtbaren Kraft verstanden werden, wie ein Regisseur, weil sie archetypisch, stark und simpel ist. Das Innenleben wird durch das Agieren ins Bewusstsein geholt.

Da der Widerstand des Körpers ein stetig aufkommendes Problem des Spielers ist, entwickelte Tschechow psycho-physische Übungen. Da das Innere stark in Zusammenhang mit dem Äußeren, sprich dem Körper ist, ist ein körperliches Training nur begrenzt von Nutzen. Durch physische und psychische Impulse wird die Konzentrationsfähigkeit, sowie Vorstellungskraft und Sensibilisierung geschult und der Körper soll zu einer „sensitiven Membrane“⁷¹ werden. Weitere Übungen beinhalten klare Körperhaltungen und Bewegungen, die in Zusammenhang mit physisch– psychischen Erfahrungen stehen.

4.8.2. Die Körperhaltung als wichtiges Element

Der erste Eindruck eines Menschen ist prägend und wird sofort unbewusst bewertet. Elfriede Ott achtet bei ihren Schützlingen auf Haltung, Kleidung und Auftreten. Dabei scheut sie sich nicht, Defizite persönlich anzusprechen. Ihre Kritik kann zum Beispiel die Frisur einer Schülerin betreffen, wenn die Haare nicht gepflegt ausschauen, oder die Kleidung, einfach die Details, die einen ersten Eindruck ausmachen.

Viele Übungen zielen auf bewusste Körperhaltung, den Gang und auf harmonische Bewegungen ab. Es soll ein authentisches Bild eines Menschen in

⁷¹ Bischoff, Isabella: Um Leib und Leben, S. 19.

seiner Individualität ergeben. Yoga und Bewegungen zur Musik, selbst Tanz unterstützen diese Bemühungen.

Für den Schauspieler ist wichtig, eine Persönlichkeit zu entwickeln, die nach außen sein Selbstbewusstsein darstellt. Dazu muss man die eigene Person akzeptieren, sich selbst lieben lernen und in jeder Situation zu sich selbst stehen können. Richtiger Gang, gute Haltung und deutliche Sprache sollen selbstverständlich sein.

Die geforderte Wahrhaftigkeit kommt auch hier zum Tragen. Wenn der Schauspieler denkt was er tut, werden sich seine Bewegungen seinen Gefühlen und den Gedanken anpassen.

4.9. F.M. Alexander - Alexander Technik

Frederick Matthias Alexander, ein australischer Schauspieler entwickelte die Alexander Technik in erster Linie, um schlechte Bewegungs- und Haltungsmuster zu korrigieren. Der Schüler wird sich seiner Gewohnheiten bewusst gemacht, Verhaltensmuster werden geändert, neue Denkmöglichkeiten werden gegeben und es wird ihm eine Verantwortung gegenüber konstruktiver Veränderung verliehen. Viele Schauspielschulen in Amerika und England verwenden diese Technik als Bestandteil ihres Lehrplans.

4.9.1. Die psycho-physische Einheit

Frederick Matthias Alexander, ein australischer Schauspieler entwickelte die Alexander Technik in erster Linie, um schlechte Bewegungs- und Haltungsmuster zu korrigieren. Der Schüler wird sich seiner Gewohnheiten bewusst gemacht, Verhaltensmuster werden geändert, neue Denkmöglichkeiten werden gegeben und es wird ihm eine Verantwortung gegenüber konstruktiver Veränderung verliehen. Viele Schauspielschulen in Amerika und England verwenden diese Technik als Bestandteil ihres Lehrplans. Anhand von Beobachtung des eigenen

Körpers durch Spiegel, erfand Alexander, der an Heiserkeit und Stimmverlust litt, diese Technik. Er fand heraus, dass seine Probleme mit seiner Körperhaltung, schlechten Angewohnheiten, unökonomischer Anspannung von Muskeln und unökonomischer Bewegung des Körpers zu tun hatten. Körper, Geist und Seele sind als Einheit zu verstehen und haben eine Wechselwirkung.

„In der Alexander –Technik geht es um das bewußte Wahrnehmen der individuellen körperlichen Bedingung des Einzelnen (...)“.⁷²

Die Basis der Alexander – Technik ist das Prinzip der Selbstverantwortung, das heißt Initiative ergreifen, Interesse an der Arbeit konkret umsetzen, die Motivation des Schülers, der aktiv daran teil nimmt, zu fördern und dies nicht als Behandlung auffasst, sondern Aufmerksamkeit für die Umgebung und das aktuelle Geschehen aufbringt . Hierbei ist eine Differenz zwischen Aufmerksamkeit und Konzentration zu ziehen. Konzentration steht meist in Zusammenhang mit Anspannung und Druck. Im Gegensatz hierzu ist Aufmerksamkeit eine ausgewogene Wahrnehmung seiner selbst und der Umgebung, trotzdem mit Fokus darauf, was im Moment, jetzt gerade, besonders wichtig ist. Ein weiteres Grundprinzip ist das des Innehaltens, was die Freiheit der eigenen Entscheidung betrifft, selbst zu bestimmen, was er mit Informationen und Unterricht anfängt.

Die Alexander-Technik birgt ein Wissen und eine Freiheit für Veränderungsprozesse in sich. Das Resultat des Unterrichts soll eine sichtbare Aufrichtung des Körpers sein, obwohl es hierbei weniger um die richtige Körperhaltung als vielmehr um gesteigerte Koordination und balancierte Muskelspannung bei beweglichen Gelenken geht. Es soll ein Gleichgewicht geschaffen werden, um dem Körper Stabilität und mehr Widerstand gegen die Schwerkraft zu verleihen, sowie eine Bewegungsfreiheit erzielt werden, die ihn nicht behindert.

⁷² Lohfink, Nicole: Mentale und physische Vorbereitung des Schauspielers – die psycho-physische Einheit anhand von Feldenkrais-Methode und Alexander-Technik, Seite 64.

Alexander spricht von einigen Grundbegriffen, die zwar weniger praktisch als vielmehr in der Theorie Erklärung geben sollen: Gebrauch des Selbst, fehlerhafte Sinneswahrnehmung, primäre Steuerung, Innehalten oder Inhibition, Direktiven, Zielfixiertheit und Mittel, wodurch das Ziel erreicht wird. Der Gebrauch des Selbst zeigt, dass Koordination und Ausführen der Bewegung von mentalen Vorgängen abhängt. Die Bewegung wird so ausgeführt, wie sie bewusst oder unbewusst im Gedanken dargestellt und wie sie mental vorbereitet und weitergeführt wird. Die fehlerhafte Sinneswahrnehmung besagt, dass sich die subjektive Wahrnehmung nicht mit der von außen betrachteten Beobachtung deckt, da sich das Körpergefühl falschen Angewohnheiten angepasst hat, die nun als Ausgangspunkt angenommen werden. Durch das langwährende Ungleichgewicht der Muskulatur wurde auch der Handlungsentwurf im Gehirn verändert und somit kein Ausgleich reguliert. Die primäre Steuerung gibt an, dass es eine hierarchische Ordnung gibt, und dass der menschliche Organismus als Ganzes zu verstehen und nur als Ganzes zu verändern ist.

Innehalten oder Inhibition bezeichnet das bewusste Innehalten und auf einen Impuls hin zu reagieren und nicht sich darauf vorzubereiten. Bei den Direktiven muss eine neue Möglichkeit der Planung und Ausführung der Bewegung vorhanden sein. Man benötigt hier eine klare Imagination, wie eine verbesserte Koordination aussehen soll.

Die Zielfixiertheit und die Mittel, wodurch ein Ziel erreicht wird, heißt, dass weniger das Ziel als das Hingelangen wichtig ist. Die Qualität und die Ausführung der einzelnen Schritte ist die Essenz dieses angeführten Grundbegriffs. Bestehende Gewohnheiten können so umgestaltet werden.

Ein Schauspieler darf bei der Rollendarstellung nicht der Sklave seiner eigenen Gewohnheiten werden, muss daher bereit sein, sich immer wieder neu zu entscheiden. Er muss im Moment sein. Stimme und Körper sind die existenziellen Elemente des Schauspielers. Die Stimme ist das Transportmittel für Sprache und Emotion. Der Körper muss verfügbar und kontrolliert sein, um eine glaubhafte

Darstellung vorauszusetzen. Die Alexander-Technik schafft durch ihre entwickelte Ausgeglichenheit in der Körperorganisation einen effizienten Einsatz des Körpers.

Um die Muskulatur der Stimme zu schulen, gibt es unter anderem die Übung des geflüsterten „Ah“ oder die „Sternenposition“, bei der es ebenso um eine Verbindung von Atem und Stimme geht. Bei dieser Übung soll der Atemfluss regelmäßiger werden, sodass die Stimme freier arbeiten kann. Atem ist demnach auch Bewegung. Durch das Lösen überflüssiger Spannungen und ungünstiger Positionen kann der Atem besser fließen, da der Körper geöffnet wird. Der freie Atemfluss ist für eine lebendige Verkörperung der Rolle notwendig. Steigerungen und Beruhigung laufen über den Atem. Der Atem ist so gesehen das Grundgerüst des Schauspielers.

Der Schauspieler tendiert beim Spiel auf der Bühne zu Überreaktionen, was vermehrt zu muskulärer Spannung führt und ihn somit in seinen Möglichkeiten begrenzt. Die Alexander-Technik legt mehr Wert auf das Wodurch als auf das Ziel. Somit sollte nicht das Ziel sondern der Weg dorthin im Auge behalten werden. Der zu starke Drang etwas erreichen zu wollen, das Ziel erreichen zu müssen, führt zu einem falschen Selbstgebrauch.

Der Schauspieler braucht eine Entdeckungslust. Will er etwas erzwingen, vergibt er die Gelegenheit, seine Rolle mit eigenen Mitteln zu ergründen. Die Frage WIE etwas passiert, anstatt WAS passiert, erweitert die Möglichkeiten.

Eine weitere Form der Zielfixiertheit ist das Festhalten. Körperpartien werden steif und starr durch übermäßige Muskelanspannung. Es wird „fixiert“. Wenn ein Gefühl von Unsicherheit aufkommt, werden die Muskeln festgehalten um eine Veränderung zu vermeiden. Hier soll die Technik die Flexibilität in Geist und Körper unterstützen. Manchmal muss der Schauspieler auf der Bühne in gewissen Haltungen verweilen. Auch hier sollte er nicht die Muskeln „fixieren“, da sonst der Atem blockiert und statisch wirkt und wird. Er verliert so zunehmend den Bezug zu sich und der Umgebung.

Feste Vorstellungen oder emotionale Einstellungen können eine weitere Zielfixiertheit darstellen. Das Gefühl der Angst auf der Bühne oder im Probenprozess, die Angst zu versagen, dem Regisseur oder Publikum gefallen wollen, unvorbereitet zu sein, Lampenfieber, was mehr einem Fluchtreflex entspricht, löst Reflexe aus, die die Muskeln im gesamten Körper verkürzen. Durch das Loslassen streckt sich der Körper und das hat positiven Einfluss auf das Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen. Die Technik fördert durch das Loslassen von unerwünschten Körperspannungen die emotionale Entspannung und den bewussten Umgang mit Momenten, die Angst auslösen, womit auch die psycho-physische Einheit gefördert wird.

Alexander fordert vom Schauspieler Verantwortung für sich selbst zu übernehmen, was auch heißt, Verantwortung für die Kraft der psycho-physischen Einheit, sowie Verantwortung für die Kraft der Gedanken und Emotionen zu entwickeln. Die Technik sucht nach einer Balance zwischen Angst und Aufregung.

Auf der Bühne will sich der Schauspieler in einer Umgebung finden, die eine wachsame Bereitschaft ermöglicht. Er darf nun nicht den Gedanken in sich tragen, Ruhe erlangen zu müssen, da er sich sonst wieder „überevorbereitet“ und in eine Anspannung und Konzentration, die mit Druck und Blockierung verbunden ist, kommt. Im Zustand wachsamer Ruhe besitzt er ein immenses allumfassendes Wahrnehmungsfeld. Die Technik zeigt wie der Schauspieler ruhig und doch wachsam bleibt, ohne Anspannung zu verspüren. Ruhe ermöglicht ein sofortiges Handeln zuzulassen. Der Schauspieler soll durch die Alexander-Technik eine psycho-physische Einheit erlangen.

4.9.2. Der Punkt zwischen den Augen bei Elfriede Ott

Außer dem Training des Körpers spielt die Beachtung der Muskeln bei Ott keine Rolle. Bei ihr gibt es einen Konzentrationspunkt der besonderen Art. Der Schauspieler darf sich nicht erlauben auch nur ein Wort dahinzusagen und nicht zu fühlen. Es gibt einen Punkt zwischen den Augen und mit diesem Punkt muss

der Schauspieler senden und empfangen, er muss spüren und vor allem ebenfalls sich selbst spüren.

„Es gibt einen Punkt. Zwischen den Augen. Zwischen den Brauen. Ganz in der Mitte. Wenn ich Musik höre und ganz konzentriert bin, höre ich durch diesen Punkt. Erst wenn es mir gelingt, Töne durch diesen Punkt zu filtern, kann ich die Musik wirklich aufnehmen. Es ist der so genannte „Sitz“ der Stimme. Wenn sie dort schwingt ist alles gewonnen. Wenn der Ton von dort kommt, trifft er den Stirnpunkt des Zuhörers und schwingt so von Punkt zu Punkt – in Seele und Seele. Wenn ich einem guten Geiger zuhöre, zusehe, spüre ich: er holt den Ton von diesem Punkt aus seiner Geige. Beim Klavierspielenden, beim Klarinettenisten – dort sitzt sein Ton. Es ist der Kunstpunkt. Der Ort der geschulten Sprache, die aber nur durch Denken des Gesprochenen wirklich lebt und verständlich sein kann. Der Schauspieler, der nur „vorne“ spricht, ist nichts, wenn er seine Sprache nicht durch diesen Punkt Seele ins Gesicht schicken kann. Und dieser Punkt erschaut, nach außen, nach innen, das Objekt des Darstellens. Er ist die Fantasie. Die Lust des Zeichnens. Des Gestaltens. Die Augen sind ihm ja so nahe. Ich glaube nicht an Vielseitigkeit im Künstlerischen. Ich glaube, dass Kunst der Punkt ist, in dem jede Spielart wohnt. Ein Baum ist auch nicht vielseitig, weil er Wurzeln und Äste hat, Zweige, Blätter, Früchte. Er hat auch seinen Punkt. Wo er ist, weiß nur der Baum.“⁷³

Dazu ist sehr viel Übung erforderlich, damit die Konzentration auf diesen Punkt nicht allzu stark in den Fokus gelangt und dadurch Emotionen, Gedächtnis oder Bewegung behindert.

4.10. SourceTuning

SourceTuning wurde von dem deutschen Coach, Schauspieler und Regisseur Jens Roth⁷⁴ entwickelt. Seit etwa acht Jahren arbeitet er mit dieser Technik sehr erfolgreich. Es ist eine schnelle, präzise Technik um zu den Hintergründen einer Figur zu gelangen, und zwar physisch, seelisch und geistig.

⁷³ Ott, Elfriede. Text für den Unterricht, ausgegeben am 17.12.2005

⁷⁴ Jens Roth, geboren 1964 in Niedersachsen, Schauspielausbildung an der Schule für Schauspiel, abgeschlossen 1993. Spielte u.a. am Schauspielhaus Hamburg, Kölner Bühnen, Schleswig Holsteinischen Landesbühne und in diversen TV- und Filmproduktionen. Arbeitet seit über 10 Jahren als Schauspielcoach und Gastdozent am Mozarteum in Salzburg, der Schule für Leipzig „Mendelsohn Bartholdy“ und der internationalen Filmschule Köln IFS.

4.10.1. Die Einstimmung des Schauspielers

Source kommt von Quelle und Tuning von Einstimmung. Es ist eine Art Körperbefragung auf energetischer Ebene. Der Körper wird nach Energien befragt und bekommt eine Antwort in Form von Bildern, Farben, Spannungszuständen und sinnlichen Eindrücken, die als Information über eine Rolle zu verstehen sind. Die Energie ist eine nie enden wollende Quelle, die angezapft werden kann und mit der Schwingung der Rolle werden geistreiche Vorschläge gemacht, die auf einer rationalen Ebene nicht entstanden wären. Das Angebot wurde schon im Körper erlebt, somit ist auch ein Hinterfragen der Biografie und des Hintergrundes der erdacht wurde nicht nötig.

Oft fehlt es den Schauspielern an einer Durchlässigkeit im Körper, animalischer Wachheit und Körperpräsenz. Es existiert keine Durchlässigkeit für eigene Impulse und Spannungszustände, auch keine Impulse von außen. Einen Raum betreten und wahrnehmen, mit dem ganzen Körper zu horchen und fühlen, zu beobachten, zu riechen; einen Raum sinnlich wahrnehmen und nicht (nur) im Gedanken. Der Körper entspricht einem vielseitigen Instrument, das mit Informationen und Geschichten über die Figur gefüllt werden kann. Durch einen durchlässigen Körper können diese Informationen und Geschichten in Zeichen und Schwingungen freigesetzt werden. Der Körper muss fließen und darf nicht festgehalten werden oder sich verkrampfen. Jens Roth nennt das SourceTuning auch Spielplatz der Seele.

Roth arbeitet in seinen Coachings auch mit Stella Adler Technik und Animalwork. Diese Techniken haben mit SourceTuning gemeinsam, dass sie sich mehr auf die körperliche Intelligenz stützen, körperliche und seelische Präsenz steigern und ein Vertrauen in die stimmliche, physische und seelische Komponente erzeugen. Anhand dieser Methoden werden neue Farben entdeckt und die Rollen werden signifikant und dennoch authentisch.

In weiterer Folge gibt es Trainingseinheiten, die sich mit der Künstlerpersönlichkeit an sich beschäftigen. Bei „Helden und Loser“ und Interviewtraining zum Beispiel geht es um eine Abspaltung in private Person und die Persona. Die Persona ist das, was nach außen hin getragen wird, die Persönlichkeit die sich verkaufen muss, die bei Castings gegenwärtig ist oder auf Festivals und dergleichen öffentlichen Veranstaltungen auftreten. Sie repräsentiert das Schaffenspotenzial des Schauspielers und besitzt Unterhaltungswert. Die Persona steht natürlich in Verbindung mit der eigenen Person, jedoch ist sie im Gegensatz zur Privatperson vorhanden, um Geschichten zu erzählen und zu erleben. Sie ist weder durchschnittlich noch langweilig. Sie ist der Held oder Loser. Und diese Abspaltung der Persönlichkeit des Schauspielers schützt ihn und erleichtert auch seine Arbeit. Die private Person gilt es zu schützen und nicht nach außen zu tragen.

Eine Rolle wird aus der körperlichen Intelligenz heraus geschaffen. Sie dient als Informationsquelle und man kommt durch wenig Aufwand in Zeit und Raum zu der Biografie einer Rolle und deren körperlichen Auswirkungen. Diese werden spürbar anstatt nur denkbar. Der Körper schafft zwar Komplexes, es ist aber nicht kompliziert. Auf körperlicher Ebene geht man durch Spannungszustände, die mit kraftvollen Bildern verbunden sind. Diese sind nicht vorbereitet, sondern entstehen im Moment und kommen aus dem Unterbewusstsein hervor, ohne es zu steuern. Die erlebten Informationen sind emotional physisch verankert, exakt und tiefgründig. Weil es aus dem Unterbewusstsein des Schauspielers hervor geholt wird, ist es auf ihn abgestimmt und leicht direkt am Set oder auf der Bühne abrufbar. Der Schauspieler darf nie vorinszenieren, sondern sollte den facettenreichen Hintergrund der Situation und der Figur erfassen und erarbeiten, so dass er schöpferisch sein und auf die Wünsche des Regisseurs eingehen kann. Er öffnet neue Erlebnisräume und Farben, die über den Erfahrungshorizont des Schauspielers hinausgehen.

4.10.2. Wie Elfriede Ott ihre Schüler einstimmt

Elfriede Ott hat zur Einstimmung der Studenten ein eigenes Ritual entworfen. Zu Beginn ihrer Unterrichtsstunde verlangt sie absolute Ruhe. Alle sitzen im Kreis. Gemeinsam wird klassische Musik gehört. Die Töne von Mozart oder Schubert dringen ins Bewusstsein und lösen individuelle Empfindungen aus, zumeist innere Ruhe. Daraus entstehen sehr persönliche Gespräche, manchmal werden unglaubliche Ideen entwickelt, manchmal Gefühle offen gelegt. Moderne Musik ist nicht geeignet, um tiefere Gefühle an die Oberfläche zu bringen, diese werden eher versteckt. Doch für den Schauspielberuf ist diese emotionale Ebene sehr essentiell.

Bereits im ersten Jahr der Ausbildung wird ebenfalls mit Animalwork gearbeitet. In dem Stück „Hund und Katz“ müssen sich die Schüler in ebendiese verwandeln. Dies setzt ein Studium der tierischen Verhaltensweisen voraus. Es ist das erste Spiel vor Publikum.

5. Conclusio

Elfriede Ott spricht sich klar gegen eine vorgegebene Methode aus, sie hat auch nie nach einer gearbeitet, weil sie das Ergebnis viel zu steril sieht, wenn keine Fantasie dazukommt. Im Allgemeinen lehnt Elfriede Ott vorgegebene Techniken ab, sondern erfindet sie für sich selbst neu.

„Die Methode ist man selbst.“⁷⁵

Wichtig ist das Lernen und Erleben in der Gruppe, da in der Interaktion Gefühle entstehen, die für diesen Beruf von immenser Bedeutung sind. Sie sieht sich und die Studenten als Werkzeuge zur Fantasieentwicklung. Der Schauspieler muss sich die Rolle zu eigen machen, sie zu etwas Eigenem machen.

Elfriede Ott geht individuell vor. Sie geht auf jede Person anders ein. Die Arbeit mit den jungen Schauspielern muss individuell geschehen - je nach Situation, Stimmung und den Menschen an sich. Dabei muss die Möglichkeit gegeben sein, sich frei entfalten zu können. Mit dieser Philosophie errichtete sie auch ihre Lehrstätten.

Neben dem Fantasietraining fördert sie den Zugang zur Komödiantik, da Theater in erster Linie unterhalten soll. Die Arbeit am Text steht an erster Stelle, verknüpft mit frühem Zugang zur Praxis.

Das reproduzierte Erleben ist für den Zuschauer das Echtere. Die Realität wirkt auf der Bühne manchmal künstlicher und unechter als das Reproduzierte. Sie vermittelt ihren Schülern, dass Talent oft nicht ausreicht und nicht allein bestimmt, sondern auch Glück, Zufall und Fügung.

⁷⁵ Ott, Ich hätte mitschreiben sollen, 2005, S. 155

Die Nerven eines Schauspielers müssten wie Seile sein, sind aber oft sehr leicht reißende Fäden. Oft durchlebt ein Schauspieler Zweifel an sich selbst. Er hat Ängste, Zweifel und Lampenfieber.

Elfriede Ott sieht das Theater als Therapie für das Publikum, aber nicht für den Schauspieler. Für kurze Zeit werden die Zuschauer in andere Welt entführt, weit weg vom Alltag. Das Publikum soll sich unterhalten. Der Schauspieler muss Pointen setzen, die auf die hundertstel Sekunde berechnet sind, muss Spannung erzeugen, seine Begabung einsetzen, um das Publikum von seinen Sorgen und Ängsten abzulenken. Das ist eines der wichtigsten Ziele, das Theater erfüllen soll. Ott vergleicht das Theater auch mit Meditation. Wenn man jemanden nur eine Sekunde aus seinen Gedanken holt und ihn zum Lachen bringt, ist dasselbe erreicht worden, das bei einer Meditation erreicht wird.

„Das Anzünden der Phantasie des Zuhörpartners ist das Geheimnis des ganzen Genres.“⁷⁶

Bei einer Rolle muss ein Text gut angelernt sein, um damit arbeiten zu können, da sonst keine Veränderung mehr möglich ist. Bei einem Lied (Chanson) hingegen hat der Text perfekt gelernt zu sein. Der Rollentext soll eine logische Folge auf einen Gedanken sein. Der Schauspieler wird während der Probenzeit selbst zu der zu spielenden Figur, entwickelt da auch erst die Sprache und die Gedanken. Mit einem völlig fertig gelernten Text kann keine Probenarbeit begonnen werden. Nur ein angelernter Text ermöglicht eine innere und äußere Veränderungsmöglichkeit.

Auszug aus „Brief einer Schauspielerin an sich selbst“ von Elfriede Ott:

„[...] Aber ich habe doch auch in dieser Rolle nur das getan, was ich immer versuche: zu sein! Zuerst ich selbst, um die Situation zu erfassen, dann die Figur, zu der ich werden soll.“⁷⁷

Der Schauspieler hat sich seinem Beruf unterzuordnen. Er braucht großes Pflichtgefühl. Schauspieler, die für das Theater leben und brennen, fordert Elfriede

⁷⁶ Ein Hoch dem Tief: S 58.

⁷⁷ Ebenda. S 63.

Ott von den Schauspielkünstlern, ansonsten sollten sie es lassen und gehen. Nur wer ohne diesen Beruf nicht leben kann, sollte ihn ergreifen.

Bei meiner Recherche bin ich auf viele verschiedene Techniken und Methoden gestoßen, die ich nur teilweise berücksichtigen konnte. Viele Techniken bauen auf Stanislawski auf – er scheint die Basis hauptsächlich für Adler, Meyerhold und Strasberg zu sein.

Ott will keine Methode oder Technik wie zum Beispiel Stanislawski. Wahrhaftigkeit, Emotionen zulassen, bei sich sein, „denken was sagen“, mit Subtext spielen, das sind die Eckpfeiler ihres Unterrichts.

Im Grunde muss jeder seine Technik für sich finden, ein Lehrer kann ihn nur auf seinem Weg begleiten und darauf achten, dass seine Schüler nicht zu sehr „verkopfen“. Der Text dient als Ausgangspunkt, die Gedanken dazu lassen den Körper reagieren. Daher vermeidet Elfriede Ott mit wenigen Ausnahmen das Improvisationstheater.

Die meisten Schauspieltechniken haben ähnliche Schwerpunkte wie die Wahrhaftigkeit, den Umgang mit Emotionen und die Körperbeherrschung. Elfriede Ott ergänzt die theoretischen Ansätze mit ihrer persönlichen Erfahrungs- und Erlebnisswelt.

Aber die wichtigste Erkenntnis, die daraus zu ziehen ist, besteht darin, die Praxis der Theorie zu unterwerfen. Dieselben Probleme erfordern ähnliche Lösungen, die dem Zeitgeist unterworfen sind. Aber hinter allen Strömungen und Methoden steht der theoretische Ansatz, das Nachdenken und Entwickeln von Meilensteinen auf dem Weg zum Ziel. Denn nur wenn uns die Theorie lehrt wohin wir gehen, werden wir das Ziel erreichen.

6. Abstract:

Die Kammerschauspielerin Elfriede Ott unterrichtet seit über 25 Jahren zuerst am Konservatorium und dann im eigenen Studio junge Schauspielschüler. Sie spricht davon, keine eigene Methode zu haben. Da aber die Praxis ohne Theorie dahinter zum Scheitern verurteilt wäre, sie aber sehr erfolgreich agiert, wie die zahlreichen Engagements ihrer Schützlinge beweisen, werden die geschichtliche Entwicklung des Theaters und der Schauspielkunst, sowie die bekanntesten Schauspielmethoden herangezogen, um Anknüpfungspunkte der Schauspieltheorien zu orten, derer sich Elfriede Ott bewusst oder unbewusst bedient. Bisher gibt es keine Literatur zu ihrem Unterricht.

7. LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Adler, Stella. *Die Schule der Schauspielkunst. The Art of Acting. 22 Lektionen*, Hg. Howard Kissel, Berlin: Henschel, 2005.

Ahrens, Günter (Hrsg.). *Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven*. Tübingen: Gunter Narr, 1992.

Bab, Julius. *Schauspieler und die Schauspielkunst*. Berlin: Oesterheld & Co Verlag, 1926.

Boldt, Ulrike. *Traumberuf Schauspieler. Der Wegweiser zum Erfolg*. Berlin: Henschel-Verlag, 2006.

Bochow, Jörg. *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin: Alexander, 2005.

Brecht, Bertolt. *Das Epische Theater. In: ders.: Schriften zum Theater 3*. Frankfurt/M. 1963.

Brook, Peter. *Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.

Diderot, Denis *Das Paradox über den Schauspieler. (Paradoxe sur le comédien)*. Insel-Verlag, Frankfurt/M. 1984.

Fuhrmann, Manfred (Hrsg.) *Aristoteles Poetik*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Gronemeyer, Andrea. *Schnellkurs Theater*. Köln: DuMont, 2005.

Kissel, Howard (Hrsg.) *Stella Adler. Die Schuler der Schauspielkunst. The Art Of Acting. 22 Lektionen*. Berlin: Henschel, 2005.

Kjebüll-Petersen, Lorenz. *Die Schauspielkunst: Untersuchungen über ihr Wirken und Wesen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925.

Leach, Robert. *Stanislavsky and Meyerhold*. Oxford, Wien (u.a.): Lang, 2003.

Leach, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge (u.a.) : Cambridge Univ. Pr., 1993.

Lecoq, Jacques. *Der poetische Körper. Eine Lehre vom Theaterschaffen*. Berlin: Alexander, 2000.

Lessing, Gotthold Ephraim. *Der Schauspieler*. IN: PO, 1925-1935; Bd. 12, 474-483.

Meisner, Sanford und Dennis Longwell. *Sanford Meisner On Acting*. United States: Random House, 1987.

Ott, Elfriede. *Ein Hoch dem Tief. Quer durch ein Theaterleben*. Graz, Wien, Köln: Styria, 2000.

Ott, Elfriede. *Ich hätte mitschreiben sollen... Splitter meines Lebens*. Wien: Styria Pichler, 2005.

Picon-Vallin, Béatrice. *Meyerhold*. Paris: Ed. Du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.

Roth, Jens. *SourceTuning – Die verlässliche Intelligenz des Körpers, Ein Arbeitsbuch zur Rollenarbeit und Szenenvorbereitung von Jens Roth*. Arbeitsfassung vom 2.11.2014

Silverberg, Larry. *The Sanford Meisner Approach. An Actors Workbook*. USA: Smith and Kraus, 1994.

Silverberg, Larry. *The Sanford Meisner Approach. Workbook Three. Tackling the Text*. USA: Smith and Kraus, 1998.

Silverberg, Larry. *The Sanford Meisner Approach. Workbook Four. Playing the Part*. USA: Smith and Kraus, 2000.

Stanislawskij, Konstantin Sergejewitsch. *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges*. Zürich: Scienta, 1940.

Stanislawskij, Konstantin Sergejewitsch. *Mein Leben in der Kunst*. Berlin: Henschel, 1991.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Teil 1 Im schöpferischen Prozess des Erlebens*. Berlin: Henschel, 1961.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Teil 2 Im schöpferischen Prozess des Verkörperns*. Berlin: Henschel, 1963.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle: Materialien für ein Buch*. Berlin: Henschel, 1999.

Tietze, Rosemarie (Hrsg.) *Vsevolod Meyerhold: Theaterarbeit 1917-1930*. München: Hanser, 1974

Wermelskirch, Wolfgang (Hrsg.) *Lee Strasberg: Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zu „Method“*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.

Sekundärliteratur

Bischoff, Isabella. *Um Leib und Leben. Zur Bedeutung der Körperarbeit und körperorientierten Schauspieltechniken in der theaterpädagogischen Arbeit.* Wissenschaftliche Abschlussarbeit im Rahmen der Vollzeitausbildung 2004 zur Theaterpädagogin BUT, an der Theaterwerkstatt Heidelberg.

Grabowitz, Peter. *Brechts Episches Theater. Politisches Theater als Antwort auf eine politische Zeit.* Universität zu Köln. Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften Wintersemester 07/08.

Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme. *Texte zur Theorie des Theaters.* Stuttgart: Reclam, 1991.

Lohfink, Nicole. *Mentale und physische Vorbereitung des Schauspielers – die psycho-physische Einheit anhand von Feldenkrais-Methode und Alexander-Technik.* Stuttgart: Ibidem, 2005.

Material und Vorlesungsskripten zu *Regie- und Schauspielkunst.* PS von Monika Meister. Sommersemester 2004.

Reinhard, Max. Rede über den Schauspieler. 1928. aus Vorprogramm „Vorspiel“, zusammengestellt und in Szene gesetzt von Billy Vavken, von den Maria Enzersdorfer Festspielen auf Burg Liechtenstein 2006.

Kurier vom 28.Juni 2014

Österreichisches Wörterbuch. Wien: Jugend und Volk, 2001.

INTERNET

<http://www.ottstudio.at>
16.01.2007, 22:15

<http://www.acting-school-stop.com/stella-adler.html>
28.5.2014, 11:55

<http://www.beginnersguidetoacting.com/acting-methods.html>
28.5.2014, 12:00

<http://odysseetheater.org/goethe/texte/schauspielregeln.htm>
28.5.2014, 17:11

Goethes sämtliche Werke

http://books.google.at/books?id=KarEMI95oxUC&pg=PA435&lpg=PA435&dq=goethe+regeln+für+schauspieler&source=bl&ots=EAELCaMaD8&sig=OqUIEXvMzq36sXQXsz4zEPNjQ9E&hl=de&sa=X&ei=1vyFU_uiKqLY7AborIDACA&ved=0CGQQ6AEwCTgK#v=onepage&q=goethe%20regeln%20für%20schauspieler&f=false
28.5.2014, 17:15

<https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/poetik/arpoetik.htm>
3.6.2014, 18:12

http://www.uni-protokolle.de/Lexikon/Dialektischer_Materialismus.html
29.10.2014, 16:00

http://austria-forum.org/af/AEIOU/Ott,_Elfriede
29.10.2014, 21:30

<http://www.alexander-technik.at/alexander-technik.html>
27.10.2014, 14:30

http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf
30.10. 2014 ,13:30

<http://www.tolle-rolle.info/allgemein/im-gesprach-schauspielcoach-jens-roth-intensivtag-rollenvorbereitung-am-sa28-mai-sourcetuning-fur-die-kamera-am-so29-mai.html>
1.11. 2014 12:00

<http://schauspiel.moz.ac.at/seiten/dozenten/jens-roth.php>
1.11. 2014 23:43

<http://www.rothcoaching.com/>
1.11. 2014 23:50

YOUTUBE:

https://www.youtube.com/watch?v=2mTfFXbJEHA&feature=player_embedded
28.5.2014, 12:20

https://www.youtube.com/watch?v=I9bSp-UA_8M

1.1. 2014 23:37

8. Anhang:

1. Übungen:

ETÜDE NR. 9

Wort Satz Inhalt Ausdruck

Frage Rede Antwort Sprache

Akte Szenen Dialoge

Ausbruch Schrei vor allem Pausen

Drama Schwank Komödie

Parodie Moderne Klassik

Posse Luststück Trauerspiel

Kasperl König Bettler Dieb

Träumer Krieger Greis und Sieger

Fall und Aufstieg Leben Macht

Tod uns Friede Tier und Krankheit

Schein mit Sein Sein ohne Schein

Lamm und Löwe Kraft und Schwäche

Lust und Kälte Mut und Schmerz

tränenlachen tränenweinend

sich verwandeln doch man selber

nur so tun und doch ganz ehrlich

masochistisch hochsensibel

umsichschlagend selbstverletzbar

nur ganz einfach aber schwierig

selbtsicher zurückgezogen
schüchtern und extrovertiert

tun also ob und doch nicht meinen

völlig klar doch undurchschaubar
durchsichtig und hart im Nehmen
außen leise innen schreiend
(aber sehr oft umgekehrt)
Gedemütigt und süß umschmeichelt
Kaum entmutigt hochgelobt
Falsch zerstört – falsch aufgebaut
Der Persönlichkeit beraubt
Von Selbstverwirklichern erniedrigt
Knapp am Gipfel und schon unten
Tief im Dreck gleich an der Spitze
Prügel Liebe Schmerzen Jubel

Objekt der Ironie

immer zitternd nie am Ziel
immer wieder neu beginnend
immer wieder an sich zweifelnd
weinend lachend sich ergebend
aufbäumend oft leidgeprüft
immer vor dem Neubeginn
schwach stark arm beneidet
glänzend schwingend strahlend matt

und doch – scheint es unerreichbar
schwebend wie auf steinigen Wolken
stolpernd wie auf glattem Eis

wissend stets in Ungewissheit
schwärmend von der ärgsten Qual
heut am Ende - ohne Hoffen
morgen taumelnd in Applaus

Gibt es Menschen die das wollen?
Das ist doch die reinste Qual?!
Ist das eine Existenz? So zu leben?

jajaja

Ist es Zwang? Ich weiß es nicht
Wen hat der gute Geist verlassen? Den Schauspieler!
Wen hat der gute Geist verlassen? Den Schauspieler!

Was willst du werden? Schauspieler!

Um Himmels Willen Nein!

In Gottes Namen Ja!

PUNKT

Es gibt einen Punkt. Zwischen den Augen.
Zwischen den Brauen. Ganz in der Mitte.
Wenn ich Musik höre und ganz konzentriert bin,
höre ich durch diesen Punkt.
Erst wenn es mir gelingt, Töne durch diesen Punkt zu filtern,
kann ich die Musik wirklich aufnehmen.
Es ist der so genannte „Sitz“ der Stimme.
Wenn sie dort schwingt ist alles gewonnen.
Wenn der Ton von dort kommt, trifft er
den Stirnpunkt des Zuhörers und schwingt so
von Punkt zu Punkt – in Seele und Seele.
Wenn ich einem guten Geiger zuhöre, zusehe, spüre ich:

er holt den Ton von diesem Punkt aus seiner Geige.
Beim Klavierspielenden, beim Klarinettenisten –
dort sitzt sein Ton.
Es ist der Kunstpunkt.
Der Ort der geschulten Sprache, die aber nur
durch Denken des Gesprochenen
wirklich lebt und verständlich sein kann.
Der Schauspieler, der nur „vorne“ spricht, ist nichts,
wenn er seine Sprache nicht
durch diesen Punkt Seele ins Gesicht schicken kann.
Und dieser Punkt erschaut, nach außen, nach innen,
das Objekt des Darstellens. Er ist die Fantasie.
Die Lust des Zeichnens. Des Gestaltens.
Die Augen sind ihm ja so nahe.
Ich glaube nicht an Vielseitigkeit im Künstlerischen.
Ich glaube, dass Kunst der Punkt ist,
in dem jede Spielart wohnt.
Ein Baum ist auch nicht vielseitig, weil er
Wurzeln und Äste hat, Zweige, Blätter, Früchte.
Er hat auch seinen Punkt
Wo er ist, weiß nur der Baum.

ETÜDE FÜR SCHAUSPIELER 1988

Theater – Theater- ich will
zum Theater –
spielen! spielen! spielen!
Spielen –
Du willst zum Theater?
Ja – Was
Fällt dir zum Theater ein?
Zum Schein, zum Sein zu Spielereien?
Mir fällt viel ein.
Mir fällt viel ein,
mir fällt viel ein!
Zum Beispiel?
Zum Beispiel:

Griechische Tragödie

Schwank und Volkskomödie
Aischylos und Sophokles
Calderon Goldoni –
Stindberg Ibsen Kleist und Nestroy
Goethe Hebbel Wedekind
Nora Stella Tell Peer Gynt
Beckett Handke Arthur Miller
Wolfgang Bauer Schönherr Schiller
Raimund Schnitzler Dario Fo
Thomas Bernhard Frisch Feydeau
Martin Walser Giradoux
Dürrenmatt Molière Sardou
Sartre Pinter Thornton Wilder
Tschechow Gogol de Filippo
Shakespeare Horváth
Aristophanes
Lessing Plautus
Grillparzer
Bond Turrini Brasch
O'Neill Anouilh
Pirandello
Botho Strauß
Else Lasker- Schüler
Marieluise Fleißer
Heiner Müller
Gerhart Hauptmann
Georg Büchner
Hofmannsthal
Achterbusch
Herzmannovsky
Kroetz Brecht Mitterer

Stücke Stücke Stücke Stücke
Stücke Stücke Stücke Stücke
Ja, ich weiß du träumst davon!
Welche Assoziation?
Rollen Rollen Rollen Rollen
Rollen Rollen Rollen Rollen
Hamlet Gretchen Faust Medea

Oberon Penthesilea
Hero Klytämnestra Stuart
Götz Clavigo Robespierre
Zanga Posa Tempelherr
Tasso Homburg Romeo
Adam Klärchen Herr von Lips
George Dandin Tartuffe Toinette
Rappelkopf Orlando Lulu
Rosalinde Puck Undine
Milford Mirza Julia
Christopherl
Titus
Smeraldina
Truffaldino
Mephistofeles
Knieriem
Zwirn und
Leim

Alle alle alle alle alle alle alle
Menschen Menschen

Gang Geste Worte Stimme
Auge Herz Verstand Gehör
Sprache Rhythmus Träne Lachen
Freude Schmerz Erleben Traum
Schlaf Erwachen Hassen Sehnen
Feigheit Mut Liebe und Krieg
Geben Nehmen Sich- Verzehren
Sehnen Hoffen Qual Verrat
Treue Feindschaft Angst Betrug

Mutter Vater Kinder Greise
Kranke Starke Große Kleine
Dicke Dünne Jugend Alter
Von Geburt bis in den Tod
Keiner ist dem andern gleich

Vom Prolog bis zum Finale

wir verwandeln

wir erspüren

durch

Beleben

Nachempfinden

Nacherfinden

Charaktere

Eigenschaften

schicksalhaft

erlebnisvoll

nicht mit Spielen

sondern

Sein

Sein

Sein

durch

Sein

(im Abgehen verklingend)

Aischylos und Sophokles

Calderon Goldoni⁷⁸

AUFNAHMEPRÜFUNGSTEXT KONSERVATORIUM bis 2003

ABER WEISS MAN WAS MORGEN IST? DU KANNST DIR VERSCHIEDENES
VORNEHMEN ABER RECHNEN KANNST DU NICHT EINMAL MIT HEUTE - DU WEISST
NICHT WAS IN DER NÄCHSTEN SEKUNDE PASSIERT – ES KANN ALLES AUS SEIN –
ODER ES GESCHIEHT PLÖTZLICH ETWAS UNERWARTET SCHÖNES DAS ALLES
VERÄNDERT – ETWAS DAS MAN NICHT EINMAL ZU TRÄUMEN GEWAGT HÄTTE –
IRGEND ETWAS DAS EINEN FREUT - ODER ES PASSIERT AUCH GAR NICHTS- NULL –
ALLES BLEIBT WIE ES WAR - LANGWEILIG – FAD – ES MÜSSTE IMMER ETWAS NEUES
KOMMEN - ABER MAN WEISS NICHTS – MAN KANN NUR WARTEN UND HOFFEN.⁷⁹

⁷⁸ Ott, *Dem Hoch ein Tief*, 2003, S. 165

⁷⁹ Text für die Aufnahmeprüfung; Dieser Text war sozusagen im „Schlaf“ zu können. Allerdings sollte er neutral gelernt werden, um damit arbeiten zu können. Die Jury begann dann eventuell mit Regieanweisungen um zu sehen wie aufnahmefähig der Prüfling ist und wie schnell diese umgesetzt werden.

TEXT: ZUSTAND

Es gibt einen Zustand, einen schrecklichen Zustand,
den haben nur wir.
Von keinem bewältigt, von jedem gefürchtet,
den kennen nur wir.
Es ist nicht nur Zustand, es ist eine Krankheit
Mit tausendund einem Symptom:
Man schwitzt, man ist schwindlig,
man zittert vor Kälte,
man kann nichts mehr essen,
ist nahe der Ohnmacht,
ist müd und zerschlagen,
nervös und empfindlich,
hat Schmerzen an allen
verschiedenen Stellen
und ist überzeugt:
„Es ist aus mit mir!
Ich kann nicht!
Heut geht's nicht!
Bisher war es anders,
so furchtbar wie heute
war es noch nie!
Es wird nie mehr morgen,
der Abend vergeht nie!
Jeder andere
als der sein,
der ich bin,
wär herrlich!“

Diese Leere
Ist das Lampenfieber
Vor der Premiere.⁸⁰

SPRECHÜBUNGSSÄTZE NACH ELFRIEDE OTT

ma

Manchmal macht man mangels mancher Mahnungen massenhaft makabre Macharten.

sa

Sage saufade Sachen sanft.

Samme Samt.

Samme Sahne samt Salz.

Sage Saal samt alles Aas.

⁸⁰ Ott, *Hingeschrieben statt ausgesprochen*, 1997, S. 11.

ja

Jage jagende Jaguare.

Jaule „ja“ zur Jacke.

Ja, die Jahre jagen jahraus, jahrein als Jammerjahrmarkt.

ta

Tante Tamara tauscht täglich Tassen gegen Damentaschen.

Dann tanzt Tamara dauernd Tango.

wa

Wahnsinnige warme Wasserwannen warten wackelnd im Wald, wann wallfahrende Wale wandern.

Was war wann?

Warum?

ka

Kann man kahle Kammern kaufen?

Kaum kann man kauernde, kratzende Katzen vor knarrende Karren spannen.

Kassandra kann kalt Kapitäne mit Kähnen kapern.

da

Damen danken dauernd, dafür darben Dackel.

Dafür? Darum!

Damals darf Dallas dauern?

ga

Garstiger Garten gabst gar nichts nur Gattungen gallbitterer Granatäpfel und Gras.

Der Gast gafft grantig: „Gar nicht galant!“

Gab Galoschen und Glacehandschuhe zurück.

ha

Halt! Hartnäckig harrend, habgierig hastend, halb Haupt, halb Hand haltend, Hassgefühle habend.

Haucht Hanna „ha!“

fa**va****pha**

Vater Pharaos im fabriksneuen Faltboot!

„Fabelhaft, famos, phantastisch!“

Faseln Fakire der Pharmaindustrie.

Fabelhafte Fragen fanden falsche fatale Farmer fad.

la

Lachend lallt der Lappe.

Lasst Lappen lallen.

Landleute Landlaute haben.

Laryngologen lassen lang la la la sagen.

pa

Papa packt bald Pakete.

Pardon „Passkontrolle!“ – „Passiert!“

Panik im Parlament – Parade im Park – Paradiesisch.

ra

Rassige Raubtiere rasen rasant, rastlos rasenauf - rasenab.

Ratgeber raten raffinierten Ratten ratternde Räder zu rammen.

scha

Schlanke Schatten der Schakale schaffen schamlos Schaudern.

Charmante Schaffner schaden nicht.

Schadenfroh schallen Schalmeien in Schallerbach.

sta

Stare starten zu stagnierenden Statuen.

Statisten starten zu stabilen Starkarrieren.

na

Nackte, nasse, namenlose Narren nahmen nachts andere Nasen.

„Natürlich“ nannte Nana Navradil die Natur.

Na, na, na, so was!

qua

Quallen Quasten Quanten Qualen Quadrate Qualm Quasi Quatsch.

ba

Bahndämme bahnen den Bahnen die Bahnen.

Basken banden Bajuwaren und balgten sich um Barden und Banner.

Bald bangt man um Bassena und Balkon.

Bagwhan backt Backwaren für den Bazar.

za

Zahlreiche Zauberer zaubern zart Zahlen, Zacken, Zahnbürsten, Zahnräder und zahme, zappelnde Zaren.

Zauberhaft!

me

Mehrere Männer messen Meere, Menschen nach Metern.

Meteorologen melden Messwerte.

Mehlwürmer merken mehr.

Melodische Methoden mehren sich meist.

mei**mai**

Mein Meister meistert meine meilenweite Meinung.

Maimeisen meinen Meisen im Mai.

mau

Mausgrau Mäuse mausen in Mauern.

Mauterdorfer maulen wegen der Maut.

Mausimaus mauzt.

meu

Meuternde Mäuler meucheln.

se

Seltsam sendende Segler segeln separat.

Seelen vom Semmering setzen Sessel samt Semmeln senkrecht.

Seht, Seht, sehr selbstsüchtig!

je (ä)

Jämmerliche Jäger jäten seit jeher im Jänner.

Jetzt sagt jemand vom Jedlerseer Jetset jähzornig „Yes“.

te (ä)

Teetrinken alle Televisionsdebatten – Themen.

Als Test tändelt Tell tänzerisch mit Tegethoff und Teleramud im Tempel.

we (ä)

Welch Wesen wälzt sich westwärts wehend?

Wedekinds Wert weckt Werte.

Wellen wälzen ich gegen Westerland.

Wetterfeste weggeworfene Wetterflecke werben für Wechsel – Wähler.

ke (ä)

Ach kämen Kelten und kehrten bei Kälte Käfer.

Kenternde Kähne der Kellner, ketzerische Kelche in Käsekeller, bei Ketten, Kerzen und kärntner Kälbern.

re (ä)

Rätselhafte Rehe reagieren rebellisch.

Retoromanische Redner rezitieren mit Resonanz.

Respektive Reserve – Reparaturen an Rennrädern rentieren sich für Reiche.

sche (ä)

Schäbige, schändliche Schädlinge schelten, schäkern mit Schergen.

Schematische Scherben scheppern auf Schemeln.

schei

Scheinheilige scheitern scheinbar an Scheibenwischern.

stei

Steife Steirer steigen steile steinige Steige mit steiermärkischen Steigeisen.

ne (ä)

Neros nervöse Neffen nähten nämlich neckische Nerzjäckchen und Netzleibchen aus Neapel für Neptun.

que (ä)

Quälend quellen Querulanten der Quellenstraße.

be

Besessene Bären bellen und beten als bessere Bestien um Beeren.

Betrogene Bettler betteln bei beschränkten Berner Bäckern – um Berge von Bettzeug.

ze (ä)

Zähe zerran Zecken an den Zehen der Zebras –

Bei zehn Grad Celsius zählt Cerberus zehn Zentner Caesium im Zelt –

de (ä)

Derbe deklamierende Derwische debattieren dekonzentriert über Dekadenz, deshalb denken
deprimierte desinteressierte Dänen demagogisch an delikate Delikte –
Desinfizierte Decken decken Denkende Demokraten –

fe (ä)

Helfende Hände heben hässliche Helme aus herbstlichen Hacken hervor, während helle Hemden
hellhörige herrnende Hennen hemmen -

fe**ve****phe (ä)**

Verfemte ferne Phänomene vegetieren in vergessenen Feldern –
fehlerhafte fette Fetzen fänden Verwendung –

le (ä)

Leere Lemuren lesen leger, lässig lähmend ländlich Lessing –
Lehrer lehren lehrreich letzte Legenden lebendiger Lebewesen –
Lämmerlenden, Lämmerlefzen lechzen lebhaft im Lenz –

pe

Peter will permanent per pedes über Persien und Peru nach Peking pendeln –
Pechschwarze Personen mit Personal in Pelzen und Perlen personifizieren Penetranz –

pau

Paukist Paul pausiert pausenlos

mi

Mindestens Millionen Minister mischen Milch, Mythenzweige und Mitleid mit Minderen
misanthropisch als Mixgetränke.
Ein mieser Mister misst mich misstrauisch wie Mist, als Missetäter –
Miserable minutenlange Mittagsmitte mindert mir mitternächtliche Milde –

ti (y)

Dieser Typ gibt Tipps, tirolerisch tirilierend, wie Tintenfische in Tiefen –

si (y)

Silbern sinkt Siziliens Sichelmond, sieben Sinne sitzen, symmetrisch sinnend, in Sicherheit
siphysanter Symbole

wi

Witz will wirklich nicht in Winkeln wimmern –
Willi? Wieso wird Wild winterliche Wiesen wittern? –
Wir wissen wie wild Wiener Wirbelwinde winseln –

ki

chi (y)

Chiropraktiker, Kieferchirurgen killen im Kinofilm kichernde Killer –
Kishons Kibutz- Kinder kippen Kitzbühler Kirtags- Kirschen aus Chiemseer kybernetischen Kisten –

ri

Riskant ritzen, riesige rippelnde Rinder Risse in Riemen und Ringe an Rippen rigoroser Ritter –
Rituelle Rhinozerosse aus Riga riefen an Riffen, nach Risotto aus Rimini -

shi

Es schießen schiefe Schienen schielend durch Schigebiete und schildern Schicksale schicker,
schimmernder Schillerlocken von Schildkröten auf Schindeldächern –
Schippel

sti

Stiefmutter Stimme stimmt, sie stickt mit stilvollen Stichen Stiele und stille Stiere, die Stiegen
stiegen in Stinkenbrunn –

ni

Nichtraucher nisten nimmermüde in nikotin-armen Nischen, nicken im Nirwana
Niederösterreichischer Nibelungen –

qui

Quietschende Quizsieger essen Quitten und sind quitt mit Fredy Quinn –

bi

Bildhafte bissige bisexuelle Bienen auf Birken bieten bittenden bimmelnden biertrinkenden
Bischöfen billige Bio- Birnen –

zi

Zitternd zieren Zistersdorfer Ziegen zischende Ziegelöfen ziemlich zielsicher, zierlich, die mit
Zinntellern gezierte Zirbelstube der zimbelspielenden Zigeuner –

Zionisten zittern vor Ziffern der zigarrenrauchenden durchs Zillertal ziehenden Zivilisten, während
Zikaden „zip zip“ zirpen –
Zitronen zirkulieren in Zisternen von zimperlichen Zisterziensern –

di

Diplomaten dienen dicken diebischen Dirndl in im diffusen Distel – Dickicht von Dinkelsbühl mit
Diamanten –
Diogenes dichtet dialektisch mit dissonantem Dilemma mit Dyonnisos divergente Distichons über
Dinosaurier –
Diabelli dirigiert dynamisch, direkt diabolisch Dis – Dur – Dialoge –

gi

Gierige Sankt Gilgner Gipfelstürmer gingen giftsprühend zur gigantisch mit Girlanden und Ginster
geschmückten Giro – Zentrale in der Girardigasse –
Gimpel und Giraffe wollen in Gießen Ginseng gießen –

hi (y)

Hilfe! Hier hinterm Hinterbrühler Hibiskus hindern hirnrissige Hirten hinreißend hitzige Hindus
himmlische historische Hirsche bei Hydranten zu hypnotisierend –

fi

phu

vi

phy

Vier Philosophen fixieren physikalische Finten virtuoser Videospiele wo finstere Viadukte Vitriolen
vibriieren lassen, Philister als Film- Filous violinspielend fiebererzeugende Viren finden, vis a vis
fiedelt Vieh mit Fistelstimmen in Fis: „Vielleicht, vielleicht finden viele Finnland fideler als Fidel
Castro“ –

li (y)

Lysistrata liebte in Linz linke Lieder und lineare liturgische Litaneien Liteipes –
Lizzis Linden, Liesis Lianen, Lillis Lilien lieben lieblich im Licht –
Lysanders Lyra aus Libyen lindert Libellen den Liebesschmerz –

pi (y)

Weder Pinter noch Pirandello spielten pizzicato –
Pinien vor Pyramiden –
Pikante Pistazienpizze für Piloten –
Piraten pirschen sich an pikierte Pilger und pinseln Pizbuin auf Pin ups –

mo

O Mondmoos, o Mondmoor! Morgen von Most trinkenden, mobilisierten Mohren molestiert, durch Molchmonologe moderiert, durch molekül- mordende, Mocca trinkende, mordlüstige motorisierte Moralisten und Monteure modernisiert!

Morbide mollige Monomanen morden Montag Mozart in Moll –

meu**mäu**

Mäuler meuternder Mäuse meucheln –

Mödlinger Mönche mögen weder Möpfe noch Möwen –

Mörder möchten möglichst Möbel aus Mörbisch –

so

Solche Saucen sollten an sonnigen Sommer- Sonntagen sorgfältig sortiert sein –

Song der Socken die am Sofa des soliden Sohns, für Soldatenduft sorgen –

jo

Joggende, Jojo- spielende Jockeys in Joppen trinken johlend und jodelnd Joghurt –

„Jolly Joker!“ sagt Josef zu Johann und Jolanthe –

Jod auf Jochens Jochbein; Jochen erträgt sein Joch –

to

„Tolle Tore!“ toben Tomaten werfende Tore torkelnd, todmüde -

wo

Der in Wolken wohnende Wotan fand am Volant des Vokabel lernenden Wormser Volonteurs
wonnige Worte über Woll- Wochen -

ko**co**

Der Komiker Konstantin Conrad konnte Cohn und Co kostendeckend im Kontor der Kompanie
Kolonnen zählend zur Koexistenz koordinieren -

ku

Kultur: die Kunst, Kurgäste und Kuhmilch wie Cousins mit Kurtisanen zu kuppeln -

Kosende Cosi fan tutte- Kollegen, K mit Koffern Kontinente kontinuierlich und kontrastreich konsumierend, kontern Koffein gegen Coca Cola - ⁸¹

AUSWAHLTEXT

Meine Hände sprechen
wie meine Augen
wie mein Mund
Sie verraten Dir meine Wahrhaftigkeit
Sie entdecken Dir meine Beklemmung
Unsicherheit
Verlegenheit
Überlegenheit
Verkrampftheit
Nur wenn sie Eins mit mir sind stimme ich.
Du siehst meine Hände -
Ich kann Deine nicht sehen -
Sind sie unruhig?
Voll Ungeduld?
Nervös?
Zum Beifall bereit?
Ich weiß es nicht aber ich spüre sie.
Ich spüre Deine Hände
Ich spüre ob Du sie mir reichen willst
oder mich durch sie ablehnst
Ich spüre Deine Hände auch wenn ich sie nicht sehe. ⁸²

2. BRIEFE MITTEILUNGEN

Ratschläge zur ersten Runde des Aufnahmetests für Schauspiel

Der Entschluss Schauspieler werden zu wollen entsteht sehr oft – oder meistens aus einer falschen Vorstellung dieses Berufes. Man sieht Fernsehstars – Filmstars – man hat in der Schule Schultheater gespielt – und hat keinen anderen Wunsch, als all das auch zu erreichen.

Es geht aber alles ganz anders! All das sind keine Kriterien für eine außergewöhnliche Begabung. Und die versuchen wir heute und eventuell die nächsten Tage herauszufinden. Aber wie? Durch Erfahrung, Erkennen und vor allem warnen, wenn wir abraten diesen Beruf zu ergreifen.

Es ist ein unvorstellbar schwieriger Weg, der nur zu bewältigen ist, wenn ein eisener Wille und die Bereitschaft auf Verzicht und ein großes Durchhaltevermögen vorhanden ist. Dieser Beruf fordert das Äußerste. Die Ausbildung am Konservatorium der Stadt Wien bildet den Schauspieler für das Theater aus. Erst daraus kann sich Film oder Fernsehen ergeben. Diese

⁸¹ Aus Archiv

⁸² Auswahltext aus Unterricht im „Studio der Erfahrungen“ 2005

Ausbildung dauert vier Jahre und verlangt große Ausdauer. Es ist leider nicht möglich, daneben eine andere Tätigkeit zu haben.

Seien Sie nicht verzweifelt, wenn wir abraten – es ist zu Ihrem Vorteil. Sie haben einen weiten Lebensweg vor sich – und müssen den richtigen finden. Der Beruf des Schauspielers ist nur sinnvoll, wenn die Voraussetzung da ist, Bedeutendes zu erreichen. Sonst ist es sinnlos und traurig. Bitte verlassen Sie sich auf uns – wir werden genau unseren Eindruck prüfen.

Alles Gute in jedem Fall!

Elfriede Ott

Liebe junge Leute, die ihr auf den zweiten Durchgang wartet!

Neben den für die Prüfung erlernten Texten, die sehr wichtig für Talentbeurteilung sind, möchte ich von Euch auch Zeichen sehen, die der Fantasie entspringen. Es sollen Ausdrucksmöglichkeiten sein, die nicht immer mit dem Spielen einer bestimmten Rolle zu tun haben müssen.

Wohin geht mein Talent? Wie möchte ich mich ausdrücken? Wie zeige ich meine Persönlichkeit? Im Musikalischen? Im Akrobatischen? In der bildenden Kunst? (ich zeige ein Bild – eine Skulptur) Wohin fliegen meine Gedanken? Beherrsche ich irgend eine Form von Sport? Im Tänzerischen, Gesanglichen?

Das sind nur Beispiele. Alles soll aus der Lust am Darstellen entspringen – frei von Zwang.

Da wir leider nicht jahrelang Zeit haben (was eigentlich sein müsste, um einen künstlerisch veranlagten Menschen zu beurteilen), sind wir zeitlich beschränkt – darum sollt ihr vorher darüber nachdenken und Euch innerlich vorbereiten.

Die Beurteilung seitens der Kommission ist bitte nicht ausschlaggebend für ein ganzes Leben. Wir können uns irren und wollen nicht den Mut nehmen, es weiter zu versuchen. – Es ist eine subjektive Meinung.

(Ihr könnt euch absprechen und Situationen mit Partnern erfinden. Ihr habt Euch ja in der Zwischenzeit schon kennen gelernt)

Ein Abbrechen der „Kür“ muss nicht immer einen negativen Hintergrund haben. Besondere Nervosität kann sehr störend für die Arbeit sein. Versucht bitte mit Ruhe in den Ablauf dieses Vorganges zu gehen.

Wir sind Euch dabei behilflich.

Mit einem Toi Toi Toi

Elfriede Ott

3. Interviews mit Elfriede Ott

Elfriede Ott in einem Interview über das Thema „Angst“

- Welche Ängste gibt es, welche ist die Schlimmste?

Jene vorm Publikum und davor, dass es nicht kommt, die Angst, ob es heute abend gelingt; und die Angst Hemmungen überwinden zu müssen.

Angst hat nichts mit Qualität und Talent zu tun. Studenten, die später fabelhaft werden, verkriechen sich vor der Aufführung, leiden furchtbar.

- Die Angst steigt mit dem Honorar?

Nein, es geht immer ums Leben. Die Angst ist nicht weniger, wenn es noch um wenig oder gar kein Geld geht. Die Angst vor der Aufnahme ist riesig. Und wenn der Lohn der Angst dann Versagen ist: für mich ist es furchtbar schwer, bei Zulassungsprüfungen Leute abzuweisen, sie zu verabschieden, und ich versuche immer Rat, Wegweisung zu geben.

- Was tun Sie als Lehrerin für Ihre Studenten?

Die Ruhe und die Kraft geben, das auszuhalten, den Mut, es wieder zu versuchen, es immer wieder wiederholen.

- Was tun Sie selbst?

Ich nehme oft Gesangsstunden vor Aufführungen.

- Wird es leichter im Lauf des Auftritts- Lebens?

Die Angst wird im Laufe des Berufslebens immer schlimmer, die Angst vor einer Premiere ist furchtbar. Vor jeder Vorstellung erlebe ich es wieder: Ich bin mir ausgeliefert, die Angst zeigt sich immer anders.

- Was ist der Dank für das Leiden, der Lohn der Angst?

Weniger als der Applaus des Publikums liegt der Dank in einem selbst, die Erfahrung, dass man sich auf sich verlassen konnte. Man muss immer mit sich selber fertig werden. Schrecklich ein Regisseur, der nach einer missglückten Aufführung die Schauspieler heftig kritisiert. Denn die Selbstbestrafung ist schon groß genug: wenn man einen Abend lang nicht in die Rolle gefunden hat, zu spät gekommen ist, aus der Rolle gefallen ist.

- Was hilft?

Ein freundlicher Portier, eine lächelnde Garderobiere, ein Anteil nehmender Requisiteur. Wenn der Billeteur nicht grüßt, ist die Vorstellung kaputt. Die Angst vor sich selbst ist Grundangst: wo werde ich nach meinem Studium sein, wozu bin ich imstande, wie weit werde ich kommen? ⁸³

4. Ehemalige Studenten

Bernadette ABENDSTEIN, Kathrin ACKERL: Abschluss 1994, Paola AGUILERA: Abschluss 1994, Pilar AGUILERA: Abschluss 1998, Safia Al BAGDADI, Carolyn AIGNER, Leopold ALTENBURG, Martina AMBACH, Selma BALDURSSON: Abschluss 1998, Pia BARESCH: Abschluss 1997, Benedikt BAUERNBERGER, Frank BÄUMER, Markus BECKER, Stefano BERNARDIN, Petra BERNHARDT, Raoul BILTGEN, Eva Christina BINDER, Martin BERMOSER, Eva BLASCHKO: Abschluss 1987, Aimée BLASS: Abschluss 1994, Maria BLUMENCRON: Abschluss 1989, Roman BLUMENSCHNEIDER, Peter BOCEK: Abschluss 2001,

⁸³ Archiv von Elfriede Ott aus: Suchy, Irene (Text). *Elfriede Ott - Angst ist großgeschrieben*, Fidelio Feb/März 2003. S. k.A.

Stefan BOCHDANSKY: Abschluss 1992, Regine BRANDNER , Aurelia BURCKHARDT, Stefan BUTZMÜHLEN, Zeynep BUYRAC, Monica Anna CAMMERLANDER, Sandra CERVIK: Abschluss 1990, Hemma CLEMENTI: Abschluss 1990, Hilde DALIK, Thorsten DANNER, Bernhard DAXBACHER, Stella- Geraldine DENIS, Stefan DELAGO, Zoltan DEME: Abschluss 1990, Stella- Geraldine DENIS, Stephan DICK, Florian DUBOIS, Florian DUCHOSLAV, Martina DUM, Manfred DUNGL: Abschluss 1988, Andreas ERSTLING, Thomas EISEN: Abschluss 1992, Saskis FANTA, Bernhard FEIT: Abschluss 1990, Tobias FEND, Stefan FÖRSTER, Nathalie FREHNER: Abschluss 1988, Dörthe FREUNDTH: Abschluss 1994, Christoph FRIEDL, Marie- Christine FRIEDRICH, Stefanie FRISCHEIS, Katja GERSTL, Martin GESSLBAUER: Abschluss 1998, Sabine GRABIS: Abschluss 1998, Schloßparktheater Berlin, Peter GULAN, Matthias HACKER, Nikolaus HAGG: Abschluss 1994, Boris HANREICH, Irene HALENKA, Andrea HALLER, Marie- Luise HAUGK, Gabriele HECKEL: Abschluss 1989, Ronald HEIN, Romina HELLMEIER, Renate HELNWEIN, Tanja HERBST, Robert HERZL, Christian HIGER: Abschluss 1992, Susanne HIRSCHLER: Abschluss 1998, Hakon HIRZENBERGER: Abschluss 1987, Tessa HÖCHTL: Abschluss 1998, Johannes HOFFMANN, Martin HOFSTETTER, Marita HUEBER, Sandra HUIMANN, Simon JARITZ, Roland JAEGER: Abschluss 1988, Andreas JUNGWIRTH: Abschluss 1990, Natalija JURKOVIC: Abschluss 1994, Christian KAINER, Marion KANSY: Abschluss 1992, Gerhard KASAL, Barbara KAUDELKA, Victor KAUTSCH, Jakub KAVIN, Daniela KECKEIS, Carsten KELLER, Andrea KIESLING: Abschluss 1987, Claudia KINDL, Matthias KOFLER: Abschluss 2005, Robert KOLAR: Abschluss 1998, Claudius KÖLZ, Gabriele KONWALINKA, Ina-

Alice KOPP, Claudia KOTTAL, Christina KOZUBEK, Katharina KRAM, Philipp KRENN, Pegah Kazemi Mehr JORDI, Werner LANDGESELL: Abschluss 1994, Alexander LANG, Barbara LANZ, Alexander LEEB: Abschluss 1987, Dagmar LEITNER: Abschluss 1990, Christian LEMPERLE: Abschluss 1991, Mathias LENZ, Franziska LIPPERT, Karin LISCHKA, Karsten LOCHAU: Abschluss 1994, Julian LOIDL, Therese LOHNER, Vivien LÖSCHNER, Walter LUDWIG: Abschluss 1987, Franz LUMPLECKER, Proschat MADANI: Abschluss 1990, Brigitte MAIER, Thomas MALIK: Abschluss 1988, Matthias MAMEDOF, Katharina MANTSCH, Eduard MARTENS, Mario MATOSEVIC: Abschluss 1992, Clemens MATZKA: Abschluss 1995, Eva MAYER: Abschluss 2005, Max MAYER: Abschluss 1998, Raimund MERKER: Abschluss 1992, Wolfgang MICHALEK: Abschluss 1989, Nora MIEDLER, 1977, Elisabeth MILDSCHUH, Goran MILETIC, Alexander MITTERER: Abschluss 1993, Markus MÖSSMER, Thomas MRAZ, Matthias MÜLLER- LENTRODT, Silvia MUNDIGLER: Abschluss 1991, Bernhard MURG: Abschluss 1995, Julia NAGELE- LAZEK, Sandra NEDELEFF: Abschluss 1993, Sonja NEUBRAND, Doris NITSCH: Abschluss 1998, Catherine OBORNY, Nicholas OFCZAREK: Abschluss 1992, Julia OTTERMANN, Monika PALLUA: Abschluss 1998, Sebastian PASS, Vanessa PAYER: Abschluss 1990, Hannes PERKMANN, Nina PETZ: Abschluss 2005, Anna Maria PFLUG: Abschluss 1999, Chris PICHLER: Abschluss 1991, Boris Johannes PIETSCH, Katharina PHILIPP, Gernot PLASS, Veronika POLLY, Georg PROKOP, Barbara RATHEISER, Monika REHBEIN, Bernhard REININGER: Abschluss 1992, Manuela REISER, Katrin REISINGER: Abschluss 1995, Peter RICHTER, Erik Jan RIPPMANN: Abschluss 1994, Robert R. RITTER, Giuseppe RIZZO, GERHARD ROISS: Abschluss 1989,

Joachim Angelo RUSSO, Evelyn RUZICKA, Evamaria SALCHER, Richard SARINGER: Abschluss 1990, Lukas SARTORI, Andreas SAUERZAP, Claudia SCARPATETTI: Abschluss 1992, Astrid SCHABL: Abschluss 1992,

Christopher SCHACHNER, Christina SCHAEFER, Susanna SCHAEFER, Tina SCHAEFER, Carla SIEBRASSE: Abschluss 1990, Oliver SCHIRMER, Milian SCHLÖGEL, Gregor SCHMIDL, Volker SCHMIDT: Abschluss 1998,

Thomas SCHMIDT, Andrea SCHNITT: Abschluss 1989, Julia SCHRANZ, Dorothea SCHREIBER, Maria SCHREINER: Abschluss 1993, Wiltrud SCHREINER: Abschluss 1989, Valentin SCHREYER, Rafael SCHUCHTER

Silvia SCHUH, Jürgen SCHÜLLER: Abschluss 1998, Michael SCHUSSER, Petra SCHWAB: Abschluss 1993, Gregor SEEBERG: Abschluss 1991, Christian Daniel SEDLACEK, Michael SMULIK, Oana SOLOMONESCU: Abschluss 1989, Sven SORRING, Valentin SCHREYER, Kristina SPRENGER, Christoph SPIESS: Abschluss 1990, Franziska SRNA, Sabine STAUDACHER: Abschluss 1992,

Michael STEINOCHER: Abschluss 2006, Christoph STICH, Christian STRASSER, Katharina STRASSER: Abschluss 2006, Andrea SYNEK: Abschluss 1990,

Katja SZIGETHY, Andreas SZYMONIK, Roswitha SZYSZKOWITZ: Abschluss 1995, Ronen TEMERSON, Heike TERNES: Abschluss 1991, Martin THALER, Felix THEISSEN: Abschluss 1992, Alexandra Maria TIMMEL: Abschluss 1987,

Jutta UNTERLERCHER: Abschluss 1992, Sabine VOLLGRUBER, Christoph VON FRIEDL, Charly VOZENILEK, Ulla WAGENER: Abschluss 1992, Daniel WAGNER, Marcus WAGNER, Miriam WAGNER, Sandra WEIS: Abschluss 1993

Thomas WEIßENGRUBER, Katharina WEITHALER, Barbara WILLENSDORFER:

Abschluss 1992, Manuel WITTING, Susanne WOHLSEIN, Uli WULTSCH:

Abschluss 1994, Marcus ZBONEK: Abschluss 1990, Hemma ZWANTSCHKO,

Adrian ZWICKER, u.v.m.

Corinna Pumm

Geboren am 25.11.1984 in Wien

Schulen:

1990-1994: VS Wendstattgasse

1994-2003: AHS Franklinstraße, Ödenburger Straße (Matura)

Hochschulbildung:

2003 – 2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

2007 – 2015 Studium der Japanologie, Universität Wien

Weitere Ausbildung

2005 – 2008 Schauspielausbildung an der Elfriede Ott Schauspielakademie

Seit 2003: Workshops

Kameraarbeit und Schnitt

Moderation

Engagements bei Theater, Medien, Film und Fernsehen

Diese Arbeit wurde nur möglich durch die Hilfe vieler Menschen denen ich an dieser Stelle danken möchte.

In erster Linie danke ich Elfriede Ott, die sich mir stets zur Verfügung stellte, mir Rede und Antwort stand und mich in so manche Diskussionen verwickelte. Zudem danke ich ihr für das Einverständnis diese Diplomarbeit verfassen zu dürfen.

Weiters möchte ich Elfriede Gubik danken, die mich so herzlich betreut hat und mir die Türen zu Elfriede Otts Archiv öffnete.

Und ohne die, vor allem finanzielle, Unterstützung meiner Eltern, wäre ich heute nicht da wo ich nun stehe. Sie haben mich in allem unterstützt, was die Diplomarbeit aber auch mein Leben neben der Universität betrifft.

Diese Arbeit sei meinen Eltern, Andrea und Günther Pumm, sowie Kammerschauspielerin Professor Elfriede Ott gewidmet.