

# Die Arbeit am Menschen und Schauspieler in der russischen Theatertradition bei Stanislawski und in der therapeutischen Theaterarbeit der Dynamischen Psychiatrie\*

Ingeborg Urspruch (München)

In der Psychoanalytischen Theatertherapie der Dynamischen Psychiatrie, in der als zentrales Projekt literarische Theaterstücke inszeniert und stets öffentlich aufgeführt werden, ist die Rollenfindung und Rollengestaltung ein wesentlicher und therapeutisch bedeutsamer Prozess. Hierbei wirken bewusste Inszenierungsarbeit und unbewusste Prozesse zusammen, deren Handhabung und Bedeutung ich in Beziehung setzen möchte zur Theaterarbeit Stanislawskis und der Kreativitätstheorie Günter Ammons. Konstantin Sergejewich Stanislawski, der Begründer des Moskauer Künstlertheaters, hat sich sehr intensiv mit dem schöpferischen Prozess des Schauspielers befasst und seine Arbeit detailliert beschrieben. Er hat als begnadeter Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter und Lehrer das Theater des 20. Jahrhunderts weltweit geprägt.

Für Stanislawski war das Theater seiner Zeit zu sehr bestimmt durch äußere Inszenierungsmomente, die seiner Ansicht nach den Schauspieler selbst seiner kreativen Verwirklichung beraubten.

Er betont in seinem Werk, dass er kein Wissenschaftler ist, kein Psychologe und so seine verwendeten Begriffe keinen wissenschaftlichen Anspruch haben. Aber er hat sich mit solcher Empathie und Akribie mit der schauspielerischen Arbeit befasst, dass sein Theater mit Recht die Bezeichnung „Psychologisches Theater“ trägt und dass wir in seiner Darstellung die Prozesse wiedererkennen können, die wir in der Theatertherapie erleben, bewirken, begleiten und fördern und therapeutisch nutzen können.

Stanislawski schreibt: „Es ist immer das Beste, wenn der Schauspieler vom Stück ganz ergriffen ist. Dann lebt er unwillkürlich das Leben der Rolle, ohne zu merken, wie er fühlt, ohne zu denken, was er tut – alles geschieht von selbst, aus dem Unbewussten heraus“ (1984, S. 25).

---

\* Vortrag, gehalten auf dem 10. Weltkongress der World Association for Dynamic Psychiatry (WADP) / XXIII. Internationalen Kongress der Deutschen Akademie für Psychoanalyse (DAP) in St. Petersburg, 25.–29. Oktober 1994. Gekürzte und erweiterte Fassung der Erstveröffentlichung in der *Dynamischen Psychiatrie* 1996 (1–2), 69–77.

Auf die Frage seiner Schüler, wie man intuitiv und aus dem Unbewussten heraus spielen kann, das man nicht unter Kontrolle hat, antwortet Stanislawski: „Zum Glück gibt es einen Ausweg. Er liegt im indirekten mittelbaren Einfluss des Bewussten auf das Unbewusste. Manche Bereiche der menschlichen Seele sind nämlich dem Bewusstsein und dem Willen unterworfen. Sie können dann auf jene psychischen Vorgänge einwirken, die außerhalb des Willens liegen“ (ebd.).

„Freilich“ – sagt Stanislawski – „erfordert das eine recht komplizierte schöpferische Arbeit, die nur teilweise unter der Kontrolle und dem mittelbaren Einfluss des Bewusstseins geschieht. Im Wesentlichen verläuft dieser Prozess unbewusst, außerhalb des Willens. Es gibt nur eine Künstlerin, die sie leiten kann: es ist die meisterliche, genialste, nuancenreichste Künstlerin, die unerreichbare, wundertätige organische Natur. Nicht wissend, welche Macht uns da führt und auch nicht in der Lage, sie mit unseren Kenntnissen zu erforschen, nennen wir sie in unserer Bühnensprache einfach Natur“ (ebd.).

Weiter führt Stanislawski aus: „Mit ihr kann sich keine noch so raffinierte schauspielerische Technik messen. Sie soll bei uns die Führung haben. Ein solcher Standpunkt, ein solches Verhältnis zum Wesen der Schauspielkunst ist charakteristisch für die ‚Kunst des Erlebens‘. Man muss sie anregen und lenken können. Dafür gibt es bestimmte psychotechnische Methoden, die erlernbar sind. Ihre Aufgabe besteht darin, mit bewussten, indirekten Mitteln das Unbewusste zu wecken und in den Schaffensprozess miteinzubeziehen. Es ist einer der wesentlichen Grundsätze unserer ‚Kunst des Erlebens‘, das unbewusste Wirken der Zauberin Natur anzuregen durch das bewusste Herangehen an das künstlerische Schaffen“ (ebd., S. 26).

„Erst wenn der Schauspieler“ – sagt Stanislawski – „durch die Psychotechnik zur Rolle hingeführt begreift und fühlt, dass sein inneres und äußeres Leben auf der Bühne so natürlich wie möglich verläuft, so wie es die menschliche Natur verlangt, erst dann werden sich die Geheimgänge des Unbewussten langsam öffnen und die nicht immer fassbaren Gefühle zutage kommen“ (ebd.).

„Es ist unmöglich immer unbewusst und intuitiv zu spielen. Solche Genies gibt es nicht. Unsere Kunst verlangt von uns nur, dass wir den Boden für das unbewusste Schaffen vorbereiten. Eine Rolle wahrhaftig spielen heißt, in den Lebensbedingungen der Rolle in völliger Übereinstimmung

mit der Rolle auf der Bühne logisch, folgerichtig, menschlich denken, wollen, streben und handeln.

Hat der Schauspieler das erreicht, nähert er sich der Rollengestalt und beginnt analog mit ihr zu empfinden. In unserer Sprache heißt das, die Rolle erleben. Unsere Hauptaufgabe ist nicht nur, das Leben der Rolle in ihrer äußeren Erscheinung wiederzugeben, sondern vor allem auch das innere Leben des dargestellten Menschen und des ganzen Stückes auf der Bühne entstehen zu lassen, wobei die eigenen menschlichen Gefühle dem Leben der Rollengestalt angepasst und diesem fremden Leben alle organischen Elemente der eigenen Seele gegeben werden müssen“ (ebd.).

Der von Stanislawski dargestellte Prozess des Schauspielers in der Auseinandersetzung mit dem Theaterstück und seiner von ihm gewählten Rolle, ihre Eroberung und Darstellung auf der Bühne wird in unserer Theatertherapie dem Patienten ermöglicht.

Meine Aufgabe als Therapeutin ist es, in der Theatertherapiearbeit den Patienten auf den Weg zu führen, aus seinem Unbewussten heraus zu spielen. Das ist ein äußerst differenzierter Prozess der Gesamtgruppe wie auch ein differenziertes Herangehen an die Arbeit mit dem einzelnen Patienten an seine Rolle.

Wir beginnen weiträumig mit der Eroberung eines Stückes. So haben wir uns bei dem Stück „Lysistrate“ von Aristophanes vorher und begleitend mit der griechischen Mythologie und der griechischen Geschichte beschäftigt und bei dem Theaterstück „Ein Engel kommt nach Babylon“ von F. Dürrenmatt mit der Geschichte des alten Babylons, mit dem Schriftsteller Dürrenmatt, mit Astronomie und Religiosität.

Wir schaffen so den Hintergrund für Vorstellungskraft und Phantasie. Stanislawski schreibt dazu: „Unsere Arbeit auf der Bühne fängt damit an, dass wir in das Stück wie auch in unsere Rolle das magische ‚Wenn‘ einführen, unseren Umschalthebel, der den Schauspieler aus dem nüchternen Alltag auf die Ebene der Phantasie erhebt. Echten Alltag, natürliche Wirklichkeit gibt es auf der Bühne nicht. Natürliche Wirklichkeit ist keine Kunst“ (ebd., S. 64).

Die Rollenfindung und Rollengestaltung beginnt auch bei uns in der Theatertherapie mit dem Ausprobieren und Gestalten der äußeren Rollenform. Jedes Mitglied der Theatergruppe kann jede von ihm gewünschte Rolle ausprobieren; dabei wird schon spielerisch inszeniert.

Immer wieder erstaunlich ist, dass am Ende jedes Rollenfindungsprozesses fast jedes Mitglied der Gruppe in mehr oder weniger zentralen

Persönlichkeitsanteilen wesensmäßig sich selbst in der Rolle wiederfinden und erlebbar machen kann.

In Ammons Kreativitätstheorie mit seiner besonderen Betonung der Bedeutung und Voraussetzung einer sozialenergetischen tragenden Gruppe für den kreativen Akt oder Prozess finden wir den wissenschaftlichen Hintergrund für den von Stanislawski aus einer unmittelbaren Theaterarbeit erfahrenen und in seiner Schauspiel- und Theaterkunst praktizierten Prozess des künstlerischen Schaffens aus dem unbewussten Erleben heraus.

Ammon schreibt: „Der kreative Akt ist nach meiner Erfahrung an einen besonderen Ich-Zustand gebunden. In diesem Zustand sind die Ich-Grenzen weit geöffnet, so dass Einfälle und Gedanken frei kommen und ein spielerisches Umgehen mit ihnen möglich ist. Eine kreativ-erotische Gestimmtheit z. B. ermöglicht dieses Kommenlassen der Gedanken, eine starre Arbeitsatmosphäre dagegen schließt sie aus“ (Ammon 1982, S. 721).

Auf diesem Hintergrund muss für den kreativen Akt und Prozess des Theaterspielens immer wieder eine Gruppenatmosphäre geschaffen werden bzw. sich entwickeln, die diese Öffnung der Ich-Grenzen zum Unbewussten hin ermöglicht. Hier gilt es mit echtem Interesse, Spontanität, Einfallsreichtum, Freude und spielerischem Humor an die schauspielerische Arbeit heranzugehen.

In unserer Theatergruppe versuchen wir das zu verwirklichen. Der Patient wird in seinen Spielversuchen von der Gruppe unterstützt und in seinen Ängsten ernstgenommen. Anfängliche Komik und vergebliches Bemühen erster Spielversuche werden möglichst bilderreich assoziativ widergespiegelt und kommentiert, um den Patienten zum weiteren Einlassen auf die Rollenfindung und Darstellung zu ermutigen und anzuregen. Aber es werden auch klare Abgrenzungen vorgenommen, wenn ein versuchter Weg deutlich nicht gelingen kann, denn zum sozialenergetischen Feld der Gruppe gehört nach Ammon nicht nur Bestätigung, sondern wesentlich auch inhaltliche und persönliche Auseinandersetzung.

Wir lachen häufig und gerne in unserer Theatergruppe, denn ohne Humor ist psychotherapeutische Arbeit und ganz besonders auch therapeutische Theaterarbeit nicht möglich, bei aller Ernsthaftigkeit, die wir entwickeln können bei der tieferen Erarbeitung des Inhaltes und der Aussage unseres Theaterstückes, bei der Entwicklung eines Straßentheaters zu aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Anlässen oder emotionaler Betroffenheit eines Mitgliedes oder der ganzen Gruppe.

Spontanes oder aus Erfahrung der Theatergruppe als bedeutsam erlebtes Öffnen im Gesamtgruppenprozess geschieht auf vielfältige Weise. So gestaltet die Theatergruppe 3–4-mal jährlich ein milieutherapeutisches Wochenende auf einem Bauernhof in der Umgebung von München im Bayerischen Wald bei Passau, bei dem neben der zentralen Therapiearbeit vielfältige Erlebnisbereiche eröffnet werden. Es gehört zu diesen Wochenenden der regelmäßige Besuch unseres Antiquariates in Passau, wo wir Literatur für unsere Theaterstücke finden. Wir besuchen ausgewählte Theateraufführungen besonders anderer Laienspielgruppen. Wir suchen und finden Bühnenbildelemente zufällig irgendwo wie z. B. auf Trödelmärkten.

Wir wechseln auch zwischendurch zu anderen kreativen Tätigkeiten wie der künstlerischen Ausgestaltung unserer Räume oder dem Bauen von Holzspielzeug für Kinder eines Asylantenheimes, wenn sich dies im Prozess der Gruppe ergibt. Im sogenannten „Freien Spiel“ lösen wir uns von vorgegebenen Texten und Rollen und spielen spontan eigene Improvisationen.

Insgesamt ist zu sagen, dass wir kein vorgegebenes schauspieltechnisches Programm haben, sondern sich all unsere Varianten kreativer Entfaltung aus der Zielsetzung ergeben, dem Patienten das Spielen der Rolle als ganze Person und aus dem Unbewussten heraus zu ermöglichen. Häufig geschieht dies in einer fortgeschrittenen Probe, oft gerade im Verlauf eines milieutherapeutischen Wochenendes, dass sich ein Patient plötzlich ganz in seine Rolle hineinspielt. Der Patient spielt wie befreit, befreit von den Fesseln bewusster Kontrolle.

Von diesem Zeitpunkt an ist keine Regieanweisung für diese Rolle mehr erforderlich. Der Patient lebt die Rolle, die Verbindung zum Unbewussten ist hergestellt. Der Patient ist jetzt sein eigener Autor, sein eigener Regisseur, sein eigener Kritiker. Jetzt überwiegt die Freude am Spiel, die Faszination des Auftretens. Die Mühen des langen Weges der Rollengestaltung werden belohnt durch die jetzt mögliche Entfaltung im Spiel, im ganzheitlichen Erleben mit der damit verbundenen kathartischen Wirkung.

Die jetzt mögliche Entfaltung in der Rolle kann bis zur Aufführung hin vertieft, erweitert und verwandelt werden. Bewusstes und unbewusstes Gestalten der Rolle ist nun ein kreativer Prozess des Patienten selbst.

Ammon schreibt: „Sowie Unbewusstes und Bewusstes synergistisch

miteinander verbunden sind, wurzelt Kreativität im Unbewussten und zugleich im Bewussten durch das schöpferische Produkt“ (Ammon 1982, S. 721).

Das so eroberte Rollenspiel ist wiederholbar bei jeder gut vorbereiteten Probe und Aufführung. Der Patient kann nun das so Erlebte in seiner analytischen Therapiesituation integrierend reflektieren und in seinem Leben verwirklichen.

Zusammenfassend ist also zu sagen: Wenn es dem Patienten wirklich gelingt, aus dem Unbewussten heraus zu spielen, fließen in das inszenierte Theaterstück und in die Rolle des Einzelnen im Unbewussten verankerte Phantasien, Bilder, Wünsche, Gefühle, erfahrene Beziehungsmuster bis hin zu archaischen Ausdruckselementen ein und können spielerisch modifiziert werden. Der hier beschriebene Weg der künstlerischen Gestaltung in der Psychoanalytischen Theatertherapie in Verbindung mit begleitender (verbaler) Einzel- oder Gruppenpsychotherapie soll insgesamt den therapeutischen Entwicklungs- und Veränderungsprozess fördern, und vertiefen und kann ihn manchmal erst ermöglichen.

### Working with Actors in the Russian Theater Tradition of Stanislavski and in Therapeutic Theater Work of Dynamic Psychiatry (Summary)

In the Psychoanalytic Theater Therapy of Dynamic Psychiatry, in which literary plays are staged as a central project and always performed in public, role finding and role design is an essential and therapeutically significant process. Here, conscious staging work and unconscious processes interact, whose handling and meaning I would like to relate to Stanislavski's theater work and Günter Ammon's creativity theory.

Konstantin Sergejewich Stanislavski, the founder of the Moscow Artists' Theater, dealt very intensively with the creative process of the actor and described his work in detail. As a gifted actor, director, theater director and teacher, he left his mark on the theater of the 20th century worldwide.

For Stanislavski, the theater of his time was too much determined by external staging moments, which, in his view, deprived the actor himself of his creative realization.

Although he repeatedly emphasized that he was neither a scientist nor a psychologist, and the terms he employed thus had no claim to being scientific, he was nonetheless able to delve into the actor's work with such

empathy and attention to detail that his method has been justifiably referred to as “Psychological Theater”. It is an approach that accurately maps our own experience of the processes which we ourselves, as practitioners of theater therapy, stimulate, support, and nurture – and which we are able to use for therapeutic purposes.

Stanislavski summed his method up as follows: “The very best that can happen is to have the actor completely carried away by the play. Then regardless of his own will he lives the part, not noticing how he feels, not thinking about what he does, and it all moves of its own accord, subconsciously and intuitively.” When asked by one of his students how one could act intuitively while tapping unconscious forces beyond one’s control, Stanislavski replied at length: “Fortunately there is a way out. We find the solution in an oblique, indirect influence of the conscious on the unconscious. In the soul of a human being, there are certain elements which are subject to consciousness and will. These accessible parts are capable in turn of acting on psychic processes that are involuntary.” He goes on to say, “To be sure, this calls for extremely complicated creative work. It is carried on in part under the control of our consciousness, but a much more significant proportion is subconscious and involuntary. There is only one artist who can lead us there: She is the most masterful, ingenious, and nuanced of artists – she is Organic Nature, the unattainable and miraculous. Since we do not understand this governing power, and cannot study it, we actors call it simply Nature“ (Stanislavski 1984, p. 25).

“No artificial, theatrical technique can even compare with the marvels that Nature brings forth,” Stanislavski went on to explain. “She is the one who should lead us. This perspective, this relationship to the essence of acting is what characterizes the ‘art of experiencing’. You need to be able to stimulate and steer this art. There are certain psycho-techniques that you can learn. Their task is to awaken the unconscious through conscious, indirect means and to include it in the creative process. Thus, one of the fundamental principles of our ‘art of experiencing’ is to stimulate the unconscious influence of Sorceress Nature by adopting a conscious approach to artistic creation” (Stanislavski 1984, p. 26).

“The actor,” according to Stanislavski, “must first immerse himself in the role through psycho-techniques until he realizes and feels that his inner and outer life are unfolding as naturally as possible on stage – as human nature demands. Then and only then will the secret pathways of the unconscious slowly reveal themselves and the feelings that are not always

comprehensible come to light. One cannot always create subconsciously and with inspiration. No such genius exists in the world. Therefore our art teaches us first of all to create consciously and rightly. To play truly means to be right, logical, coherent, to think, strive, feel and act, within the life circumstances presented by the role and in unison with your role. Once the actor has achieved this, he draws closer to the character and his own feelings start to become those of the character. In our language, we call this ‘living the part’. [...] Our main task is not only to reproduce the life of the character in its outer appearance, but also to make the inner life of the person portrayed and of the whole piece come alive on stage, whereby we must adapt our own human feelings to the life of the character and give all the organic elements of our own soul over to this life that is not our own“ (ebd.)

This process described by Stanislavski – the actor’s coming to terms with the play and his chosen character, so as to then conquer that character and make it his own on the stage – is also the process our patients have the opportunity to go through in our theater therapy. My task as therapist in working in the theater therapy group is to guide the patient along the way towards tapping his own unconscious as the wellspring for his acting.

This is an extremely nuanced process playing out in the overall group, and it also requires a nuanced approach in working with the individual patient as he tackles his role.

When we decide to make a particular play our own, we take a very wide-ranging approach to it. When it came to Aristophanes’ “Lysistrata“, for example, we discussed Ancient Greek history and mythology, both before and during our production. While working on “An Angel Comes to Babylon” by Friedrich Dürrenmatt, we touched on the history of Ancient Babylon, the biography of the playwright, as well as on the subjects of astronomy and religiosity.

This allows us to lay the groundwork for our imaginative powers and fantasy. As Stanislavski so aptly put it: “Our work on a play begins with the use of the magic ‘if’ as a lever to lift us out of everyday life onto the plane of imagination. Real everyday life, actual reality, does not exist on stage. Actuality is not art“ (Stanislavski 1984, p. 64).

Our theater therapy group follows this same process of exploring and interpreting a role by first testing and shaping the role’s outer form. Each member of the theater group is allowed to try out any role that he or she may be interested in; already in this exploratory phase, theatrical direction

will be given. What never fails to surprise me is how, at the end of each role-selection process, almost every member of the group is able to essentially rediscover his own self in a character by bringing in key components of his own personality, thereby making the character come alive.

In Ammon's theory of creativity, with its emphasis on the social-energetic support group as an essential prerequisite for creative activity and the creative process, we find the scientific underpinnings of the process experienced by Stanislavski in his own theater work, of creativity being nurtured by unconscious experience, which he put into practice in his acting method.

As Ammon put it: "In my experience, the creative act is bound up with a specific ego state. Here, the boundaries of the ego are opened wide, so that ideas and thoughts come freely and can be processed in a playful manner. This free flow of thoughts is stimulated by a creative-erotic mood, for example, while it is precluded in any rigid work environment" (Ammon 1982, p. 721).

Thus, an invariable prerequisite for the creative activity and process of theater acting is that a group atmosphere is to be created, or must develop, that allows the ego boundaries to fall away and admit to the fore the unconscious in the manner described. Here, the key is to approach the actor's work with genuine interest, spontaneity, inventiveness, joy, and playful humor.

In our theater group, this is exactly what we try to achieve. The patient is supported in his tentative first attempts by the group and his fears are taken seriously. The initial tryouts, which may come across as comical at times or fall flat, are critiqued by the group using a broad range of associative images, so as to encourage and stimulate the patient to commit further to his exploration and interpretation of the character. On the other hand, red lines are also drawn if it becomes clear that the approach taken by the patient is going nowhere. This is in keeping with Ammon's idea that the social-energetic field provided by the group should not only be there to provide confirmation, but also to address personal and substantive conflicts.

We do plenty of laughing in our theater group and we enjoy ourselves in the process. After all, psychotherapy is hardly possible without humor, all the more so when it comes to therapeutic theater work. This helps round out the highly serious approach we adopt when elaborating the content and message of our theater play, when developing our street theater shows on

topical issues in politics or society, or when dealing with emotional problems experienced by individual members or by the group as a whole.

This process of opening up in the context of the overall group, either spontaneously or on the basis of practical experiences that the theater group considers significant, can occur in any number of ways. Thus, the theater group holds a milieu-therapy weekend three to four times a year on a farm in the Bavarian Forest outside of Passau, not too far from Munich. Here, the main therapy work is accompanied by a variety of activities intended to introduce patients to new experiences. During these weekends, we also usually visit our favorite second-hand bookstore in Passau, where we look for literary sources on which to base our theater plays. Furthermore, we attend other theater performances, particularly ones put on by other non-professional acting troupes. We look for potential set decorations, which we often find by chance, e.g. on flea markets. From time to time, we also switch to various other creative activities that may arise organically from the group dynamics, such as decorating our quarters or building wooden toys for children residing at a nearby refugee center.

During our so-called “improv session”, we discard all pre-assigned texts and roles and indulge in our own, spontaneous improvisations. As a general rule, we do not follow any pre-defined dramaturgic program; instead, we select from among the many and varied aspects of our creative method from the vantage point of a single key objective: To allow the patient to embody the role with his entire personality and by tapping his own unconscious.

This frequently occurs in an advanced rehearsal – in many cases during a milieu therapy weekend – when we suddenly see a patient begin to fully immerse himself into a character. The patient is liberated and free in his acting, freed from the bonds of conscious control. From this point onward, there will be no further need to give him any further directions on how to play his chosen character. The patient now lives the part, as it were, and has come in touch with his own unconscious. The patient has become his own playwright, director, and critic.

What now takes over is the sheer joy of acting, the fascination of performing in public. The long and hard work that went into creating the character is rewarded by the patient’s ability to blossom through his acting, to enjoy the holistic experience and cathartic effect that goes with it. This process of self-fulfillment through the role can still be intensified, expanded, and modified until the actual performance takes place. At this point,

the creative process of consciously and unconsciously creating the character has become fully internalized by the patient. As Ammon wrote in this connection: “As soon as the conscious and unconscious become synergistically connected, creativity simultaneously takes root in the conscious and unconscious by way of the created product” (Ammon 1982, p. 721).

The roleplaying ability achieved in this manner can be reproduced during any well-prepared rehearsal and performance. The patient can now integrate the experiences made in his own analytic therapy situation, can reflect on them in retrospect and apply them in practice in his own life going forward.

In summary, the following can be stated: Once the patient actually succeeds in playing the role out of the depths of his unconscious, he will incorporate his latent, unconscious fantasies, images, desires, feelings, past relationship patterns into the drama and into his character, along with elements of archaic expression. Here, he can then play with them and modify them. Ultimately, the aim of the creative approach to psychoanalytic theater therapy which I have described – when used in conjunction with (verbal) individual or group psychotherapy – is intended to foster and intensify the therapeutic process of growth and evolution, and indeed, it sometimes even serves as an essential prerequisite for such a process.