



SCHAUSPIELEN

EIN TRAUM DER LEIDENSCHAFT

Einen Tagtraum zu inszenieren, behütet in bewussten inneren Illusionen, in Erschaffung paralleler Welten, in denen keine kritische Schaulust den Erlebenden verunsichern kann, dies gehört zu den Hoffnung erneuernden Gaben der Menschennatur. Bei diesen allorts währenden Ereignissen, die nur einen Zeitzeugen haben, blüht die Fantasie. In der Vorstellung wird Leidenschaft zur körperlichen Gestalt, sichtbar, fassbar und ungehemmt. Die innersten, sorgsam verwahrten Wesensteile des menschlichen Ichs gewinnen eine Ebene der Freiheit. Der Träumer fühlt sich beatmet, regeneriert und gestärkt, um die Gesetze der Wirklichkeit zu befolgen oder um sie zu brechen. Der Traum ist eine Kraftquelle. Nicht nur, weil alles Geschehen dem Willen gehorcht, sondern vor allem, weil mit allen Sinnen *mehrmals* gelebt werden kann. Es ist auch nicht zu verleugnen, dass das Bewusstsein manchmal darauf drängt, sich Erlebnisse vorzustellen, die der Wille in der Realität gar nicht dulden würde, für die der Mut zu gering oder die Moral zu stark ist. Das Lebewesen Mensch träumt davon, mehr als nur *ein* Lebewesen zu sein und mehr als das Gelebte zu leben, was die Bestimmung des Schauspielkünstlers ist. Daher rührt auch das über zwei Jahrtausende bestehende Interesse an Geschichten und die Hinwendung zu wahren *und* erfundenen Erzählungen. Diese Tatsache vorangestellt, ist es leicht nachvollziehbar, warum Kunst ein so wichtiger Bestandteil der Gesellschaft ist, und warum sie gleichzeitig auf höchstes Podest oder an den vernichtendsten Pranger gestellt wird. Kunst will Spiegel der Wirklichkeit sowie der Vorstellung sein. Im Gegensatz zu allen Künsten liegt das Geschick des Schauspielers darin, dass er nicht nur die Mittel für die Kunstfertigkeit in sich findet, sondern darüber hinaus selbst das Kunstwerk ist. Der Schauspieler ist sein eigener Schöpfer. Er gebiert sich immer wieder eigenständig aufs Neue. Aus den Medien ist der Ausdruck bekannt, ein Schauspieler „schlüpfe in einen Charakter – eine Rolle“. Vielmehr sollte es so sein, dass er zu diesem neuen Charakter wird, in dem er Seele und Geist zu zwingen vermag, sich anders zu träumen, als er ist. Schauspielen bedeutet nicht, so zu tun, als wäre man jemand anders. Mit Schauspielen ist gemeint, dass man tatsächlich zu jemand anderem wird, einen anderen Charakter durch intensivste Schauspielerarbeit gleich einem Chamäleon „aus sich schlüpfen“ lässt. Auch der Begriff „Darstellung“ ist genau genommen eine falsche sprachliche Wiedergabe dieser Kunst der herbeigesehnten und vollbringenden „Neuverkörperung“ – ja einer Form der Seelenwanderung auf Lebenszeit.

WILLIAM SHAKESPEARE (1564 – 1616):

„Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier
bei einer blossen Dichtung, einem Traum der Leidenschaft,
vermochte seine Seele nach eignen Vorstellungen so zu zwingen...“ (Hamlet, ¹⁵⁴)

LEE STRASBERG: „SCHAUSPIELEN UND DAS TRAINING DES SCHAUSPIELERS“

- EIN ESSAY VON SANELA TADIC - (SOMMER 2004)

DAS WAHRE SPIEL

Im Widerspruch zu den mittlerweile in aller Welt entstandenen Schauspielschulen steht unumgänglich die Wahrheit, dass es fürs Schauspielen keine Lehre gibt. Das Können ist hierbei einzig und allein Wahrhaftigkeit. Das Studium professionellen Bühnen- und Filmschauspiels bedient sich vorhandener Methoden (entwickelt sie weiter oder erschafft neue), die den Schauspielstudenten zu dieser (beliebig wiederholten) Wahrhaftigkeit befähigen sollen. Ursprünglich jedoch ist Schauspielerei aus dem Instinkt hervorgegangen, der aus der Kenntnis von den Wissenschaften vom Menschen zu schöpfen imstande war. Eine immense Einfühlsamkeit und eine unentbehrliche Beobachtungsgabe sowie das geistige wie emotionale Verständnis vom Menschen und seiner Umgebung zeichneten von jeher den wahrhaftigen Schauspieler aus. Dieser als Gelehrter menschlicher Natur sollte ein Spiegelbild sein, in dem der Betrachter überzeugt und berührt das Original erkennt. „Seine Gebärde soll dem Wort und das Wort der Gebärde angepasst sein. Er selbst soll die Situation zu erschaffen in der Lage sein, aus der die Worte hervorgegangen sind.“ Der Schauspieler darf kein Imitator oder Nachahmer von Persönlichkeitszügen sein. Er *ist* die belebte Dichtung, die mit Leben gefüllte Figur, welche den Worten erst ihren Sinn verleiht. Diese Wahrheit zu spielen, war in der Geschichte des Schauspiels ein revolutionärer Prozess, der zum Ziel hatte, aus Verstellung „Verwandlung“ zu machen. Es war ein Kampf zwischen Deklamation und Natürlichkeit – zwischen zwei verschiedenen Arten des Schauspiels. Während es als künstlerisch galt, die Zuschauer mit rhetorischer Aussprache des häufiger auf Wohlklang als auf menschliche Psychologie bedachten Textes zu beeindrucken und mit allzu deutlicher Gestik und Mimik die Handlung wiederzugeben, glänzte die wahre Kunst weiterhin in der Kreativität des Dichters. Dabei sollte damals wie heute die Bühnen- oder Filmrolle eine Schöpfung des Schauspielers und nicht des Autors sein. Die Natur wurde auf der Bühne damals noch nicht gelebt, bloss thematisiert. Die Idee, auf der Bühne wie im Leben zu agieren, erschien kunstfeindlich und absurd, ja gar nicht sehenswert. Bis sich die psychologische und physiognomische Erkenntnis durchgerungen hat, dass in dem Bemühen „öffentlich zu leben“ eine Schwierigkeit besteht, die es *kunstvoll* zu meistern gilt.

LEE STRASBERG (1901 – 1982):

„Die wesentlichen Probleme beim Spielen – fühlt der Schauspieler oder imitiert er bloss? Sollte er natürlich oder rhetorisch sprechen? Was ist natürlich usw. – sind so alt wie das Schauspielen selbst.“

Den entscheidenden Schritt zum wahrhaftigen Spiel wagte der historische Begründer des modernen Theaters in Frankreich (im Anschluss an die „Commedia dell’arte“): **MOLIÈRE (1622 – 1673)**. Frankreich ist stolz auf den grossen Namen dieses Dramatikers, über den reichlich in der Literatur nachzulesen ist. Zu seiner Zeit jedoch blieb ihm diese Ehrfurcht und sogar ein gebührendes Begräbnis verwehrt, da die Kirche noch keine Achtung für seine Kunst aufzubringen bereit war. Zur Avantgarde dieser neuen – wahrhaftigen Art des Schauspiels gehörte der heute noch als französische Schauspiellegende verehrte **JOSEPH-FRANÇOIS TALMA (1763 – 1826)**, ebenso sein englischer Berufskollege **DAVID GARRICK (1717 – 1779)**, der sich noch eine Generation vor Talma hauptsächlich durch die unvergleichlichen Shakespeare-Rollen als schauspielerisches Vorbild des 18. Jahrhunderts auszeichnete und zum Leiter des

LEE STRASBERG: „SCHAUSPIELEN UND DAS TRAINING DES SCHAUSPIELERS“

- EIN ESSAY VON SANELA TADIC - (SOMMER 2004)

damals hoch angesehenen „Londoner Drury-Theaters“ avancierte. Die Entwicklung der modernen Schauspielkunst, die WILLIAM SHAKESPEARE (1564 – 1616) durch seine dramaturgische Erschaffung vielschichtigster Bühnenfiguren erst hervorbrachte, wurde auch nach seinem Tod nicht aufgegeben, sondern zur Freude von Theater und Film am Leben gehalten und weiterentwickelt. Im Besonderen in England, Frankreich, Italien und in den USA – letztere durch die neuen Methoden zur Wahrung der Natürlichkeit aus dem russischen Theater von Stanislawski.

JACQUES COPEAU (1878 – 1949)

(SCHRIFTSTELLER UND REGISSEUR,

BEDEUTENDER ERNEUERER DES FRANZÖSISCHEN THEATERS):

„Der Kampf des Bildhauers mit dem Material ist nichts im Vergleich mit den Widerständen, die dem Schauspieler sein Körper, sein Blut, seine Gliedmassen, sein Mund und all seine Organe entgegensetzen.“

Und so kam nach Shakespeare, Molière, Garrick, Talma, Stanislawski und Strasberg die Schauspielkunst in ihrer reinsten – natürlichen Form auf die Bühne und schliesslich auf die Leinwand und ins Fernsehen. Es ist die reine und natürliche Form des Spiels (entgegen der rhetorischen), auf „imaginäre Reize“ zu reagieren, als wüsste man nicht, was im geschriebenen Stück passiert, als würde man nichts von allem erwartet haben, als würde Gott allein der Regisseur sein. Immer wieder meisterten die ersten grossen Schauspieler des Theaters diese Aufgabe. Von Abend zu Abend vermochten sie wiederholt im selben Stück zu weinen, zu erzürnen und zu lachen, wenn ihrer Figur danach zumute war. Sie spielten nicht nur das Resultat – den Anblick eines zusammenbrechenden oder aufsteigenden Menschen, sie durchlebten während des Stücks auch den seelisch-geistigen Prozess seiner Lebensgeschichte und erzeugten so im Betrachter den wirkungsreichen Eindruck vom wahren Leben. Zu Ausbildungszwecken entstanden später sogar Illustrationen von Gesichtern und Körperhaltungen und wie sie sich zu welchem Gefühl oder Gedanken auszudrücken haben, was wiederum nichts mit dem Wesen des Schauspiels zu tun hat. Dieses soll eine Weisheit über die Impressionen und Expressionen des Menschen in sich zu gewinnen suchen, die es „erfühlt“, sie nutzt und im spielerischen Ausdruck anwendet. Gedanke, Empfindung, Gebärde und Sprache müssen im Einklang sein. Eine auffallend eitle Frau z.B. wird an einem Spiegel nicht achtlos vorbeigehen, ohne sich nach allen Seiten im Spiegel zu betrachten. Ihre Erscheinung und ihre Sprache werden gepflegt sein. Ihre Bewegungen werden mit bedachtsamer Eleganz und mit hinweisender (doch selbstbetrügender) Unnahbarkeit vollführt sein. Und all dies wird sie erhobenen Hauptes tun, weil Eitelkeit fälschlich zum alleinigen Wesenszug selbstsicherer Menschen gezählt wird und unmöglich derer, die sich aus Selbstzweifeln in einen Hintergrund der Farblosigkeit flüchten. Es gehört feinstes Gespür dazu, um sich begreiflich zu machen, dass jeder Ausdruck von Stärke aus einer Schwäche resultiert, aus vergangenen Niederlagen oder gegenwärtigen inneren Unruhen oder Komplexen. Die sichtbar Schwachen haben ihre Stärke noch nicht erkannt oder nicht angenommen und müssen sich im Leben wie in der Fiktion verändern. So muss sich der Künstler sowohl zugunsten seines Berufs als auch seines Privatlebens gewiss werden, dass nichts und niemand vollkommen ist. Dass diese Vollkommenheit erst im Durchleben der Härte, durch Einsicht, Überwindung und schliesslich durch die Wandlung erreicht werden kann. Und dies Schritt für Schritt, der durch die ganze Lebensgeschichte hindurch gegangen werden

LEE STRASBERG: „SCHAUSPIELEN UND DAS TRAINING DES SCHAUSPIELERS“

- EIN ESSAY VON SANELA TADIC - (SOMMER 2004)

muss. Menschliche Vollkommenheit ist eigentlich das widerstandslose und tapfere Erkennen dieser Aufgabe. Diese Prozesse im Menschen müssen sich auch in jeder fiktiven Figur erkennen lassen, da sie ja der Spiegel des Ersteren ist. Alle Protagonisten haben ihre Gründe, ihre Vorgeschichten. Jede Persönlichkeit entwickelt aus ihrer Vorzeit die ihr eigen gewordenen Nuancen im Verhalten, in der Wortwahl, in der Lebensperspektive. Unsere Geistes- und Seelengeschichte drücken wir alle in unserem Gesicht (Augen, Mund, Falten, markante Züge), in unserer Körperhaltung und durch unsere Einstellungen aus. Die Augen werden nicht zu Unrecht die „Fenster zur Seele“ (und wohl auch zum Geist) genannt. Der Schauspieler darf nie ausser Acht lassen, dass er im Leben wie in der Fiktion eine *wandelnde Geschichte* ist, die sich zu erzählen hat. Ein Menschenleben ist immer unsichtbar an „drei innere Lebensräume“ gekettet, die zu keinem Zeitpunkt seines Atemholens voneinander gelöst sind. Im ersten - obersten - Raum ist die Bewusstheit von sich selbst und seiner Mitwelt. Im zweituntersten Raum trifft er auf sein Unbewusstes, auf all die Dinge, die seiner unmittelbaren Wahrnehmung verloren gegangen, aber dennoch präsent sind. Im untersten Raum liegt das Unterbewusstsein, das sich unantastbar gibt, wo alle Verdrängungen geborgen werden, und wo auf alle Fragen seiner persönlichen Existenz eine Antwort zu finden ist. Genauso ist es mit der Zeit. Jeder Mensch hat nicht nur eine Gegenwart, die es zu spielen gilt. Berücksichtigt werden muss auch seine Vergangenheit und seine mögliche Entwicklung in der Zukunft. Die Umstände für das gegenwärtige Dasein müssen ebenfalls Ausdruck im Spiel finden. Obwohl der Akteur den Text kennt, darf nichts gesprochen werden, ohne dabei zu denken. Er muss wissen, was er sagt, aber er muss auch wissen, warum er es sagt und sich auf die Reaktionen der Mitspieler einstellen wie auf etwas Unvorhergesehenes, Erhofftes oder Gefürchtetes. Er darf (auch als Hauptfigur) seine Beziehung zu den Mitspielern – zu allen anderen Figuren niemals verlieren, sonst wirkt sein Spiel wie ein einzelner langer Monolog, und er ist nicht mehr Teil eines Ganzen, sondern abseits und unglaubwürdig. Dies alles gilt es zu beachten und mit psychologischer Logik zu erfassen und „ungekünstelt“ wiederzugeben, wenn man einen anderen Menschen auch in Gang und Ton spielen möchte. Der Schauspieler muss die Figur kennen, die er spielt. Er muss sie in sich aufnehmen, sie „sein“. Um diese Fassungskraft zu haben, muss er in Selbsterkenntnis und Selbstbearbeitung geübt sein. Er muss auch wissen, wer die anderen Figuren in der Geschichte sind und wissen, welchen Einfluss sie auf seine Figur haben. Selbstverständlich soll dies nicht zur Folge haben (wie nicht selten bei Schauspielgrößen behauptet wird), dass er während seiner „Arbeit“ den Bezug zu seinem eigenen Wesen und Leben verliert, denn das wäre keine bewusste Kunst mehr, sondern Wahnsinn. Er ist ein Kunstwerk, das zu gegebenen Zeiten funktionieren muss, um lebendige Kunst zu sein. Als Mensch bleibt er sich selbst, sonst ist dieser Mensch kein Künstler. In unserer Zeit steigen viele zu Filmschauspielern auf, die sich einzig durch ihre Ausstrahlung, durch ihr Äusseres profilieren und somit „gern gesehen“ werden. Das Spiel selbst bleibt oberflächlich – auf die optische Wirkung bedacht – und unschöpferisch an die Handlung gelehnt, ohne die Tiefe zum Innersten der Figur zu suchen. Als der wahre Künstler erweist sich dann der Regisseur und sein Filmteam, weniger die Schauspielbesetzung, die sich bei der Premiere mit dem Publikum zusammenfindet und selbst über das Resultat der Filmproduktion staunen muss. Eine gewichtige Schwierigkeit beim Film ist es auch, als Schauspieler ständig im Close-up der Kamera zu stehen und ganz besonders, Szenen nach vorgesehenem Drehplan zu spielen; also nicht in der Reihenfolge der Handlung. Im Film werden die Schauspieler oft auch von eigens ausgebildeten Stuntmen- oder women unterstützt, die körperlich stark geforderte Szenen für sie übernehmen, ohne dass das Zuschauerauge den „Darstellerwechsel“ erfassen darf. Manchmal geschieht dies auch bei minim erforderlichen Körpereinsatz wie bspw. für eine handgreifliche Szene oder eine Jagd oder Flucht auf der Strasse. Zuweilen hört man zeitgenössische Schauspieler sich rühmen, wie sie sich wirklich geschlagen ha-

ben, um die Echtheit zu garantieren, oder andere unkonventionelle Massnahmen angewandt haben, um „wahrhaftig“ zu wirken. Dieses Engagement ist sicherlich lobenswert und oft auch ausserordentlich mutig, beweist jedoch auch den Mangel an Fantasie, an Sensibilität und psychologischer Intelligenz. Kurzum: Das Fehlen von Schauspielersfähigkeit.

LEE STRASBERG (1901 – 1982):

„Die innere Vorstellung ist wichtig – man muss dem Schauspieler eine Vorstellung vermitteln. Ein Teil dessen, was Leben zu Kunst werden lässt, ist das, dass man ein Element des Lebens in Gestalt einer Vorstellung besitzt. Ein Ereignis wird sowohl real als auch imaginär, und das macht für mich Kunst aus.“

LEE STRASBERG:
„SCHAUSPIELEN UND
DAS TRAINING DES SCHAUSPIELERS“

LEE STRASBERG (1901 – 1982) widmete sein ganzes Leben der verständlichen Übermittlung und Entwicklung vom wahrhaftigen Schauspiel. Der aus der Ukraine stammende jüdische Theaterregisseur und Schauspiel-Pädagoge gründete 1969 das berühmt-berüchtigte „Lee Strasberg Institute of Theatre“ in New York City und Los Angeles, in dem (Hollywood-) Schauspieler nach der sogenannten „Method“ ausgebildet bzw. trainiert werden. Unter namhaften Theater- und insbesondere Filmgrössen zählen zu „Method Actors“ MONTGOMERY CLIFT, SPENCER TRACY, KATHERINE HEPBURN, AUDREY HEPBURN, SIR LAURENCE OLIVIER, GRETA GARBO, BETTE DAVIS, HUMPHREY BOGART, MARLON BRANDO, JAMES DEAN, PAUL NEWMAN, MARYLIN MONROE, AL PACINO, ROBERT DE NIRO, ELLEN BURSTYN, ANNE BANCROFT, WARREN BEATTY, HARVEY KEITEL, MICKEY ROURKE, JON VOIGHT (und aus jüngster Zeit dessen äusserlich wie schauspielerisch beeindruckende Tochter) ANGELINA JOLIE u.v.a.

Strasberg entwickelte mit seiner „Methode“ eine Variante des von KONSTANTIN STANISLAWSKI (1863 – 1938) begründeten Systems, das auf das Schauspiel von Theater und Film nachhaltig Einfluss behielt. Stanislawski bekräftigte zu Beginn des letzten Jahrhunderts mit seiner Gründung des „Moskauer Künstlerischen Theaters“ die Notwendigkeit, ein modernes Training des Schauspielens für den angehenden sowie routinierten Bühnenschauspieler zu entwickeln und zu fördern. Überzeugt und inspiriert von Stanislawskis Trainingsmethode suchte Strasberg nach einer verständlichen Vermittlung und somit Umsetzung im amerikanischen Theater („Broadway“ – „Varieté“ – „Vaudeville“) und schliesslich im amerikanischen Film („Hollywood“). Ab 1927 entstanden die ersten Tonfilme (1929 war die erste Oscarverleihung). In dieser Umwandlungsphase vom Theater zum Film wurden viele Schauspieler der Bühne abgeworben, die richtig erkannten, dass das neue Medium „Film“ die Massen begeistert und in absehbarer Zeit einen roten Teppich in die Zukunft säumen werde. Auch Strasberg war

ein Fortschrittsdenker und begrüßte die neue Entwicklung des „medialen Theaters“ und unterstützte selbst ab 1951 mit seiner „Method“ als neuer künstlerischer Leiter des Actor's Studio angesehene Filmproduktionen Hollywoods, die mit seiner Hilfe Generationen von Bühnenerfahrung auf die Leinwand und ins Fernsehen zu übertragen vermochten.

LEE STRASBERG (1901 – 1982):

„Zur Qualifikation (des Schauspielers) gehören nach allgemeiner Auffassung eine gute physische Kondition, ein gutes Gedächtnis, ein wacher Geist, eine klare volltönende Stimme und gute Artikulation, sowie eine kontrollierte Atmung. Auch das Aussehen und das sogar noch wesentlichere Element der Persönlichkeit sind zweifelsohne weitere Faktoren, deren Kennzeichen jedoch schwierig zu bestimmen sind, für gewöhnlich werden sie nicht bevor, sondern erst nachdem der Schauspieler berühmt geworden ist, erkannt. Im normalen Leben besitzen viele Schauspieler beides nicht, aber sie scheinen diese Qualitäten zu entwickeln, sobald sie zu spielen beginnen.“

Strasberg kam so in Berührung mit vielen angesehenen Persönlichkeiten des Theaters und des Films und kam in seinen theoretischen Abhandlungen über den Schauspieler überraschend zum Schluss, dass viele der ganz Grossen sich nachdrücklich gerade dadurch auszeichneten, dass sie im wahren Leben wider Erwarten gewöhnlich gewesen seien, keine besondere Stimme gehabt hätten oder schlechte Redner bzw. Unterhalter waren. Aber sie entpuppten sich als brillante Künstler, wenn es darum ging zu werden, was sie sich vorstellten zu sein. Nach Strasberg muss ein wahrhaftiger Schauspieler auf der Bühne (oder vor der Kamera) eine Erfahrung machen, etwas erleben, etwas spüren, sonst hat er nicht gespielt. Diese Regel ist unabhängig davon, ob er in einem Kinofilm, im Fernsehen, im Theater oder in der Oper mitgewirkt hat. Obwohl die Ausführungen unterschiedlich sind, bleiben die Anforderungen an den Schauspieler dieselben. Die Technik des Films, Filmstreifen zu einer beliebigen Aufführung aneinander zu kleben, erwies sich schliesslich günstig für angehende Filmdarsteller, die weniger talentiert sind, dafür äusserlich anziehend wirken. Dies verfolgte Strasberg mit versöhnlicher Bewusstheit, ebenso sein Schüler und Nachfolger JOHN COSTOPOULOS, der sich im Actor's Studio weiterhin um die Übermittlung des Schauspielens im Sinne Strasbergs bemüht.

JOHN COSTOPOULOS:

„Du bist das Instrument. Du bist zur gleichen Zeit die Violine und der Violinist. Du bist zur gleichen Zeit der Schriftsteller und das, worauf geschrieben wird. Daher ist es so wichtig, Dein Instrument, Dich, zu kennen. Zum Schauspieler gehört es, sich selbst kennenzulernen, von sich aus und durch sich selbst zu arbeiten. In anderen Worten: Du musst Deine Schalter kennen, Deine Knöpfe.“

Schauspieler vom Actor's Studio u.a.:

MARLON BRANDO (1924 – 2004)



ROBERT DE NIRO (geb. 1943)



AL PACINO (geb. 1940)



MICKEY ROURKE (geb. 1954)



Schauspielerinnen vom Actor's Studio u.a.:

KATHERINE HEPBURN (1907 – 2003)



AUDREY HEPBURN (1929 – 1993)



ELLEN BURSTYN (geb. 1932)



ANGELINA JOLIE (geb. 1975)



STRASBERG: „DIE METHODE“

Vor der Arbeit des Schauspielers an seiner Rolle, muss seine Arbeit an sich selbst vorangegangen sein. Dies nennt Stanislawski das „Zwilling-Problem“, das in den genannten zwei Schritten gelöst werden muss. Entwickelt wurde dieses System, diese Methode aufgrund der Gründung einer Theatertruppe („Moskauer Künstlerisches Theater“), in der Stanislawski die Notwendigkeit erkannte, ein geeignetes modernes Training für das Ensemble zu erschaffen, um methodisch für jede Theatervorstellung die überzeugende Leistung jedes einzelnen Spielers zu sichern. Auch in Filmszenen ist Wiederholung notwendig. Ihre erschlaffenden Auswirkungen auf die schauspielerische Schöpfungskraft zeigen sich in weit höherem Grade in Bühnenstücken. Aus diesem Grund steht der Film trotz seiner Popularität dem Theater im (schauspielerischen) Niveau immer noch um einiges nach. Die Schule des „Method“-Trainings als wertvolles Rezept der Bühne fand deshalb durch Strasbergs Engagement für Hollywood regen Zulauf von Filmschauspielern.

JOSEPH-FRANÇOIS TALMA (1763 – 1826):

„Schauspielen ist die Fähigkeit, auf vorgestellte Reize zu reagieren. Es besteht aus ungewöhnlicher Empfindsamkeit und ausserordentlicher Intelligenz; und zwar der Intelligenz, die Funktionsweise der menschlichen Persönlichkeit zu verstehen – das Bewusste wie das Unbewusste im Menschen. [...] Empfindsamkeit nenne ich die Fähigkeit der leidenschaftlichen Erregung, die einen Schauspieler antreibt, von all seinen Sinnen Besitz ergreift, seine Seele aufwühlt, und es ihm so ermöglicht, sich auf die tragischsten Situationen einzulassen und die schrecklichsten Leidenschaften zu fühlen, als ob es seine eigenen wären. Die Intelligenz, die diese Empfindsamkeit begleitet, beurteilt die Eindrücke, die letztere uns fühlen macht, wählt aus, ordnet sie und unterwirft sie dem Kalkül.“

Die „Method“ gliedert das Training des Schauspielers in die erwähnten zwei Abschnitte:

1. Arbeit an sich selbst
2. Arbeit an der Rolle

I. ARBEIT AN SICH SELBST: Geistig, physisch und emotional

- A. Die *geistige* Arbeit befasst sich mit dem Wissen der Menschen in allen seinen Äusserungsformen. Dieses Wissen darf jedoch nicht geistig oder rein intellektuell bleiben, sonst ist es für den Schauspieler von keinerlei Wert. Es reicht für den Schauspieler nicht, etwas über die Steinzeit oder die Eisenzeit zu wissen. Er muss versuchen, den Unterschied, den dies tatsächlich im Leben der Menschen bedeutet hat, zu erleben – im Handhaben der Objekte usw.

- B. Die *physische* Arbeit gliedert sich in Körperarbeit und Stimmarbeit. Körper und Stimme sollen Gefühle und Gedanken der Figur (in Motorik/Gestik/Mimik/Klang) ausdrücken können.
- C. Die *emotionale* Arbeit liegt in der Kenntnis und dem praktischen Durchleben aller Seelenzustände. Dafür gibt es Konzentrationsübungen (Gruppen- und Improvisationsübungen) und eine entsprechende Wahrnehmungsschulung - ein Training der Sinne (sensorisches & affektives Gedächtnis).

ENTSPANNUNG – Der Weg zur Konzentrationssteigerung

Lee Strasberg bezeichnet die Anspannung als ärgsten Feind des Schauspielers. Mit angespannten Muskeln und Körpergliedern kann ein Mensch nicht denken und fühlen. Er ist aus Nervosität oder allgemeiner Unsicherheit gänzlich auf diese Spannung in ihm fixiert und kann nicht angemessen reagieren. Und es ist unerlässlich, dass er beim Spielen denkt und fühlt. Im Text stehen die Handlung und die Dialoge, aber die Figuren aus Fleisch und Blut müssen die Schauspieler selbst aus sich ins Leben rufen. Wenn er dabei nicht denkt und fühlt, kann er nicht lebendig wirken. Diesem schlimmsten Feind muss darum jeder Schauspieler ins Auge sehen und ihn überwinden lernen – durch Entspannung. Diesem Zweck dient Strasbergs „unbequemer Stuhl“. Der Schauspieler wird aufgefordert, sich mitten auf der Bühne auf diesen Stuhl zu setzen und vollkommene Entspannung zu erreichen, um das an die Oberfläche zu bewegen, was durch die Anspannung blockiert wird. Alle Blockaden lösen sich auf, wenn Körper und Muskeln entspannt sind.

KONZENTRATION – Die Kehrseite der Entspannung

Den höchstmöglichen Grad an Entspannung zu erreichen ist notwendig, um die Konzentrationsfähigkeit des Schauspielers aufs Schärfste zu steigern. Es klingt paradox, aber tatsächlich erschläft die Konzentration rasch in einem unentspannten Menschen. Seine geistige Ausdauer ist kurz. Dasselbe bewirkt auch Schlafentzug oder allgemeines Ruhebedürfnis. Die für den Schauspieler erforderliche Konzentrationsfähigkeit beweist ihre Unentbehrlichkeit im Training und in der Anwendung des Sinnes- und Erfahrungsgedächtnisses:

- **Sensorisches Gedächtnis:** In diesem sind Sinnesempfindungen des Menschen aus seinem ganzen Leben gespeichert. Die menschliche Fantasie nutzt diesen Speicher als Quelle, sich Sinneserfahrungen (z.B. einen Duft, eine Melodie, eine Berührung, einen Geschmack, ein altes Bild) vorstellen zu können. Der Schauspieler schöpft aus ihr die Ambition, auf nicht-reale Vorgänge real zu reagieren.

Beispiel: Im Training äussert sich das in den Übungen mit imaginären Reizen. Das Schauspiel wird dabei vollends auf das sensorische Gedächtnis beschränkt. Ohne dass irgendjemand oder irgendetwas mit ihm auf der Bühne (oder in einem Raum) ist, hat der Schauspieler die Aufgabe ungeachtet dessen zu agieren, in dem er bspw. nach Hause kommt, sich umzieht und Kaffee trinkt, ohne Kleidung oder eine Tasse in die Hand zu nehmen. Jeder Handgriff und jede Geste werden natürlich erscheinen, wenn der Schauspieler empfindet, was er tut. Es gilt auf die vorgestellten Sinnesaufnahmen zu re-

agieren, sich dabei aber auf die Objekte der Fantasie zu konzentrieren und nicht auf den äusserlichen Ausdruck, den diese hervorrufen sollen. Das Hauptanliegen des Schauspielers ist es, den Zuschauer vom „ersten Mal“ zu überzeugen, dass er alles gerade erst wahrhaft erlebt und nicht weiss, wie es weiter geht. Zum selben Zweck nutzt der auch das affektive Gedächtnis.

- **Affektives Gedächtnis:** Die Memoiren aller seelischen Zustände. Dort ist der Speicher emotionaler Erregungen. Mithilfe dieser emotionalen Erinnerungen (auch Erinnerungen von Erfahrung) zwingt sich der Schauspieler, Gefühle zu durchleben, für die es in Wirklichkeit keinen Anlass gibt, aber die seine Figur gegenwärtig erfährt und ausdrücken muss. Er erschafft sich eine neue Gegenwart, damit er *ist*, was und wie die Geschichte (Stück/Drehbuch) es vorschreibt. Ohne den Einbezug der Sinne und der Emotionen kann ihm das nicht glaubwürdig gelingen.

Beispiel: Der Schauspieler denkt sich ein ungewöhnliches Erlebnis aus seinem affektiven Gedächtnis. Dabei strengt er sich nicht, die Emotion selbst wieder präsent werden zu lassen, sondern die ganze Situation und wie sich alles ereignet hat, was in ihm jene Gefühle auslöste. Wenn er dies ehrlich befolgt, macht er ganz automatisch von Neuem diese emotionale Erfahrung durch willkürliche Assoziation. (Dass durch Letztere wiederholtes Erfahren möglich ist, zeigt die Psychologie im durch Schock- oder Angsterlebnisse einsetzenden Zustand des „Traumas“.)

Beispiel vom „privaten Moment“: Eine weitere Übung hat zum Zweck, Blockaden zu lösen, die den Spieler in seinem Ausdruck hemmen, die zumeist auf persönliche Konflikte der eigenen Existenz beruhen und ihm nicht erlauben, diese freie Assoziationsfähigkeit zu entwickeln und schöpferisch anzuwenden. Der „private Moment“ ist jener Augenblick, in dem wir allein sind und uns geborgen und sicher fühlen. Dies kann z.B. der Moment sein, in dem wir abends nach Hause kommen und zu kochen beginnen, zum Lieblingssong tanzen oder uns in ein Buch vertiefen. Egal was. Hauptsache, wir fühlen uns wohl dabei und finden zurück zu uns selbst. In dem der blockierte Schauspieler diesen besonderen Moment spielt, aus sich heraus geht („öffentliche Einsamkeit“), kann er seine Hemmnisse entketten und zu ungeahnt frischem Ausdruck gelangen.

Die Arbeit an sich selbst =

**Entspannung → Konzentration → Sinnesaufnahme → Affektentstehung
⇒ (innere & äussere) Wahrhaftigkeit**

Die Nutzung des sensorischen und affektiven Gedächtnisses zielt darauf hin, dass Vorstellung und Realität während dem Schauspiel irrelevant werden, weil sie *eins* sind. „Method Acting“ soll demzufolge das Können verleihen, in einem Augenblick einen Witz zu erzählen und im anderen (auf der Bühne oder vor der Kamera) Selbstmord zu begehen. Problemlos sollen diese Schauspieler befähigt sein, in jede auch noch so zusammenhanglose Szene einzuspringen, weil sie den Prozess des Einverleibens mit dem Wesen der Figur so sehr eingeübt haben. Noch bevor man aber die Namen Stanislawski oder Strasberg gekannt hatte, gab es Schauspieler, die

das aus sich heraus und ganz natürlich vollbringen konnten, ohne systematisches Vorgehen – durch schauspielerischen Instinkt, der ihnen gegeben oder eben nicht gegeben war. Der Schauspieler muss nach der „Method“ trotz des Wegsperrens seiner eigenen Identität dennoch aus seinem gesamten persönlichen Erfahrungsschatz und seiner Fantasie schöpfen. Sie sind zum Instrumentarium des Akteurs massgebend. Die Methoden unterstützen ihn in seiner Arbeit. Das Werkzeug aber muss der Schauspieler selbst mitbringen.

Schauspielern – sprich sich verstellen, sich imaginäre Begebenheiten denken, das liegt in der Natur eines jeden Menschen, der diese heimlich oder aus Heiterkeit auslebt. Öffentliches Schauspielen jedoch, in Selbstvergessenheit und doch in der Nutzung des eigenen Selbst sich in ein Fremdes zu verwandeln, das ist die Kunst eines Paradoxons, welche Aufrichtigkeit fordert, ohne aufrichtig zu sein.

DENIS DIDEROT (1713 – 1784)

(MITHERAUSGEBER & BEDEUTENSTER MITARBEITER DER „ENZYKLOPÄDIE“
(1715 – 1765) IN SEINEM AUFSATZ ÜBER DEN SCHAUSPIELER:

„Ein Schauspieler, bloss mit Verstand und Urteilsvermögen ausgestattet, ist kalt; einer mit blosser Begeisterung und Empfindung, ist verrückt. Eine ganz eigene Verbindung von Vernunft und Wärme erschafft die grosse Persönlichkeit. Sowohl auf der Bühne als auch im Leben macht jemand, der mehr zeigt, als er fühlt, uns eher lachen, als dass er uns rührt. Darum versuche nie über das hinauszugehen, was du fühlst, versuche Aufrichtigkeit zu finden.“

II. ARBEIT AN DER ROLLE: Figur, Umstände, Geschichte

Nachdem sich der Schauspieler mit der ganzen Geschichte bekannt gemacht hat, legt er den zu sprechenden Text und die beschriebene Handlung vorerst beiseite und nähert sich innerlich seiner Figur, die durch das Spiel sein Ich werden soll. Er fragt sich „wer bin ich?“, „wo bin ich?“, „was ist vorher geschehen?“ und „warum handle ich so und nicht anders?“. Die Antworten auf diese Fragen bilden seinen eigentlichen Stoff, den es zu spielen gilt. Das sichtbare Vorgehen wiederzugeben ist nicht die herausragende Kunst des Schauspielers, sondern des Regisseurs und seiner Mitarbeiter. Das auszeichnende Geschick des Spielers zeigt sich vor allem in seinem Erfolg darin, das Unsichtbare, das Unausgesprochene zum Ausdruck zu bringen. Die äusseren Geschehnisse sind die Entwicklung des inneren Geschehens und der Impulse in der Figur. Betrachten wir im wahren Leben gleichzeitig eine Kassiererin im Supermarkt und einen Anwalt in seiner Kanzlei, sehen wir dann auch zwei verschiedene Geschichten, die man erzählen könnte. Beide Menschen haben mehr von sich zu sagen, als was sie tagsüber tun. Jeder hat seine Umstände, seine Motivationen, seine Ziele. Manches kann ein guter Beobachter sogar erraten, das er von der Gebärde, der Aussprache und dem Wortinhalt abliest. Keine Figur darf also einfach eine leere Schablone sein, die etwas tut, ohne ersichtlichen Grund und von der Handlung mitgezogen wird. Die Figur bestimmt die Handlung, und sie braucht eine Handlung, wenn sie eine Figur sein will. Nicht umsonst ersetzte der Schauspieler die Marionette. Es existieren keine Menschen ohne Eigenschaften. Alles, was von der zu spielenden Fi-

gur ausgeht, muss typisch für sie sein. Dem Schauspieler sind die äusseren Ereignisse von Anfang an bekannt. An ihm liegt es, die Vision des Verhaltens und der Veränderungen der Figur glaubhaft umzusetzen. Dafür wird es manchmal notwendig, dass er psychologisch die Vergangenheit einer vielschichtigen Figur durchforstet, also eine Zeit, von der in der Geschichte eigentlich gar nichts steht. Der Schauspieler muss fähig sein, analytisch und nicht nach den gegebenen Worten und Schilderungen zu denken, um aller Umstände gewahr zu werden. Er muss einer Logik folgen, die er allein in den Handlungen und Motivationen seiner Figur – demnach in seiner Tiefenpsychologie – erkennen kann. Und in der Erfüllung dieser Aufgabe liegt auch die Bestimmung des Schauspielers auf der Bühne oder im Film. Die Handlung und die Figuren sind eins. Ohne Figuren keine Handlung und ohne Handlung keine Figuren. Beide definieren sich durch das Vorgehen. Was tut die Figur? Was geschieht in der Geschichte? Und... warum?

LEE STRASBERG (1901 – 1982):

„Es gibt drei Dimensionen des Schauspielens: Der durchschnittliche Schauspieler liefert den Text ab, den die Figur sprechen soll. Der gute Schauspieler spielt sowohl den Text als auch das, was die Figur denkt, während sie ihn spricht. Doch bei uns allen liegen hinter den Worten nicht nur bewusste Gedanken, sondern auch ein unbewusstes oder vielmehr ein unterbewusstes emotionales Denken. Diese emotionale Unterströmung, dieses unterbewusste Leben der Figur fügt der Kunst der Darstellung eine dritte Dimension hinzu, und meiner Erfahrung nach ist das etwas ganz Neues.“

Strasbergs Fragen für die brauchbare Handlung des Schauspielers lauten:

1. Wer bin ich? (Figur)
2. Was wird getan? (Handlung)
3. Warum wird es getan? (Motivation)
4. Unter welchen Umständen? (Anpassung)

Auf dieser Grundlage erspielt der Schauspieler die Ursachen, während er die Ergebnisse aus ihnen entstehen lässt, wie er es auch im wirklichen Leben kennt. Wenn er in diesem Angst spürt, stellt sich sein ängstlicher Ausdruck von selbst ein. Diesen schöpferisch herbeigeführten Automatismus gilt es durch die Arbeit an sich und an der Rolle für das wahrhaftige Spiel zu entwickeln. Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Umstände der Figur muss der Schauspieler von seinen Gedanken und Aussagen überzeugt sein, wenn er auch das Publikum überzeugen will. Besonders auf der Bühne ist er gezwungen, seine schauspielerische Überzeugungskraft von Vorstellung zu Vorstellung des selben Stücks beizubehalten, so als wäre er kein Künstler, sondern ein realer Mensch, der in einer Art Zeitschleife gefangen geblieben ist. Er muss wissen, was passiert, doch muss er das Publikum glauben machen, dass er keine Ahnung hat.

KONSTANTIN STANISLAWSKI (1863 – 1938):

„Es gibt keine kleinen Rollen.
Es gibt nur kleine Schauspieler.“

LEE STRASBERG: BERUFLICHER WERDEGANG IN KÜRZE

Israel Strasberg wurde am 17. November 1901 in der Ukraine geboren. Noch vor seinem 10. Lebensjahr emigrierte er zusammen mit seinen Eltern und den drei Geschwistern nach Amerika ins Armenviertel auf der Lower East Side in Manhattan, New York. Dort kam er während der Schulzeit erstmals mit dem Theater in Kontakt und stand auch mehrmals auf der Bühne. Die Schule verliess er jedoch ohne Abschluss, da sein älterer Bruder während einer Grippe-Epidemie verstarb und die Familie auf ein weiteres Einkommen angewiesen war. Strasberg sicherte dieses durch eine Anstellung als Buchhalter in einer kleinen Zwischenhandelsfirma für Menschenhaar zur Perückenherstellung. Zusammen mit einem Freund kaufte er später diese Firma. Mit 20 Jahren wurde er Mitglied eines New Yorker Theaterclubs, wodurch er in der Rolle eines blinden Jungen auf sich aufmerksam machte. Nach einem Umzug der Familie in die New Yorker Bronx lernte er 1923 das „Moskauer Künstlerische Theater“ unter der Leitung von KONSTANTIN STANISLAWSKI (1863 – 1938) kennen, das ihn mit einem („die Theaterrevolution in Amerika auslösenden“) Gastspiel überwältigte. Strasberg gab sich anschliessend ganz dem Schauspiel hin. Er besuchte eine dreimonatige Schauspielschule, um bei RICHARD BOLESLAWSKI, dem Leiter des „American Laboratory Theatre“ vorzusprechen, das zum Zentrum der Verbreitung des Stanislawski-Systems in den USA werden sollte. Dort wurde er 1924 aufgenommen und von MARIA USPENSKAJA, einem ehemaligen Mitglied des „Moskauer Künstlerischen Theaters“, unterrichtet. Bald darauf wurde er professioneller Bühnenschauspieler und wirkte in zahlreichen Inszenierungen mit. 1931 gelang es ihm, eine eigene Theatergruppe (das erste Kollektiv-Theater der USA) zu gründen. Im „Group Theatre New York“ war er zudem Regisseur und Leiter des Ensemble-Trainings, das nach dem revolutionären Stanislawski-System erfolgte. Nach anfänglich ausbleibenden Erfolgen zeichneten sich Strasbergs Theaterproduktionen durch herausragendes Schauspiel aus. 1938 zog sich Strasberg aus der Leitung des Group Theatre zurück, das sich vier Jahre später auflöste. Er arbeitete fortan als freier Regisseur und Schauspiellehrer in freien Kursen. 1941 veröffentlichte er erstmals eine Summe seiner Theatererfahrungen unter dem Titel „Schauspielen und das Training des Schauspielers“ in John Gassners „Producing the Play“. Nachdem 1943 drei seiner Inszenierungen finanziell schädliche Misserfolge wurden, orientierte er sich beruflich neu und verliess New York, um in Hollywood als Filmregisseur, Schauspiellehrer und Coach zu arbeiten. 1947 kehrte er aber wieder nach New York zurück, wo er am Theater an frühere Erfolge anknüpfen konnte. So machte er die Bekanntschaft mit ELIA KAZAN (1909 - 2003), dem erfolgreichen Theater- und Filmregisseur und damaligen Leiter und Mitbegründer des berühmten „Actor's Studio“, in dem heute noch nur die besten (auch berühmten) Schauspieler Mitglieder sind (Pacino, De Niro u.a.), um ihre Arbeit gegenseitig zu analysieren und weiterzuentwickeln. Stras-

berg wurde dort Schauspiellehrer und schliesslich 1951 künstlerischer Leiter des Actor's Studio. (Schauspiellehrer im Actor's Studio wurde ab 1982 sein Schüler JOHN COSTOPOULOS. Die Leitung übernahmen nach ihm AL PACINO und ELLEN BURSTYN bis 1988. Zu beiden Schauspielern pflegte Strasberg eine enge väterliche Beziehung. Burstyn trug nach seinem Tod massgebend zur Förderung von Nachwuchstalenten bei, in dem sie vermehrt als Schauspiellehrerin arbeitete und seltener in Filmen mitwirkte.) Dort machte er seine wenigen doch hocheffektiven Übungen als „The Method“ berühmt. In den folgenden Jahren bekam er immer wieder Einladungen, Vorlesungen zum Schauspiel oder über Stanislawski zu halten. 1968 gründete er das „Lee Strasberg Institute of Theatre“ in New York City und Los Angeles (Hollywood), in dem Schauspieler nach der „Method“, der von Strasberg entwickelten Variante des Stanislawski-Systems, ausgebildet werden. Eine Filmschauspielkarriere begann er 73jährig im zweiten Teil des Mafia-Epos von FRANCIS FORD COPPOLA nach Mario Puzos gleichnamigem Bestseller „The Godfather“ aus dem Jahre 1974. Für seine Nebenrolle als Gangster Hyman Roth wurde er für den Oscar nominiert. Damals stand er auch das erste und einzige Mal an der Seite seiner beiden Protegés AL PACINO und ROBERT DE NIRO vor der Kamera. Danach spielte er noch in vier weiteren Filmen mit, darunter neben SOPHIA LOREN und BURT LANCASTER. In den Jahren 1978/79 machte er zwei Vortragsreisen nach Deutschland (Bochum und Berlin). 1982 starb Lee Strasberg mit 81 Jahren durch einen Herzanfall, ohne sein Buch „A Dream of Passion“ beendet zu haben. Es erschien posthum, bearbeitet und herausgegeben von EVANGELINE MORPHOS (1987).

DIE REVOLTE

Die heutige Moderne lässt sich nicht von grossen Namen einnehmen und lehnt die „Method“ und andere „Lehren“ vom Schauspielen ab. Diese eigensinnigen Gegner wehren sich gegen *Grammatik & Algebra fürs Schauspielen* und berufen sich auf den „natürlichen Instinkt“, der ihm talentierten Spieler geschärfter innewohnt. Dieser Instinkt und die eigenen fünf Sinne, der Körper, die Stimme, die Lebenserfahrung... alles, was jeder im Alltag nutzt, seien die einzigen Mittel, die er zum Spielen braucht. Dabei stützen sie sich auch auf Aussagen von anderen – nicht minder ruhmreichen Schauspielgrössen, die betonen, „nicht zu wissen, wie sie es machen“. Zudem wird den „Trainingsmethoden“ (nicht ganz zu Unrecht) vorgeworfen, das Schauspiel so zu mechanisieren, die Natürlichkeit selbst zu berechnen und die konzentrierte – doch spontane Kunst abzutöten, dass die so sehr gepriesene Wahrhaftigkeit durch die Routine des „Method“-Trainings erst recht verloren geht. Der deutsche weltweit angesehene Dramatiker und Lyriker BERTOLT BRECHT (1898 – 1956) verzichtete in seinem „Epischen Theater“ auf diese Identifikation mit der Rolle und sprach von einer Identifikation mit der sozialen Situation. So beschränkte er sich einzig auf die „Darstellung“, die Stanislawski nicht genügte. Der rebellische Schauspieler JAMES DEAN (1931 – 1955), der 26jährig nach seinem Tod wie zu Lebzeiten Kultstatus im Film erreichte, kam nach kurzer Mitgliedschaft im Actor's Studio in Konflikt mit Strasberg und seiner „Method“ und erschien nie wieder. Dennoch zweifelte niemand sein einzigartiges Talent an (trotz nur drei Hauptrollen!). Später wurde er trotz seiner Revolte als „Emblem und Galionsfigur des Actor's Studios“ propagiert. Der 1999 mit dem Ehrenoscar ausgezeichnete ELIA KAZAN (1909 – 2003) gründete selbst ein eigenes Institut, nachdem er mit der Methode Strasbergs nicht mehr gänzlich einverstanden war. Auch als festes Mitglied erschien ROBERT DE NIRO später nur noch an Parties, an denen er sich mit seinen Kollegen amüsieren konnte. Nicht zu vergessen ebenso die zahlreichen bedeutenden Schau-

spielernamen aus aller Welt, denen unabhängig vom Stanislawski-System verdiente Anerkennung in ihrem Metier zugesprochen wird. Hervorzuheben sind hier Theater- und Filmkünstler aus Europa, im Besonderen aus England, Frankreich und Italien. Ein überzeugendes Exempel ist an dieser Stelle der britische Schauspieler SIR ANTHONY HOPKINS, der mit englischer Schauspielausbildung in seiner Jugend zu späterem Weltruhm gelangte, obwohl er sich selbst kritisch als sehr wortkargen und introvertierten Zeitgenossen bezeichnet, der entgegen seiner besten Rollen weder überdurchschnittlich intelligent noch besonders wortgewandt sei. (Das Schauspiel sei für den Bühnen- und Filmschauspieler immer „ein Ersatz fürs Leben“ gewesen, in dem er keine besonderen Qualitäten besäße, die man von den meistausgezeichneten Schauspielern erwartet.) Strasbergs Methode scheint rückblickend offenbar die ruhmreichste aber nicht unbedingt die einzige oder gar die beste zu sein, auch wenn sie sich auf grosse Namen stützen kann.

Oder um es mit *meinen* Fragen auf den Punkt zu bringen: Ist es gut (und kunstvoll), Gefühlserfahrung durch Methode zu erzwingen, um Authentizität im Spiel zu erreichen? Kann denn Imagination gesund sein (auch in Bezug auf subjektive Psychoanalyse), wenn sie permanent darauf aus ist, der Psyche noch mehr zuzumuten, als es in der Realität ohnehin schon der Fall ist und sie trotzdem immer in ihr bestehen muss? Andererseits kann diese Frage jeder Kunst entgegengestellt werden, aus der Menschen hervorgehen, die sich selbst verausgaben und die Welt bereichern. Und doch ist die Revolte gegen die „Method“ standhaft, auf die gestützt sich die Vernunft denkwürdig fragt: Liegt der Wert der Schauspielkunst nun doch eher darin, dass ein Mensch aufgefordert – täuschend echt – Zustände wiedergeben kann, die er gar nicht durchlebt?

Meine Überzeugung ist, dass jeder Schauspieler individuell seine Methode des Spiels entwickelt, das dann in seiner Art entweder wahrhaftig oder unglaublich wirkt und seinen künstlerischen Wert ausmacht. Die Anforderungen an den Schauspieler, wie sie von Konstantin Stanislawski und Lee Strasberg aufgezählt werden, müssen mit Sicherheit erfüllt sein. Und jede Methode, mit Hilfe derer die Aufgaben, die eine Kunst dem Künstler stellt, gemeistert werden können, ist der Kenntnis über sie wert.

Der grösste Künstler bleibt dennoch derjenige, der sich alles selbst beibringt und seine Kunst durch sich selbst erklärt und auszeichnet. Einer dieser Künstler – hier in der Gattung des Schauspiels – war KONSTANTIN SERGEJEWITSCH STANISLAWSKI.

Konstantin S. Stanislawski



1863 - 1938

SCHLUSSBEMERKUNG:

Die vorliegende Abhandlung wurde von der Autorin *in eigener Sprache*, jedoch sorgsam den Tatsachen des Sujets entsprechend, verfasst. Stellen, an denen das behandelte Werk zitiert wird (LEE STRASBERG u.a.), sind deutlich als Zitate gekennzeichnet. – S. T.

LEE STRASBERG: „SCHAUSPIELEN UND DAS TRAINING DES SCHAUSPIELERS“
- EIN ESSAY VON SANELA TADIC - (SOMMER 2004)

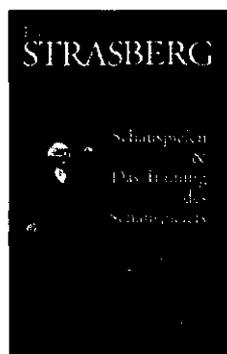


LITERATURQUELLE:

Dieses Essay basiert auf einer zusammenfassenden Ausgabe von schriftlichen Zeugnissen, die der Theaterregisseur, Schauspiellehrer und Schauspieler LEE STRASBERG über die Schauspielerei hinterlassen hat. Sie beinhaltet vier Aufsätze/Artikel Strasbergs über das „Method Acting“, die er für Fachbücher/Lexika verfasst hat, zudem eine Einleitung zu DENIS DIDEROTS umstrittenen Essay „Paradox über den Schauspieler“ und ein persönliches Interview mit Strasberg aus dem Jahre 1964. Das Band schliesst mit einem Interview des Herausgebers mit Strasbergs Nachfolger JOHN COSTOPOULOS (Actor's Studio) anlässlich eines „Method-Workshops“ in Berlin (1984). Das Werk bildet eine verständliche und das Wesentliche zusammenfassende Studienlektüre zur methodischen Ausbildung bzw. zum Training des Schauspielberufes sowie zum Wesen und zur Entwicklung des Schauspielens an sich.

„LEE STRASBERG – Schauspielen und das Training des Schauspielers“

Herausgegeben von Wolfgang Wermelskirch
(Alexander Verlag Berlin, 1988 / ISBN Nr. 3-923854-87-0)



LEE STRASBERG: „SCHAUSPIELEN UND DAS TRAINING DES SCHAUSPIELERS“
- EIN ESSAY VON SANELA TADIC - (SOMMER 2004)