



Fu Li Hofmann: Realismus in Anführungszeichen. Stanislawski und künstlerische Kreativität

Ein Stuhl auf der Bühne, sonst nichts. Eine Person kommt und setzt sich. Ein erster Blick auf eine nicht vorhandene Armbanduhr, ein Seufzer. Die Person verlagert den Körperschwerpunkt kurz nach hinten, lehnt sich an, dann wieder nach vorn: Ellbogen stützen sich auf Knie. Ein zweiter Blick auf den Unterarm und ein weiterer Seufzer. – Nachdem diese szenische Improvisation beendet ist und alle Kursteilnehmer zur Reflexion im Kreis sitzen, erklärt der Schauspieler, an welchem inneren Bild er sein Spiel ausgerichtet hat: Die von ihm verkörperte Figur habe im Arbeitsamt auf einen Termin gewartet.

Ganz im Stile Stanislawskis¹ hakt die Kursleitung nach, um zu konkreteren Ergebnissen zu kommen: In welchem Bereich des Amtes steht der Stuhl genau? Sind dort noch weitere Menschen? Befindet sich im Wartebereich keine Uhr? Muss man nicht einen kleinen Zettel mit einer Nummer in der Hand halten und folglich immer wieder auf die Anzeigetafel sehen? Und schließlich: Was will diese Person hier? Will sie eine Erklärung abgeben? Will sie die Mitarbeiterin mit den kurzen schwarzen Haaren treffen? Oder will sie eigentlich längst im Zug sitzen, um nach Hamburg zu fahren? Die Schülerinnen und Schüler bekommen Zeit, sich auf diese und ähnliche Fragen Antworten in ihre Kladde zu notieren. Und dann darf jeder seine Version der Szene auf der Bühne improvisieren. Es zeigt sich: Weil die Vorstellungen von der Situation konkreter sind, werden die Handlungen glaubhafter als im ersten Versuch.

Es erfordert einige Trainingserfahrung, bis man eine derartig gebundene Improvisation ohne Hilfe auch in anderen Szenen umsetzen kann, insbesondere, wenn Dialoge mit weiteren Figuren ins Spiel kommen oder Ereignisse, die die Grundsituation schlagartig verändern. Das Qualitätskriterium aber bleibt bei Stanislawski-Techniken immer dasselbe: die Annäherung der Szene an das, was der Mensch als „Wirklichkeit“ versteht.

¹ Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938) war Regisseur, Schauspieltrainer und Theaterreformer. Seine theoretischen Schriften basieren auf umfangreichen Experimenten am „Moskauer Künstlertheater“.

Für schauspielerische Grundlagen sind derartige Spielkompetenzen ebenso unverzichtbar wie für das Verständnis zeitgenössischen Theaters, denn trotz erheblicher Akzentverschiebungen und Gegenströmungen bleibt Stanislawskis „realistische Schule“ ein wichtiger Referenzpunkt. Episches Theater oder Postdramatik werden vor ihrem Hintergrund greifbarer.

Erklärungsbedürftig wirkt darum eine Passage aus dem Bildungsplan „Literatur und Theater“. Dort heißt es: „Die Schülerinnen und Schüler verwenden theatrale Mittel gezielt und reflektiert zur Lösung komplexer Gestaltungsaufgaben. Sie gehen dabei über ein „rein realistisches Spiel“ hinaus.“² Soll man folglich von der Stanislawski-Schule Abstand nehmen? Gilt realistisches Spiel als Gegensatz zum Einsatz theatraler Gestaltungsmittel?

Die Tatsache, dass „rein realistisches Spiel“ im Bildungsplan in Anführungszeichen gesetzt ist, verweist auf begriffliche Unschärfen, die der Klärung bedürfen. Die Frage ist demnach, was im Zusammenhang der Theaterpädagogik sinnvollerweise damit gemeint ist.

Deutungsprozesse

Die Auseinandersetzung mit Realismus im Theater ist eine hochkomplexe Angelegenheit³ – unter anderem deswegen, weil man beim Nachdenken über die künstlerische Praxis zwangsläufig mit der philosophischen Grundfrage konfrontiert wird, was denn „Wirklichkeit“ eigentlich sei und inwiefern man sich über die reale Welt überhaupt verständigen könne.

Es gehört sicherlich zu den spannenden Herausforderungen eines Literatur- und Theater-Kurses, vor dem Hintergrund eigener künstlerischer Erfahrungen über solche Fragen nachzudenken und diese zu diskutieren. Eine einfache Übungsszene wie die geschilderte Wartesituation im Arbeitsamt kann derartige Reflexionen anstoßen.

² Bildungsplan, S. 9.

³ Lesenswert: Stegemann, Bernd: Lob des Realismus. Berlin 2015.



Erstens macht das Ensemble bereits zu Beginn des Arbeitsprozesses eine ganz grundsätzliche Erfahrung: Selbst eine naturgetreue Nachbildung der Realität auf der Bühne verlangt eine bewusste Auswahl künstlerischer Gestaltungsmittel, denn dieses komplette Eins-zu-Eins ist schon rein handwerklich nicht leicht zu erreichen, und man muss sehr präzise vorgehen, um eine Szene entsprechend zu gestalten. Der kleine Zettel, die Beschaffenheit des Raums, die Körperhaltung der Figur erweisen sich als wichtige Details der Szene.

Zweitens stellen sie bald fest, dass man bei dem Versuch, eine höhere Präzision zu erreichen, unweigerlich in komplexe Deutungsprozesse einsteigt. Denn auch wenn sich der gestaltende Künstler ganz hinter der vermeintlich „objektiven“ Realität des Gezeigten zurückzieht, wenn er also hinter der vierten Wand des Theaters versucht einen Menschen zu zeigen, der sich genau so verhält wie ein wirklicher Mensch in einem wirklichen Arbeitsamt, so steht er doch immer vor der Frage des gewählten Ausschnitts und der Perspektive. Welcher Teil der Wirklichkeit soll dem Publikum gezeigt werden? Warum ist zum Beispiel nur ein Stuhl auf der Bühne zu sehen? Warum nur eine Figur? Und wie können die Zuschauerinnen und Zuschauer die gezeigte Handlung beobachten? Entsteht nicht auf große Entfernung eine ganz andere Wirkung als aus der Nähe? Schauspielerisch, dramaturgisch und inszenatorisch ergeben sich bereits auf dieser Ebene zahlreiche Herausforderungen.

Drittens: Je länger es an Details der Übungsszene arbeitet und je länger es mit Auswahl und Perspektive experimentiert, desto klarer wird dem Ensemble, dass die vermeintliche Realität viel zu komplex ist für eine künstlerische Übertragung. Stattdessen muss man gestaltend in sie eingreifen, um zufriedenstellende Ergebnisse zu erhalten. Die Schülerinnen und Schüler beginnen „die Wirklichkeit“ auf das Wesentliche zu reduzieren: Bewegungen fallen weg, andere bekommen im Zuge dieser künstlerischen Verdichtung einen höheren Stellenwert. So entbrennt etwa eine Diskussion darüber, ob die Figur im Arbeitsamt den Zettel mit der Zahl darauf irgendwann zerknüllt oder gar damit beginnt, ihn langsam in kleine Stückchen zu reißen.

Mit diesem letzten gedanklichen Schritt gelangt man im Unterricht zu einer Auffassung von Realismus, den man zum Beispiel in literarischen Werken des späten 19. Jahrhunderts antrifft. Dort wird die künstlerische Durchdringung des vermeintlich Alltäglichen geradezu zum Programm erklärt. Man kann sich also vorstellen, dass dem Kurs in einer späteren Reflexionsphase ein Auszug aus Theodor Fontanes „Effi Briest“ vorgelegt wird, zum Beispiel der erste Absatz des Romans, der nicht mehr als eine halbe Seite umfasst. Vor dem Hintergrund eigener gesammelter Erfahrungen wird das Ensemble leicht erkennen, dass hier nichts dem Zufall überlassen ist. Jeder kleine Gegenstand, jede Angabe zum Raum hat in diesem Textauszug eine symbolische Bedeutung. Wo steht die Sonne? Wohin führt der Weg durch das Gartentor? Wie wird die Schaukel beschrieben?

Wer auf diesem Wege der künstlerischen Gestaltung Fontanes auf die Spur kommt, erwirbt nicht nur ein vertieftes Verständnis davon, was „Realismus“ im Theater bedeuten kann, sondern auch wesentliche Kompetenzen, „theatrale Mittel gezielt und reflektiert zur Lösung komplexer Gestaltungsaufgaben“ zu nutzen.

Psychologischer Realismus

Eine zusätzliche Vertiefung im Unterricht führt zurück zu Stanislawskis Arbeit am Moskauer Künstlertheater. Er war trotz unterschiedlicher Akzente zeit seines Lebens der Überzeugung, dass die Kunst die erkennbare Welt abzubilden habe. Seine bis heute prägende Wirkung auf das europäische Theater liegt darin, dass er sich jeglicher Theatralik im Theater entgegenwandte. Eine Szene sei nur dann überzeugend und mitreißend, wenn sie nicht „weltfremd“ sei, sondern glaubhaft und nachvollziehbar.

Doch wie kann man dies erreichen? Er gibt zu: „Es fällt viel leichter, auf der Bühne Mätzchen zu machen als ganz natürlich zu leben.“⁴ Die Suche nach einem Theater jenseits dieser „Mätzchen“ bestimmt seine umfangreichen Schriften. Und mit den Herangehensweisen, die er hierbei findet, eröffnet

⁴ Stegemann, Bernd (Hg.): Stanislawski-Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle. 3. Aufl., Leipzig 2014, S. 117.



er der Schauspielerei Wege zur Kreativität, die bis heute gegangen werden: sei es individuelle Rollenarbeit, spielerische Textanalyse oder die Arbeit an einer grundlegenden Bühnenpräsenz. Auch in „Literatur und Theater“ kommt man also an Stanislawski kaum vorbei.

Dabei darf man jedoch einen Aspekt nicht übersehen: Der angestrebte Wirklichkeitsbezug darf keineswegs mit naturalistischem Inszenieren gleichgesetzt werden. Entscheidend ist vielmehr, dass die Motive der Figuren und die zugrundeliegenden Situationen nachvollziehbar sind. Wenn also eine Figur zum ersten Mal einen Raum betritt, dann tut sie das anders, als wenn sie schon hundertmal hier gewesen ist. Und dies gilt für Maria Stuart ebenso wie für Jim Knopf. Die Bühnenhandlung kann weit entfernt sein von alltäglichen Erfahrungen. Die Aufführung kann in einer Tiefgarage stattfinden, die Szene kann Teil einer Collage oder Teil einer performativen Inszenierung sein. Entscheidend ist das Innenleben – Stanislawski spricht daher von „psychologischem Realismus“.

Wirklichkeitsreferenz

Damit zeichnet sich ab: Realismus im Theater ist ein weites Feld. Und je weiter man den Realismus-Begriff fasst, desto weniger plausibel erscheint ein Ausklammern realistischer Darstellungen im Literatur-und-Theater-Kurs. Es ist zum Beispiel möglich, all das als realistische Kunst zu bezeichnen, was irgendeine Art von Referenz im wirklichen Leben hat. Auch das Spielen mit Wirklichkeiten, deren Umgestaltung, wäre in diesem Sinne realistisch.

Übrig bliebe dann nur noch die reine Präsenz des Theaterereignisses. Ob eine reine Selbstreferenz überhaupt möglich ist oder nicht, kann hier nicht geklärt werden, ebenso wenig die Frage, ob man den Realismus-Begriff mit dieser Ausweitung überdehnt und unbrauchbar macht. Sicher aber ist: Folgt man diesem Gedanken, würden sich Inszenierungskonzepte im Unterricht auf das postmoderne Spiel mit Wahrnehmung begrenzen – was fachlich nicht vertretbar wäre.



Worin kann also der Sinn der oben zitierten Passage des Bildungsplans bestehen? Inwiefern sollen Schülerinnen und Schüler „über rein realistisches Spiel“ hinausgehen?

Die bislang skizzierten Aspekte des Realismus können damit nicht gemeint sein. Es muss sich vielmehr um Spielformen des Theaters handeln, die den bisherigen Überlegungen aus dem Weg gehen, die also zum Beispiel weder die Rolle des wahrnehmenden Subjekts reflektieren noch eine symbolische Überhöhung der Wirklichkeit anstreben, die sich weder um die Analyse „gegebener Situationen“ kümmern noch um die Grenzen selbstreferentieller Kunst. Zu finden ist so etwas in zahlreichen billig produzierten Daily-Soaps im Fernsehen oder auf diversen Kanälen im Internet: Immer gleich ausgeleuchtete Studiokulissen, in denen eindimensionale Figuren über ihre Alltagsprobleme reden, während sie in der Latte macchiato rühren. Billiges Geschwätz, ein Abklatsch, der aber massenhaft verbreitet ist und Schülerinnen und Schüler bis in die Aufführungen der schulischen Theater-AG hinein prägt.

Insofern hat die Formulierung im Bildungsplan durchaus ihren Sinn: Realismus in Anführungszeichen ist nichts anderes als eine triviale Verkürzung, ein kommerziell nutzbares Missverständnis. Er kümmert sich tatsächlich nicht kreativ um den Einsatz theatraler Gestaltungsmittel und man sollte in dem Fach „Literatur und Theater“ weit über ihn hinausgehen. Und umso mehr gewinnt der Unterricht an Tiefe, wenn man sich produktiv und reflexiv mit realistischem Theater befasst. Ohne Anführungszeichen. Ernsthaft.