



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mythos Methode – Paradox über den Strasberg“

Verfasser

Johannes Minichmair

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

a.O. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	4
1. Einleitung	5
2. Definitionen.....	7
2.1 „Mythos“	7
2.2 „Paradox“	9
3. Lee Strasberg (1901-1982)	11
4. Was ist „the Method“?.....	13
5. Der Weg der Methode – von Russland nach Amerika	16
5.1 Konstantin Stanislawski	16
5.1.1 Das Moskauer Künstlertheater	17
5.1.2 Die bewusste Arbeit mit den Sinnen	21
5.2 Das American Laboratory Theatre	22
5.3 Das Group Theatre	24
5.3.1 Psychologie vs. Soziologie vs. Behaviorismus – „Method Acting“ interpretiert von Lee Strasberg, Stella Adler und Sanford Meisner	27
5.3.1.1 Lee Strasberg.....	28
5.3.1.2 Stella Adler.....	31
5.3.1.3 Sanford Meisner	33
5.3.2 Die Methode als Monopol.....	35
5.3.3 Was ist der Anspruch der Methode?	37
5.3.3.1 „sense memory“	38
5.3.3.2 Das affektive Gedächtnis	41
5.4 The Actors Studio.....	43
5.4.1 „private moment“	45
5.4.2 „song and dance exercise“.....	46
5.4.3 Wie arbeitet Strasberg mit seinen „Method-Schauspielern“?	46
5.5 Lee Strasberg Theatre and Film Institute	51
5.5.1 Der Unterrichtsaufbau	52
5.5.2 Der Unterrichtsablauf.....	53
5.5.2.1 „relaxation“	53
5.5.2.2 „breakfast drink“	55
5.5.2.3 „animal exercise“	57
5.5.2.4 „Gibberish“ (Kauderwelsch).....	58
5.5.2.5 What is a simple scene?	58
5.5.3 Nach der Schule, der Einstieg ins Berufsleben	60
6. Von Stanislawski zu Strasberg – Die Methode als „Kompaktausgabe“ des Systems?	61
6.1 Was unterscheidet Strasberg von Stanislawski? – „Methode“ vs. „System“	61
6.1.1 Psychotechnik.....	62
6.1.2 Handlung	64
6.1.3 Phantasie.....	65
6.1.4 Improvisation (und der dazugehörige „Untertext“).	68
6.1.5 Charakterisierung der Rolle	70

6.1.6	Muskelentspannung.....	73
6.1.7	Konzentration	75
6.1.8	Handwerkliche Aspekte – die schauspielerischen „Instrumente“ Stimme und Körper	77
6.2	Anmerkungen zum System und zur Methode	80
7.	Die Methode und ihre Anwendung in unterschiedlichen Medienformaten.....	83
7.1	Analyse der Dramatiker und ihrer Werke	85
7.2	Die Methode als Marketingstrategie?	95
8.	Die „andere Seite“ der Methode	97
8.1	Alltag, Wirklichkeit und Kunst	97
8.2	Die Methode und andere theatertheoretische Ansätze	98
8.2.1	Wsewolod Meyerhold	99
8.2.2	Jerzy Grotowski.....	99
8.2.3	Eugenio Barba	101
8.2.4	Bertolt Brecht	102
8.2.5	Joseph Chaikin	104
8.3	Kritiken an der Methode	106
8.4	Lee Strasberg aus der Sicht von Kollegen und Schülern	108
8.5	Risiken und Nebenwirkungen der Methode.....	110
8.6	Die Aufnahmegebühr am Lee Strasberg Theatre and Film Institute.....	113
9.	Fazit	119
	Bibliographie.....	122
	Abstract	126
	Lebenslauf	127

Danksagung

Während des Studiums und der Erarbeitung der vorliegenden Diplomarbeit haben mich viele Personen begleitet und unterstützt. Dafür möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Mein Dank gilt:

meiner Familie, vor allem **meinen Eltern**, ohne die das Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft nicht möglich gewesen wäre,

meiner Betreuerin -

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall - für ihre Unterstützung und dafür, dass sie jede meiner unzähligen Mails beantwortet hat,

Herrn **Erich Sitz, MBA** für seine Hilfestellung bei der Gliederung, seine praktischen Ratschläge und seinen moralischen Beistand,

dem Lee Strasberg Theatre and Film Institute, besonders **Patricia Rosado** für die Auskünfte.

1. Einleitung

Wird im Bereich Schauspiel Forschung betrieben, stößt man unweigerlich auf den Begriff „Method Acting“. Dieser von Lee Strasberg geprägte (und in den 1950er Jahren durch den Filmschauspieler Marlon Brando berühmt gewordene) Terminus entstand aus den Lehren Konstantin Stanislawskis – dem „System“ – und seinen naturalistischen Darstellungsformen.

Die so genannte „Methode“ beinhaltet jedoch auch andere Komponenten, Elemente und praktische Übungen, die im Laufe der Jahre von Strasberg aufgegriffen wurden, um zur Komplettierung der „Methode“ beizutragen. Bis heute gilt sie als eine der bekanntesten und einflussreichsten Zugänge zur Schauspielerei.

Beginnend mit der Frage, „Wer war Lee Strasberg?“, hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt, „Method Acting“ und seine Entstehungsgeschichte genau zu durchleuchten.

Die Frage nach der „Besonderheit“ der „Methode“ tauchte erstmals bei einer praktischen Auseinandersetzung mit dem Sujet auf und konnte nicht geklärt werden. Aufgrund dessen wurde zu einer theoretischen Untersuchung übergegangen, aus der die folgende Arbeit hervorging. Da die „Methode“ nicht(!) schriftlich festgehalten wurde, sondern lediglich in adäquater Literatur Erwähnung findet, erscheint der Begriff „Method Acting“ bei einem Blick auf die unterschiedlichen Positionen sehr „mythisch“ und von Geheimnissen umwoben. Dies gab Anlass, die Arbeit „Mythos Methode“ zu betiteln. Bei genauerer Betrachtungsweise wirken viele von Lee Strasbergs Aussagen oft paradox, verstricken sich ineinander und wirken widersprüchlich.

Deshalb wurde im Laufe der Forschung folgender Untertitel hinzugefügt: „Paradox über den Strasberg“. Dieser Subtitel entstand in Anlehnung an Denis Diderots Werk „Paradox über den Schauspieler“. Strasberg selbst beschäftigte sich mit Diderot und stellte fest, dass dieser mit seinen eigenen Lehren nicht konform ging. Diderot verlangte vom Schauspieler eine „gewisse Kühle des Kopfes“, sprich er sollte mit Verstand spielen. Weiters waren für ihn die Intuition und der Augenblick für die Schauspielkunst maßgeblich. War das „Paradox“ bei Diderot teilweise in Dialogform geschrieben, kommen bei dieser Arbeit Strasberg und Strasberg¹ sowie Strasberg und seine Kritiker abwechselnd zu Wort. Die gewählten Überschriften werden die Ausgangslage für die Forschung bilden, um hinter das „Geheimnis“ der „Methode“ zu blicken. Folgende Punkte und Fragen dienen dabei als Zielsetzung:

¹ Der Name Strasberg wird aufgrund seiner oft widersprüchlichen Aussagen doppelt angeführt.

Was ist die „Methode“, wie wird „Method Acting“ vermittelt und wo sind seine Ursprünge? Hierfür werden in erster Linie Lee Strasbergs Aussagen aus der Primär- und Sekundärliteratur herangezogen, um zu sehen, wie er seine „Methode“ in Worte fasst. Insofern wird auch die Frage nach dem „Anspruch“ der „Methode“ maßgeblich sein.

Die Ursprünge der „Methode“ und die darin enthaltenen Übungen werden chronologisch anhand der Biographie und der künstlerischen Stationen Lee Strasbergs aufgezeigt. Es soll deutlich werden, welche Komponente jeweils zu welcher Zeit in das Repertoire des methodischen Schauspiels aufgenommen wurde.

Ein Vergleich zu anderen Vertretern von „Method Acting“ soll weiteren Aufschluss geben, in welche Richtung eine Entwicklung stattfand.

Ebenso wird in einem Kapitel die Arbeit Lee Strasbergs mit seinen Schauspielern behandelt.

Eine Gegenüberstellung der Übungen Stanislawskis und Strasbergs ist nötig um zu sehen, in welchem Ausmaß das „System“ der „Methode“ als Vorbild diente.

Die „Methode“ hat einen relativen hohen Bekanntheitsgrad. Deshalb wird ein weiteres Ziel der Forschung sein herauszufinden, welche Medien und Künstler sich ihrer bedienen und wo ihr Anwendungsgebiet liegt. Untersucht wird hierfür die vom Lee Strasberg Theatre and Film Institute empfohlene Literaturliste.

Da es nicht nur Befürworter, sondern auch Gegner der „Methode“ gibt, wird weiters ein Blick auf die „Methode“ im Verhältnis zu anderen, schauspielerischen Ansätzen geworfen sowie ein Blick auf Kollegen und Schüler Lee Strasbergs, wie diese den Theatermacher wahrgenommen haben.

Der letzte Teil der vorliegenden Arbeit wird etwaige Risiken des „Method Acting“ behandeln.

Weiters wird sich die Arbeit mit der Verantwortung Strasbergs gegenüber seinen Schülern beschäftigen.

Anzumerken ist abschließend, dass die Termini „Methode“ bzw. „System“ in der vorliegenden Arbeit meist ohne Anführungszeichen verwendet werden. Wird das Wort Methode gebraucht, bezieht es sich auf Lee Strasbergs Lehren. Der Begriff System umfasst die Übungen Konstantin Stanislawskis.

Grund für die Weglassung der Anführungszeichen ist ebenfalls ein Paradox, wie in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit zu sehen sein wird.

2. Definitionen

Für die Begrifflichkeiten „Mythos“ und „Paradox“ wurden unterschiedliche Theoretiker des 20. und 21. Jahrhunderts aus den Bereichen Philosophie und Psychologie herangezogen.

2.1 „Mythos“

Die Definition des Begriffes Mythos sieht nach Roland Barthes wie folgt aus:

Der Mythos ist eine Aussage [...] ein Mitteilungssystem, eine Botschaft. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form. [...] Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht.²

Ziel der vorliegenden Arbeit wird zwar sein, die Botschaft der Methode Lee Strasbergs darzulegen. Viel wichtiger ist jedoch, ausgehend von Barthes Aussage, WIE die Methode als Mythos vermittelt wird.

Manfred Frank versteht als Mythos folgendes:

Man zählt den Mythos zu den nicht-bezeichnenden, nämlich zu den symbolischen Ausdrucksformen. Im Gegensatz zum Zeichen ist das Symbol nicht eindeutig; es ist nicht kodiert und hat keinen festen Verweisungsbezug. [...] Was ein Zeichen – insofern es dem virtuellen System einer Sprache (*langue*) eingeschrieben ist – bedeutet, kann man *wissen*. Symbolische Zusammenhänge werden *geglaubt*.³

Diese symbolische, nicht eindeutige Ausdrucksform wird bei Auseinandersetzung mit der Methode Lee Strasbergs deutlich. Ein eindeutiges „zu einem Ergebnis gelangen“ erweist sich innerhalb Strasbergs Aussagen in Bezug auf die Materie als schwierig. Strasberg selbst betont zwar immer wieder, seine Methode sei eine vollendete Komponente aus anderen Schauspielmethoden, dennoch ist das Wissen um die Funktionalität der Methode – in der praktischen Anwendung – nirgendwo präzise und schriftlich festgehalten.

² Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964. S. 85.

³ Frank, Manfred. *Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in der Mythologie bei Musil*. In: *Mythos und Moderne*. Hg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. S. 17f.

Weiters meint Frank: „Der Mythos ist die ‚feste Burg‘ [...] in dessen symbolischer Gewißheit die allgegenwärtige Tragik intersubjektiver Kollisionen und die Auflösung aller menschlicher Begebenheiten und Verhältnisse erst erträglich werden.“⁴

Hierfür muss die Person Lee Strasberg mit seiner Methode gleichgesetzt werden, sprich er steht dadurch hinter seinen Aussagen und vertritt sie zu einhundert Prozent. Somit wird er selbst zum Mythos. Er wird die „feste Burg“, die Zufluchtsstätte, welche Schauspielern behilflich sein soll, wenn sie ihren „Glauben“ auf den Lehrmeister Strasberg und seine Methode projizieren. Durch die Methode vermittelt er Hoffnung für junge Schauspieltalente. Diese stabile und tröstende Funktion⁵ wird er aber aufs Spiel setzen, wodurch es beinahe zur „Entmythisierung“ kommt.

Peter Bürger schreibt:

In dem Maße, wie Rationalität das Leben der Menschen prägt, scheint daraus das zu verschwinden, was es allererst lebenswert machen würde. Dieses andere, das die Ratio nur als das ihr Widerstrebende, das Irrationale, zu fassen vermag, ist in der modernen Gesellschaft der Mythos. In ihn geht ein, was außerhalb des rationalen Diskurses bleibt: Hoffnungen ebenso wie Ängste, Lebenserwartung und Todeswunsch. Das Problem des Mythos ist das seiner Abtrennung von der Vernunft. [...] Bleibt das Problem, daß die Mythen in der Dichtung und Malerei auch dann noch ihre Wirkung behalten, wenn sie als unwahr erkannt sind.⁶

Mythos beinhaltet demnach etwas Ungewisses, nicht Erklärbares – etwas Irrationales.

In diesem Zusammenhang kann behauptet werden, dass die Methode (auch mit Hilfe von Strasbergs Werken oder Aussagen) nicht rational erfasst werden kann. Jedoch muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Methode nicht nach Rationalität, sondern nach Emotionalität verlangt. Der Weg zur Erlangung dieser Emotionalität heißt in der Methode „Realität“⁷.

Demnach kann behauptet werden, dass der Stil der „Methoden-Schauspieler“ nichts mit Vernunft zu tun hat.

Ob das Problem der Wirkung – die laut Bürger beibehalten wird, auch wenn der Mythos unwahr ist – im Theater bzw. in der Schauspielerei ebenso bestehen bleibt, auch damit beschäftigt sich vorliegende Diplomarbeit.

⁴ Ebenda. S. 17.

⁵ Vgl. Ebenda. S. 20.

⁶ Bürger, Peter. Über den Umgang mit dem anderen der Vernunft. In: Mythos und Moderne. a.a.O. S. 41f.

⁷ Siehe Kapitel 5.3.3. der vorliegenden Arbeit.

Wolfgang Lange äußert sich – ähnlich wie Manfred Frank – zum Thema Mythos:

Ist der Mythos bloße Verarbeitung und Gestaltung der Natur in und durch die menschliche Einbildungskraft auf einer frühen und unentwickelten Stufe gesellschaftlicher Entwicklung, dann reduziert sich das Wirkungspotential des Mythos in dem Moment, da der Mensch seine innere und äußere Natur nicht mehr als das Fremde und ihm Widerstrebende erfährt, sondern als domestizierte und unterworfenen Um- und Mitwelt. Seitdem [...] der ‚enttäuschte, zu Verstand gekommene Mensch‘ gelernt hat, daß Gott nur der phantastische Widerschein seiner selbst in der Leere eines entgöttlichten Firmamentes ist, erscheint die mythische Welt bisweilen wie ein verlorenes Paradies.⁸

Auch wenn diese Definition sehr dicht am Glauben angesiedelt ist, so geht es wiederum um das Rationale – der Mensch, der zu Verstand gekommen ist, erkennt, dass der Mythos, wenn er ihn anerkennt und sich damit auseinandersetzt, seine Wirkung verliert. Die Frage lautet hier, ob vernunftbegabte Menschen mit der Methode überhaupt etwas anfangen können.

„Mythos Methode“ wirft eine Vielzahl an Fragen auf. Möglicherweise werden viele Fragen ungeklärt bleiben (müssen), da es sich ansonsten bei der Methode nicht mehr um einen Mythos handeln würde.

2.2 „Paradox“

Gottfried Fischer übersetzt den Begriff Paradox mit „para ten doxa“, was soviel bedeutet, wie „am gesunden Menschenverstand vorbei gerichtet“.⁹

Auch Oswald Neuberger beschäftigt sich in einem seiner Werke mit dem Begriff Paradox und verweist auf den griechischen Ursprung „para doxa“, was mit „gegen die herrschende Meinung und Lehre“ übersetzt werden kann. Paradox würde alles sein, was irritiert, weil es unerwartet Gewohnheiten widerspricht.¹⁰

⁸ Lange, Wolfgang. Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorurteil: Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche. In: Mythos und Moderne. a.a.O. S. 112f.

⁹ Vgl. Fischer, Gottfried. Konflikt, Paradox und Widerspruch. Kröning: Asanger Verlag, 2005. S. 98.

¹⁰ Vgl. Neuberger, Oswald. Führen und führen lassen: Ansätze, Ergebnisse und Kritik der Führungsforschung. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2002. S. 354.

Ausgehend von der Forschungslage Emilio Garronis („Sinn und Paradox“), ist das...

[...] Paradox *auch* ein Widerstreit. Aber [...] gleichzeitig eine nicht zufällige Bindung an eben jene Überzeugungen, mit denen es widerstreitet, und in *gewisser Weise* impliziert es wirklich eine Absurdität oder einen Widerspruch. Oder besser: es tritt nicht sofort und zwangsläufig als eine Absurdität oder als ein Widerspruch auf, aber es ist sozusagen ‚immer nur einen Schritt weit entfernt‘ vom Absurden und vom Widerspruch.¹¹

In Felix Rellstabs Übersetzung von Denis Diderots’ „Paradox über den Schauspieler“ wird der Begriff wie folgt angeführt:

[...] *paradoxos*: wider Erwarten, unerwartet, unglaublich, unbegreiflich, wunderbar, seltsam, sonderbar, auffallend, unsinnig. [...] das Auffallende; die Seltenheit, die Ausnahme. [...] Paradoxe, le. *Opinion contraire à l’opinion comune* [...] (scheinbar) widersinniger Satz, wunderliche Behauptung. [...] Paradox: gegen die allgemeine Geltung gehend, widersinnig, sonderbar. [...] Widersinnige Behauptung, eine scheinbar zugleich wahre und falsche Aussage.¹²

¹¹ Garroni, Emilio. *Sinn und Paradox: die Ästhetik, keine Fachphilosophie*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 1991. S. 152.

¹² Diderot, Denis. *Paradox über den Schauspieler*. Wädenswil/Zürich: Stutz Verlag, 1981. S. 5.

3. Lee Strasberg (1901-1982)

Lee Strasberg wurde im Jahr 1901 in Budzanów (ehem. Österreich-Ungarn) geboren. 1909 emigrierte die Familie nach New York an die Lower East Side, wo er die hebräische High School besuchte. Sein Schwager Max Lippa, der Mitglied des „Progressive Dramatic Clubs“ war, brachte ihn zum Theater, wo er erstmals mit dem Stück „Dos Glick in Winkel“¹³) Erfahrungen sammelte. Seine Begeisterung für Theatergrößen wie Eleonora Duse, Giovanni Grasso oder Laurette Taylor lässt sich in seinem Buch „A Dream of Passion“ nachvollziehen.¹⁴ 1923 sah Strasberg Aufführungen von Stanislawskis Moskauer Künstlertheater während dessen Tournee in Amerika und war tief beeindruckt. Im Folgejahr beschloss er, selbst professioneller Schauspieler zu werden und sprach am American Laboratory Theatre in New York vor, wo er auch aufgenommen wurde. 1931 gründete er zusammen mit Harold Clurman und Cheryl Crawford das Group Theatre, das er bereits 1936 wieder verließ, um eine unabhängige Karriere als Regisseur zu starten. 1951 übernahm Strasberg als Intendant die künstlerische Leitung des New Yorker Actors Studio, die er bis zu seinem Tode innehatte. Immer wieder führte er Regie bei Stücken und gab Privatunterricht, neben seiner Tätigkeit am Actors Studio. 1969 rief Lee Strasberg zusammen mit Jack Garfein das Lee Strasberg Theatre and Film Institute, mit Niederlassungen in New York und Los Angeles, ins Leben. Erklärtes Ziel war, „Method Acting“ zu unterrichten und zu verbreiten. Seinen persönlichen, schauspielerischen Karrierehöhepunkt sollte Strasberg mit „Der Pate II“ (1974) haben, für den er als bester Nebendarsteller eine Oscarnominierung erhielt. Am 17. Februar 1982 starb Lee Strasberg in New York.

Den Weg, den er beschreiten musste, bis es zur „Entdeckung“ der Methode kam, beschreibt Strasberg in seinem Buch „A Dream of Passion“. Dies erschien erstmals 1987, fünf Jahre nach dem Tod Lee Strasbergs, mit einem Vorwort der Herausgeberin Evangeline Morphos. Das Manuskript zu „A Dream of Passion“ entstand zwischen 1974 und 1982. Da die Reihenfolge der Kapitel in der Publikation nicht der originalen Reihenfolge des Manuskripts entspricht, lässt sich nicht feststellen, ob jeweilige Kapitel eher zu Anfang oder Ende des oben genannten Zeitraumes entstanden.

¹³ „Dos Glick in Winkel“ – so der Titel in Yiddish – stammt nicht von Arthur Schnitzler, wie Strasberg in „A Dream of Passion“ fälschlicherweise erwähnte, sondern vom deutschen Autor Hermann Sudermann. Das Stück feierte 1895 im Wiener Burgtheater Premiere.

¹⁴ Strasberg, Lee. A Dream of Passion: The development of the method. New York: Plume Books, 1988. S. 13.

[Die Biographie ist großteils aus „A Dream of Passion“ entnommen. In ihrem Vorwort schreibt Morphos, dass Strasberg 1923 mit dem Training am American Laboratory Theatre begann, und erst 1951 die künstlerische Leitung des Actors Studio übernahm.¹⁵ Später im gleichen Werk wird Strasberg das Jahr 1948 verwenden. David Garfield verweist jedoch in „The Actors Studio: A Player’s Place“ ebenfalls auf das Jahr 1951, als Strasberg die Leitung des Studios übernahm.
Anm. d. Verf.]

¹⁵ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 17.

4. Was ist „the Method“?

Die „Method“ (oder „die Methode“) bezeichnet eine von Lee Strasberg seit den 1930er Jahren entwickelte Schauspielmethode. Der Inhalt dieser „Methode“ bezieht sich hauptsächlich auf die frühen Lehren Konstantin Stanislawskis. Einflüsse stammen auch von Stanislawskis Schüler Jewgeni Wachtangow. Weiters beinhaltet die „Method“ schauspielerische Übungen, die Strasberg im Laufe seiner Ausbildung am American Laboratory Theatre erlernt und im Group Theatre, sowie im Actors Studio praktiziert hat. Strasbergs Schauspiellehre versteht sich als Weiterführung von Stanislawskis Ideen zur Schauspielkunst und ist eine Weiterentwicklung seiner Arbeitsweisen.

Lee Strasberg hat seine Schauspielermethode nicht(!) schriftlich festgehalten. Material, das unmittelbar von Strasberg stammt, beschränkt sich auf Tonbandaufzeichnungen aus den von ihm geleiteten Lehrveranstaltungen und Seminaren. Der Strasberg-Schüler Edward Dwight Easty verfasste 1981 die erste schriftliche Zusammenfassung der Methode – „On Method Acting“. Zusammen mit Strasbergs „A Dream of Passion“ werden diese Bücher vom Lee Strasberg Theatre and Film Institute als Standardwerke für die Schauspielstudenten empfohlen.

Der Aufbau von Eastys Buch lehnt sich an die Gliederung der Veröffentlichungen von Konstantin Stanislawskis System an, welches als Leitfaden für die Methode gilt. Der Untertitel von „On Method Acting“ lautet: „The classical actor’s guide to the Stanislavsky technique as practiced at the Actors Studio“, und weist ebenso darauf hin, dass Easty das System als Vorlage diente. Die Methode bezieht sich jedoch lediglich auf einen geringen Teil des Stanislawski Systems. Die Darlegung der restlichen Teile unterbleibt, da sie als unpraktisch gelten. Ein Studium der Werke Stanislawskis sei jedoch, laut Easty, für Schauspieler der Methode unumgänglich.¹⁶

Weiterentwicklungen des Systems, die von Strasberg aufgegriffen und von Easty festgehalten wurden, sind: „song and dance exercise“, „private moment“, „Gibberish“ und „animal exercise“. Diese Übungen finden im System keine direkte Parallele, werden aber am Lee Strasberg Theatre and Film Institute praktiziert.¹⁷

¹⁶ Vgl. Easty, Edward Dwight. On method acting: The classical actor’s guide to the Stanislavsky technique as practiced at the Actors Studio. New York: Ivy Books, 1992. S. 2.

¹⁷ Die Übungen werden in den Kapiteln 5.4. und 5.5. der vorliegenden Arbeit behandelt.

Strasberg erhob zwar den Anspruch, dass seine Methode ausgereift und entwickelt war. Was ihm bzw. der Methode jedoch fehlte, war die Offenheit für Weiterentwicklung. Strasberg schützte und verteidigte seine Methode zeitlebens. Das Resultat war Abgrenzung gegenüber neuen bzw. anderen Schauspiel-Methoden und darstellerischen Entwicklungen. In diesem Sinne hat Strasberg selbst seine eigenen beiden Mythen erschaffen – jene um seine Person und jene um seine Methode.

Folgende Definition stammt von Lee Strasberg aus dem Jahr 1974:

Die „*Method*“ ist die Bezeichnung, unter der die Gesamtheit von Stanislawskis Ideen weiteste Verbreitung fand. Die „*Method*“ stellt eine Weiterentwicklung seiner Arbeitsweisen dar, basierend nicht nur auf seinen Schriften, sondern auf der sichtbaren Umsetzung in seinen wichtigsten Inszenierungen. Sie schließt auch das Werk von Wachtangow ein, der bewies, daß Stanislawskis Ideen auf die grundlegenden Probleme des Schauspielers in *jedem* Stil angewendet werden können, und nicht nur im realistischen Darstellungsstil, der meist mit ihnen in Zusammenhang gebracht wird.¹⁸

1965 wurde „Strasberg at the Actors Studio“ von Robert H. Hethmon publiziert. Das Werk enthält Tonbandaufzeichnungen, die schauspielerische Anleitungen und Interviews, von und mit Strasberg, über die Methode beinhalten.

The work that we do – what is called the „Method“ – is nothing but the sum total of the experiences of many great actors of the past, of the records and statements they have left, and of what we have seen in our own experience. What Stanislavski did – and we try to follow in his footsteps – was to make this material available to the young actor, so that he doesn't have to go through twenty-five or thirty years of gruelling experience to find these things for himself. The important things in the “Method” are the things that other actors of the past, great actors of the past, have used to train themselves so as to arrive at the wonderful results which all good actors achieve.¹⁹

Wie kann die Methode die Gesamtheit der Ideen Stanislawskis beinhalten, wenn Strasberg viele Teile davon ignoriert, die das System vorgibt? Viele seiner hier getätigten Aussagen sind widersprüchlich.

¹⁸ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers: Beiträge zur „Method“. Hg. von Wolfgang Wermelskirch. Berlin: Alexander Verlag, 1988. S. 131.

¹⁹ Hethmon, Robert (Hg.). Strasberg at The Actor's Studio. Tape – Recorded Sessions. New York: Theatre Communications Group, 1965. S. 42.

Strasberg geht sogar so weit, seine Methode als das Gegenteil eines Systems zu bezeichnen. Ein System würde präzise Regeln vorschreiben, was in welchem Augenblick geschehen soll.²⁰

Der Schauspieler Fred Haltiner bemerkt zu den Aufzeichnungen über das Actors Studio, dass Strasberg mit der Bezeichnung „The Method“ – vor allem mit der Betonung des Artikels – nicht einverstanden war.²¹ Haltiner verweist auf die Aussagen Strasbergs, dass der Begriff „the Method“ von den Leuten außerhalb des Studios geprägt wurde. Die Betonung auf „the“ stammte von den Leuten, die glaubten klarmachen zu müssen, dass sie sich nicht auf irgendeine Methode beziehen, sondern auf jene bestimmte, die im Actors Studio ausgearbeitet wurde. Strasberg selbst würde diese „eine Methode“ oder „Stanislawskis Ideen“ oder „Methode“ nennen, da die Arbeit in einem Studio sehr unsystematisch wäre, wie einige, die zu seinen Privatklassen kommen, anfangen zu realisieren.²² Strasberg äußert sich in „A Dream of Passion“ (1974-1982) jedoch folgendermaßen:

The work which I represent can now legitimately be called the Method. It is based not only on the procedures of Stanislavsky's work, but also on the further clarification and stimulus provided by Vakhtangov. I have also added my own interpretation and procedures. Through our understanding, analysis, applications, and additions, we have made a sizable contribution to the completion of Stanislavsky's work. My own discoveries at the Group Theatre, at the Actors Studio, and in my private classes arrive at answers for the problems of expression. The Method is, therefore, the summation of the work that has been done on the actor's problem for the last eighty years. I bear a certain degree of responsibility for it and can now speak of it with some degree of authority.²³

Wann genau der Terminus zum ersten Mal Verwendung fand, ist nicht bekannt. Anzumerken ist jedoch, dass der Begriff „Method Acting“ in den 1950er Jahren durch den Filmschauspieler Marlon Brando am weitesten Verbreitung fand.

²⁰ Vgl. Ebenda. a.a.O. S. 41.

²¹ Haltiner, Fred. Gibt es eine „Methode“? Theater Heute/Heft 9, 1966. S. 30.

²² Vgl. Hethmon, Robert. a.a.O. S. 40f.

²³ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 84f.

5. Der Weg der Methode – von Russland nach Amerika

Ausgehend von der Biographie Lee Strasbergs und seinen professionellen Tätigkeiten und beruflichen Schritten schildern folgende Kapitel den „Werdegang“ der Methode bzw. die einzelnen Stufen der Entwicklung; von der Entstehung bei Konstantin Stanislawski bis hin zur „Komprimierung“ und „Vermarktung“ als „(the) Method“²⁴ bei Lee Strasberg. Angefügt an die einzelnen, strasbergischen „Stationen“ finden sich die jeweils entwickelten Übungen, die im Laufe der Zeit in die Methode integriert wurden.

5.1 Konstantin Stanislawski

Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1863-1938) war ein russisch-sowjetischer Schauspieler, Regisseur, Theatertheoretiker und bedeutender Lehrer der Schauspielkunst. Für die Arbeit des Schauspielers entwickelte er Techniken, Rollenfiguren mit einem reichen inneren Leben – entsprechend dem inneren Erleben des Schauspielers durch trainierte willentliche Anregung der Inspiration – zu erfüllen.

Die grundlegenden Methoden der Schauspielkunst von Konstantin Stanislawski und die Breitenwirkung, welche sein System erzielte, lassen sich nur unter Einbeziehung seiner Widersprüchlichkeiten erklären. Ein Phänomen des Systems liegt in der allgemein gehaltenen Bezugnahme auf das „schöpferische Schaffen“ des Schauspielers, unabhängig vom Theaterstil, der zur Zeit der Entstehung vorherrschte.

Christine Edwards weist die Möglichkeit zurück, dass das System lediglich als eine Stilform der Schauspielkunst gesehen werden kann:

„The Stanislavsky System above all is not an acting style. It is a living, vibrant way of life on the stage, whether the actor is called upon to play classical or contemporary comedy, drama, or tragedy.“²⁵

²⁴ Der Artikel „the“ wurde bewusst in Klammer gesetzt, da sich auch Lee Strasberg nicht sicher war, über Verwendung des Artikels; siehe Kapitel 4. der vorliegenden Arbeit.

²⁵ Edwards, Christine. *The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre*. New York: University Press, 1965. S. 309.

5.1.1 Das Moskauer Künstlertheater

Die Gesetzmäßigkeiten zum schauspielerischen Schaffensprozess, die der russische Theaterregisseur entwickelte, sehen die geschlossene Form des Dramas voraus und sind auf ein illusionistisches Theatermodell zugeschnitten. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts spricht Stanislawski von einem Theater, das der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht und an dem auch die Mitarbeiter des Theaters ausgebildet werden sollten. Bei einem Treffen im Jahr 1897 zwischen Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko und Konstantin Sergejewitsch Stanislawski wurden Gespräche über ein neues Theater in Moskau geführt. Das zu gründende Theater sollte ein Volkstheater sein und der Gesellschaft für Kunst und Literatur nachfolgen. Das Verhältnis zwischen Regisseur und Schauspielern sowie die Prinzipien der Schauspielkunst sollten verändert werden. Ziel war eine Aufführung, die ein harmonisches Ganzes darstellen sollte.

Das Programm des neuen Unternehmens war durchaus revolutionär: wir protestierten gegen veraltete Spielweisen, gegen Theatralik und falsches Pathos, gegen das Deklamieren und Übertreiben im Spiel, gegen leere Stilisierung in Inszenierung und Bühnenbild, gegen das Starsystem, das jedes Ensemble zersetzte, gegen die ganze Struktur der Aufführungen und das armselige Repertoire der damaligen Theater.²⁶

Nicht alle Neuerungen, die Stanislawski einführte, wurden sofort akzeptiert. Vor allem bezüglich der Arbeit mit den Schauspielern gab es Differenzen zwischen den unterschiedlichen Vorhaben.

„Es hieß, unsere Forderungen seien undurchführbar und untheatralisch, der Zuschauer würde die Feinheiten, die wir forderten nicht sehen und nicht hören und folglich nicht verstehen und nicht zu schätzen wissen.“²⁷

Stanislawski sah lange Probenzeiten für die Erarbeitung eines Stückes vor, was für die damalige Zeit ungewöhnlich war. Dies ermöglichte, dass die Schauspieler sich von Rollenfächern entfernten und jeder Schauspieler die Möglichkeit hatte, jede Rolle zu spielen.

Weitab von den Befürchtungen der Schauspieler des Künstlertheaters entstand eine sehr positive Meinung über das Theater, in dessen Produktionen offenbar die Leistungen aller Schauspieler, unabhängig von der Wichtigkeit der Rolle, gleich gut und überzeugend waren. „Die gute Ensemblearbeit des Moskauer Künstlertheaters bestand darin, daß jede Figur eine wahrhaftige

²⁶ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Mein Leben in der Kunst. Berlin: Das europäische Buch, 1987. S. 233.

²⁷ Ebenda. S. 234.

Lebendigkeit besaß, die einfach verblüffend war“²⁸, sagte Lee Strasberg 1978 in seinem Schauspielseminar in Bochum.

Strasberg meinte, dass man etwas Derartiges bis dahin für unmöglich gehalten hatte. Die schauspielerischen Leistungen in den unbedeutenden Rollen waren ebenso großartig wie in den Hauptrollen. Das Spiel von Maria Uspenskaja – Strasbergs späterer Lehrerin – war in einer kleinen Rolle in einem Stück von Tschechow ebenso faszinierend wie die Darstellung Stanislawskis selbst in der Hauptrolle. Das „Künstlertheater“ hatte in der Arbeit mit dem Schauspieler eine kontrollierbare Darstellungsform entwickelt, die für tausende von Jahren im Theater verborgen geblieben war. Intuition, Inspiration und Spontaneität des Schauspielers waren bis zu jenem Zeitpunkt wichtige Schlagwörter für den Schauspieler, hatten jedoch den Nachteil, dass sie nicht kontrollierbar und wiederholbar waren. Es entstand eine planvolle Aneignung von Techniken, Körper- und Sprachbeherrschung.

Strasberg sagt in diesem Zusammenhang über Stanislawski: „Er versuchte nicht, Inspiration herzustellen, sondern die richtige Grundlage für ihr Erscheinen zu schaffen.“²⁹

Stanislawski selbst gründete nach erfolgreicher Erprobung 1913 das 1. Studio des Künstlertheaters, das eine Experimentierstätte für Schauspielkunst werden sollte [bis 1922 folgte die Angliederung drei weiterer Studios. Anm. d. Verf.]. Die Studios dienten der Entwicklung des Systems. Er befürchtete jedoch, mit der Entwicklung der Kunst und ihrer theatralischen Ausdrucksform nicht Schritt halten zu können. Das Moskauer Künstlertheater hatte unter seiner Leitung mit zeitgenössischen Stücken Tschechows, Ibsens und Tolstois in der Vergangenheit Ruhm erworben. Der Anschluss an die neuere Dramatik Maeterlincks, Andrejews und Hamsuns gelang ihm aber weniger. Stanislawski feierte hauptsächlich mit Autoren des 19. Jahrhunderts, wie Gogol, Puschkin und Dostojewski sowie Klassikern wie Molière und Goldoni, größere Erfolge.

1917 hinterließen die Revolution und der darauf folgende Bürgerkrieg Spuren, wovon sowohl Stanislawskis materielle Existenz als auch seine Anerkennung als praktischer Theaterschaffender betroffen waren. Den Bedürfnissen des Volkes nach einer „offenen tendenziösen Kunst“ konnte er nicht entsprechen.³⁰

²⁸ Strasberg, Lee. Das Schauspielersseminar: Lee Strasberg. 9.-22. Januar 1978. Hg. von Schauspielhaus Bochum. Bochum: Schauspielhaus, 1978. S. 32.

²⁹ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 71.

³⁰ Vgl. Ebenda. a.a.O. S. 189.

Wsewolod Meyerhold – selbst Schauspieler am Moskauer Künstlertheater – brach bereits 1905 mit Stanislawski, dessen Illusion einer zweiten Wirklichkeit auf der Bühne er ein „theatralisches“ Theater entgegensetzen wollte. Wachtangow und Meyerhold (der im entstehenden Sowjet-Theater an führender Stelle stand und gegen Stanislawski und das Moskauer Künstlertheater polemisierte) galten zu jener Zeit als bessere Regisseure und gaben den Ton an. Stanislawskis Arbeit beschränkte sich darauf hin auf den Unterricht und die Opernregie. Erst überaus erfolgreiche Auslandstourneen brachten dem Moskauer Künstlertheater neue Aufmerksamkeit und Weltruhm.

Das Moskauer Künstlerische Theater unternahm zwischen Januar 1923 und Mai 1924 zwei ausgedehnte Gastspielreisen durch die Vereinigten Staaten. Es war dies die erste sowjetische Kultur-Delegation, die nach der Revolution die USA besuchte. Die erste Tournee, zwischen Januar und Juni 1923, hatte im Repertoire: „Zar Fjodor Iwanowitsch“ von A. Tolstoi (Tournee-Eröffnung in New York), „Nachtasyl“ von M. Gorki, „Drei Schwestern“ und „Der Kirschgarten“ von A. Tschechow. Der Erfolg der Tournee (besonders in New York) führte zu Verträgen über ein zweites Gastspiel. Das künstlerisch interessierte Amerika war aufmerksam geworden.

Die zweite Tournee zwischen November 1923 und Mai 1924 sollte ein vorwiegend „europäisches Repertoire“ mit folgenden Stücken zeigen: „Mirandolina“ von Carlo Goldoni, Ibsens „Ein Volksfeind“, „Die Brüder Karamasow“ nach dem Roman von Dostojewski, „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ von Alexander Ostrowski, „Vom Teufel geholt“ von Knut Hamsun und „Iwanow“ von A. Tschechow.

Im Sog der USA-Tournee begannen emigrierte Mitglieder des Moskauer Künstlertheaters die Grundideen Stanislawskis in Theorie und Praxis zu lehren, allen voran Richard Boleslawski. 1926 war Stanislawski vor die Notwendigkeit gestellt, ein völlig neues Repertoire aufzubauen, wenn sein Theater überleben sollte. Stanislawski gelang der Anschluss an die zeitgenössische und nachrevolutionäre Dramatik mit Inszenierungen von Stücken von Bulgakow, Iwanow, Leonow und Katajew. Stanislawski befürchtete, bei sinkendem Niveau der Inszenierungen vom Tonfilmkino verdrängt zu werden. Ab 1930 entwickelte Stanislawski, ständig experimentierend, die Methode der physischen Handlungen, die versucht, ausgehend von materiellen, sichtbaren und leichter fassbaren Mitteln, dem körperlichen Leben der Rolle, echtes Erleben und damit das innere Leben der Figur zu schaffen. Diese neue Arbeitsweise begann er 1938 mit der begonnenen Inszenierung von Molières „Tartuffe“ zu demonstrieren, konnte sie jedoch nicht mehr realisieren. Stanislawski starb am 7. August 1938. Die Methode der physischen Handlungen wurde, nicht ohne Beihilfe der posthumen Herausgeber als eine Revision seines Systems, das vom schöpferischen Prozess des Erlebens ausgeht, verstanden.

Stanislawski hinterließ 12.000 Manuskriptseiten, die er selbst nicht mehr ordnen, bzw. herausgeben konnte. Die sowjetische Regierung setzte nach seinem Tod eine Kommission ein, deren Arbeit durch den Zweiten Weltkrieg erheblich verzögert wurde. Erst in den fünfziger Jahren konnten posthum weitere Bände erscheinen.³¹

Das „System“ Stanislawskis stellt sich heute als eine Sammlung von Schriften dar, die in erster Linie durch Widersprüchlichkeit und Inhomogenität gekennzeichnet sind. Er selbst erlebte nur die Veröffentlichung von zwei Teilen seines Gesamtwerks, das insgesamt sieben Bände vorsah:

- 1) Mein Leben in der Kunst
- 2) Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst
- 3) Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle
- 4) Über das eigentliche Schaffen der fertigen Rolle
- 5) Die drei Richtungen in der Kunst
- 6) Regiekunst
- 7) Die Oper

Die ersten beiden Texte wurden 1924 bzw. 1936 veröffentlicht. Alle übrigen Texte erschienen nach seinem Tod und sind lektorierte Zusammenstellungen handschriftlicher Aufzeichnungen. „Mein Leben in der Kunst“ war die einzige, die Stanislawski nicht als provisorische Schrift betrachtete.

Die heutige russische Gesamtausgabe umfasst acht Bände:

- 1) Mein Leben in der Kunst
- 2) Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens
- 3) Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns
- 4) Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle
- 5) Aufsätze, Artikel, Reden, etc. 1877-1917
- 6) Aufsätze, Artikel, Reden, etc. 1917-1938
- 7) Briefe 1889-1917
- 8) Briefe 1917-1938

³¹ Vgl. Ebenda. S. 190.

[Die Bände 2, 3 und 4 befassen sich mit der Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle. Sie bilden die wesentlichen Teile von Stanislawskis Verfahren zur Schauspielerausbildung. Anm. d. Verf.]

Teil 2 der russischen Gesamtausgabe fasst seine Tätigkeit der Jahre 1906 bis 1914 zusammen und geht auf die Kunst des Erlebens und die damit verbundene „Psychotechnik“ ein.³²

Zu Beginn seiner Tätigkeit trennte Stanislawski das „Körperliche“ vom „Seelisch-Geistigen“. Erst später gelangte er zu der Auffassung, dass diese Trennung für die Arbeit des Schauspielers nicht geeignet ist.

Dieser Wandel fällt jedoch in seine letzte Schaffensperiode und konnte nicht mehr durch praktische Erfahrungen belegt werden. Weiters wird das Verständnis des „Systems“ durch die Erscheinungsfolge der Bücher erschwert. Stanislawski konnte seinen Vorsatz, alle seine Bücher zugleich zu veröffentlichen, nicht mehr durchführen. Er erachtete keine seiner Aufzeichnungen zum „System“ als ausgereift genug, um seine Anschauungen in Form einer Veröffentlichung vertreten zu können.

5.1.2 Die bewusste Arbeit mit den Sinnen

Wie kam es zu den schauspielmethodischen Gesetzmäßigkeiten, die fünf Sinne des Menschen kontrollier- und abrufbar im Schauspiel einzusetzen?

Stanislawski arbeitete 1900 an der Rolle des Dr. Stockmann in Henrik Ibsens „Ein Volksfeind“, wobei er nur an die Sorgen und Gedanken seines Charakters dachte. Physische Aktionen kamen von selbst, die Empfindungen aus eigenen Erfahrungen dazu. Er bezeichnete dies zunächst als „kreative Stimmung“.

Seine Ideen hat Stanislawski aber nicht erfunden, sondern durch Beobachtungen des kreativen Prozesses bei sich selbst und bei anderen großen Schauspielern entdeckt, und auf diese Entdeckungen wiederum gründen sich seine Methoden zur Ausbildung von Schauspielern. Er hatte es fertig gebracht, sein gesamtes Ensemble auf ein Niveau zu bringen, das sonst nur vereinzelte, geniale Schauspieler erreicht hatten. Dies faszinierte Strasberg und trieb ihn an herauszufinden, wie Stanislawski diese Resultate erzielte.

³² Vgl. Trobisch, Stephen Walter. Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspieler-Ausbildung. Wien: Diss., 1987. S. 8ff.

Der Einfluss, den Stanislawski auf Lee Strasbergs Arbeit ausübte, lässt sich durch die Aussage von Christine Edwards vermuten:

“It seems fair to assume that the Moscow Art Theatre and methods of its director, Constantin Stanislavsky, affected the American theatre to a greater extent than any other single group.”³³

Dieser Einfluss auf das amerikanische Theater fußt auch darauf, dass ehemalige Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters in die USA auswanderten.

5.2 Das American Laboratory Theatre

Richard Boleslawski (1889-1937), der Mitglied des Künstlertheaters war, verließ 1920 die Truppe Stanislawskis. Zusammen mit Maria Uspenskaja (1876-1949) beschloss er, in Amerika eine Schule nach den Grundzügen des Moskauer Künstlertheaters zu betreiben. Beide gründeten 1922 in New York den amerikanischen „Nachfolger“ – das „American Laboratory Theatre“.³⁴ Boleslawski begriff, dass das Stanislawski-System einer „Übersetzung“ für die damaligen kulturellen Gegebenheiten eines New Yorks der zwanziger Jahre bedurfte.

Boleslawski und Uspenskaja knüpften in ihrer Arbeit direkt an das „System“ Stanislawskis an. In Übungen und Etüden wurden „Konzentration“ und „affektives Gedächtnis“ trainiert, die beiden bedeutendsten Mittel im Zugang zu Phantasie, Emotion und Inspiration.

Ein Bestandteil der Ausbildung am Laboratory Theatre waren „Tierübungen“³⁵, die zur Stärkung der Vorstellungskraft dienten. Auch beim Aufbau der Rolle nützten diese Übungen dem Schauspieler, da sie ihm Unterschiede der eigenen Person von der darzustellenden Person aufzeigten. In Stanislawskis Ausführungen findet man keinen Hinweis auf diese Übungen. Sie wurden von Boleslawski entwickelt und später von Strasberg übernommen.

Das Laboratory Theatre wurde zur Offenbarung für Lee Strasberg. Es befand sich in der Macdougall Street – neben dem „Provincetown Playhouse“ (das eng mit dem amerikanischen Autor Eugene O’Neill zusammenarbeitete), welches wiederum für Strasberg als „Geburtsstätte des modernen amerikanischen Theaters“ galt.³⁶

³³ Edwards, Christine. a.a.O. S. 280.

³⁴ Das Laboratory Theatre eröffnete im Oktober 1922, zwei Monate bevor das Moskauer Künstlertheater für seine erste Tournee nach Amerika kommen sollte.

³⁵ Vgl. Kapitel 5.5.2.3. der vorliegenden Arbeit.

³⁶ Vgl. Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 63.

Lee Strasberg sprach 1924 am Laboratory Theatre vor und wurde aufgenommen.

Silvia Kapeller beschäftigt sich in ihrer Diplomarbeit mit Lee Strasbergs Ausbildung am Laboratory Theatre. Sie merkt an, dass für Boleslawski und Uspenskaja unter anderem das Training der Seele wichtig war. Jeder Schauspieler benötigt eine Seele, damit er die vom Autor gefragten Situationen durchleben kann. Weiters erwähnt Kapeller, dass Strasberg die Ausbildung bereits nach einem Jahr abgebrochen hat und somit die Frage offen bleibt, ob er andere Teile der Ausbildung versäumt hat oder sie nicht für erwähnenswert hält?³⁷ Anzumerken ist, dass sich Strasberg nur einem Teil der Ausbildung unterzogen haben könnte, so wie er es beim Stanislawski-System gemacht hat, und den Rest einfach für nicht relevant hielt.

Im Laboratory Theatre lernt Strasberg, dass das „affektive Gedächtnis“ und die „animal exercise“ dem Training der Seele dienen. Sie sollen dem Darsteller helfen, Inspiration, Phantasie und Emotionen anzuregen. Weiters lehrt Boleslawski seine Schüler, sich nicht auf Inspirationen zu verlassen. Sobald eine adäquate Motivation vorhanden bzw. gefunden ist, verändert sich die Rolle nicht.

1933 veröffentlichte Richard Boleslawski „Acting: the First Six Lessons“, das sich mit dem „System“ Stanislawskis beschäftigt, aber nur wenig Beachtung seitens der Kritiker fand. Erst drei Jahre später veröffentlichte er ein Werk über sein eigenes Schaffen: „An Actor prepares“ (1936).

„Acting: the first Six Lessons“ lehnt sich zwar an das „System“ an, bietet aber eine wesentlich kürzere und anschaulichere Darstellung dieser Schauspielmethode.

Sechs Kapitel in Boleslawskis Werk stehen insgesamt 33 des Verfahrens von Stanislawski gegenüber. Lee Strasberg war neun (bzw. 12 Jahre) vor Entstehen der Boleslawski-Bücher am Laboratory Theatre. Angenommen der Unterricht fand statt wie in den Werken Boleslawskis, was eine gekürzte Version des Stanislawski-Systems darstellt, dann konnten Strasberg (vorausgesetzt er forschte selbst nicht) bereits hier nur Teile des Systems vermittelt werden.

³⁷ Vgl. Kapeller, Silvia. Das Material des Schauspielers in der „Method“ Lee Strasbergs. Wien: Dipl.-Arb., 2008. S. 15.

Über „An Actor prepares“ schreibt Stephen Trobisch in seiner Dissertation:

Hierin läßt sich erkennen, daß die Entwicklung des „Systems“ nicht mehr durch den Initiator Stanislawski alleine bestimmt wurde. Die in den USA praktizierenden Vertreter des „Systems“, konnten nach ihrer Abspaltung von Stanislawski, dessen weiterer Entwicklung nicht mehr entsprechen.³⁸

Zusätzlich kann angemerkt werden, dass bei der Lehre des Systems bereits hier nur gewisse Teile weiter gegeben wurden. Ein symbolischer, nicht fester Verweisungsbezug (laut Manfred Frank) auf das System entsteht bereits hier im Laboratory Theatre. Es kommt zu einer eigenen Interpretation dessen, was das System eigentlich ist.

Mit der Gründung des Laboratory Theatre gab Boleslawski den Impuls zur Anwendung des Systems im amerikanischen Theater. Vor allem die von ihm ausgehende Lehre des „Memory of emotion“ – die Strasberg in seiner Methode verwenden sollte – übte den weitest reichenden Einfluss auf die Schauspielkunst in den USA aus.³⁹

Unter den Schülern der russischen Schauspiellehrer befanden sich auch Harold Clurman und Stella Adler. Letztere sollte später einen anderen Weg des Systems einschlagen als den von Strasberg gewählten.⁴⁰

5.3 Das Group Theatre

Nach seinem Ausscheiden 1925 aus dem Laboratory Theatre war Strasberg unter anderem in der Schauspielgruppe „Students of Art and Drama“ und für die „Theatre Guild“ tätig – eine Theaterorganisation, die 1918 in Opposition zum kommerziellen Theater (Broadway) in New York gegründet worden war. Dort lernte Strasberg Harold Clurman (1901-1980) kennen. Beide wollten ein neues Theater gründen, da sie von der „Theatre Guild“ nicht begeistert waren. Ab 1930 trafen sie sich mit anderen Interessenten aus der „Theatre Guild“, dem Laboratory Theatre und der „Students of Art and Drama“, um die Gründung eines neuen Theaters zu besprechen.

³⁸ Trobisch, Stephen Walter. a.a.O. S. 17.

³⁹ Vgl. Benedetti, Jean. Stanislavski: An Introduction to the System. New York: Theatre Art Books, 1982. S. 76.

⁴⁰ Siehe Kapitel 5.3.1. der vorliegenden Arbeit.

Zusammen mit Harold Clurman, Cheryl Crawford und siebenundzwanzig weiteren Schauspielern (darunter Stella Adler, Elia Kazan und Robert Lewis) gründete Lee Strasberg 1931 das Group Theatre. Strasberg konnte im Group Theatre überprüfen, wie sich das am Laboratory Theatre Erlernete umsetzen ließ, beziehungsweise inwieweit es zu den gewünschten Ergebnissen führte:

The Group Theatre was not so much a period of discovery as it was a period of utilizing previous discoveries in the process of actual professional productions. The concern during this period was with practical application rather than theory. It was a way of testing what we had learned from the Stanislavsky system as presented by our own teachers; it was also an attempt to check our knowledge and our ability to use those principles to achieve our own results, without imitating what Stanislavsky and his other followers achieved.⁴¹

Strasberg leitete das Training für die Schauspieler und führte Regie bei den meisten Stücken. Im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten, war hier das Besondere, dass alle Schauspieler nach derselben Methode arbeiteten. Die Methode – demnach Strasbergs Interpretation des Systems – wurde im Group Theatre erstmals von US-Amerikanern angewandt. Strasberg legt hier neben der physischen viel mehr Wert auf die psychische Rollengestaltung des Schauspielers. Der Schauspieler solle sich hierfür persönliche, lebensgeschichtliche Erfahrungen und Gefühle zunutze machen. Weiters legt er Wert auf Improvisationsübungen, die der Inspiration des Schauspielers dienen sollen.

⁴¹ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 92f.

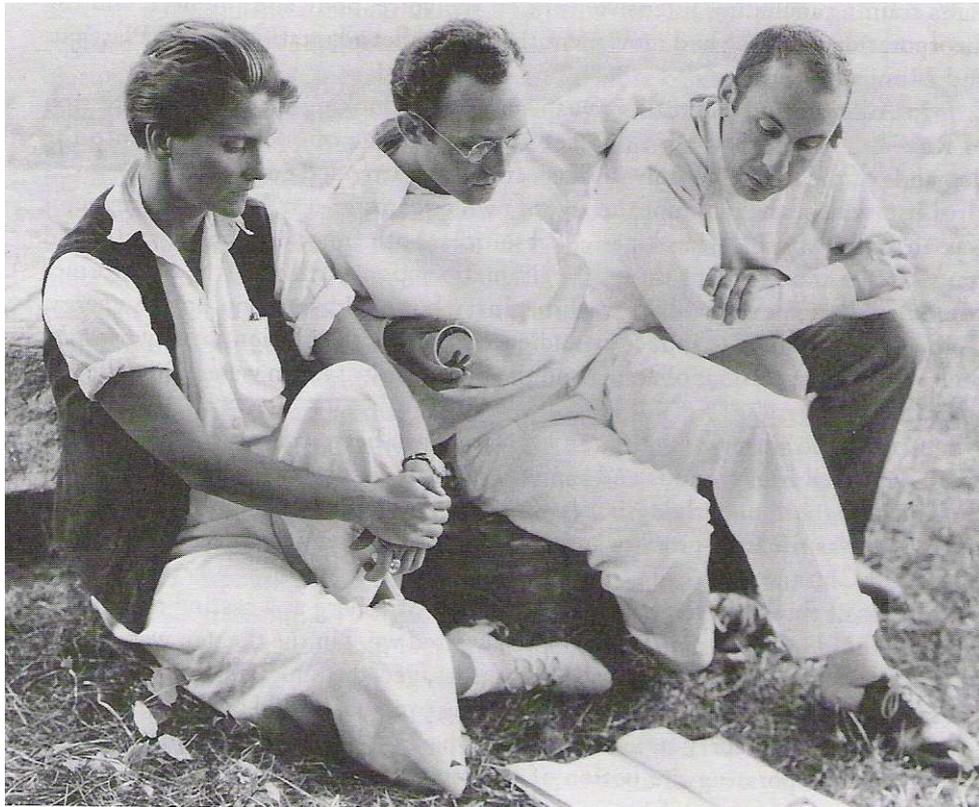


Abbildung: Die Gründungsmitglieder des Group Theatre – Cheryl Crawford, Lee Strasberg, Harold Clurman.⁴²

Die Jahre im Group Theatre sind wahrscheinlich die bedeutendsten in Bezug auf die Entwicklung der Methode. Hier begann Strasberg die Basis, die ihm das System geboten hatte, auszubauen. Strasberg beschreibt diese Jahre als jene der Nutzarmachung dessen, was er schon früher entdeckt hatte. Theoretische Erkenntnisse konnten hier in die Praxis umgesetzt werden. Nicht alle Mitglieder des Group Theatre waren mit Strasbergs Unterrichtsmethode einverstanden. Auseinandersetzungen mit Stella Adler über die Interpretation des Systems bahnten sich an.⁴³ Strasberg hält an seiner Auslegung fest und bricht somit unter anderem mit Adler, Meisner und Lewis.

⁴² Quelle: Frome, Shelly. *The Actors Studio: A History*. North Carolina/London: McFarland, 2001. S. 18.

⁴³ Stella Adler, die 1934 die Möglichkeit hat, mit Stanislawski persönlich zu arbeiten und anschließend die behavioristische Seite des Systems einschlägt, unterrichtet danach auch ihre Schüler im Group Theatre nach diesem Prinzip.

1934 besteht für Strasberg die Möglichkeit, Stanislawski persönlich zu treffen. Die Chance nutzt er jedoch nicht. In Russland besucht er eine Aufführung des Moskauer Künstlertheaters. David Garfield verwendet Strasbergs Worte:

I went to see the Moscow Art Theater and I was angry because there in a production [...] was a leading actor who in the middle of the performance looked out towards the audience. If I had been Russian, I would have gotten up on the stage and killed him. But I was American, so I had to be quiet. I saw other things on the stage which I did not like. [...] All my work was inspired by the ideas of Stanislavski. If I had gone to see him, I would have had to say something about what I had seen on the stage of the Moscow Art Theater. And I couldn't do that to Stanislavski.⁴⁴

War es Angst oder Nationalstolz, was das Treffen scheitern ließ? Hatte er Furcht, Stanislawski könnte den Mythos der Methode entzaubern, indem er vielleicht Strasberg widersprach? Strasberg hatte die Methode 1934 schon völlig an sich gerissen. Er würde Stanislawski berichtigen müssen, würde er auf ihn treffen.

Lee Strasberg verlässt 1937 das Group Theatre, das sich 1941 auflöst. Die folgenden Jahre verbringt er als Regisseur und Schauspiellehrer in Hollywood und New York. Unter anderem unterrichtet er an dem von Erwin Piscator 1939 gegründeten „Dramatic Workshop“.

5.3.1 Psychologie vs. Soziologie vs. Behaviorismus – „Method Acting“ interpretiert von Lee Strasberg, Stella Adler und Sanford Meisner

Die drei berühmtesten Vertreter des „Method Acting“ sind zweifelsfrei Lee Strasberg, Stella Adler und Sanford Meisner. Folgendes Kapitel soll aufzeigen, wie das System Stanislawskis – der als Vorbild aller genannten Personen gilt – jeweils interpretiert wurde. Adler und Meisner beschäftigten sich im Gegensatz zu Strasberg weniger mit dem psychologischen, sondern mehr mit der soziologischen bzw. behavioristischen Seite des Systems. Die drei Persönlichkeiten arbeiteten alle zwischen 1931 und 1934 zusammen im Group Theatre, gründeten aber eigene Formationen.

⁴⁴ Garfield, David. *The Actors Studio: A Player's Place*. New York/London: Collier, 1984. S. 32.

David Krasner definiert „Method Acting“:

“Method acting codifies acting exercises, rehearsal techniques and working procedures, with the intention of helping actors achieve greater persuasiveness, feeling and depth.”⁴⁵

„Method acting explores the range of actorial possibilities within a dynamic of emotion [...]. It transcends the artifice of staged contrivances, offering actors opportunities to explore roles by calling on them to investigate their personal experience, imagination and behaviour.”⁴⁶

5.3.1.1 Lee Strasberg

Der Schwerpunkt bei Lee Strasbergs Schauspielmethode liegt auf der psychologischen Seite – basiert also auf der frühen, „inneren“ Arbeit Konstantin Stanislawskis.

In einem Interview mit Richard Schechner [dem Herausgeber der Theaterzeitschrift „The Drama Review“. Anm. d. Verf.] 1964 äußert sich Strasberg folgendermaßen auf die Frage, ob ein “Method-Training” unausweichlich einen “Method-Spielstil” zur Folge hat:

Das Training des Schauspielers hat nichts mit einem bestimmten Stil zu tun. Technik hat natürlich immer etwas mit dem zu tun, was man damit erreichen kann, ist aber nicht unbedingt mit einem bestimmten Stil verbunden, wie es manchmal von der Arbeit eines Einzelnen her scheint.⁴⁷

Da diese Frage von Strasberg mehr oder weniger unbeantwortet bleibt, wurde nachstehend ein Auszug aus dem Aufsatz „Schauspielen und das Training des Schauspielers“ (1941) angefügt.

Darin enthalten ist ein erster grober Überblick, was Strasberg künftig von seinen Studenten im Zuge seiner Methode forderte.⁴⁸

⁴⁵ Krasner, David. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. In: Twentieth Century Actor Training. Hg. von Alison Hodge. London/New York: Routledge, 2000. S. 129.

⁴⁶ Ebenda. S. 147.

⁴⁷ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 78.

⁴⁸ Ebenda. a.a.O. S. 33ff.

Die Arbeit des Schauspielers gliedert sich in zwei Teile:

- 1) Die Arbeit an sich selbst
- 2) Die Arbeit an der Rolle

Die Arbeit an sich selbst wird wiederum unterteilt in:

- a) Die geistige Arbeit: sie befasst sich mit dem Wissen des Menschen in allen seinen Äußerungsformen. Der Schauspieler muss dieses Wissen aber für sich selbst als eine Art Leben nacherschaffen können.

Das Wissen des Schauspielers von Freuds Psychologie wird für ihn bedeutungslos bleiben, solange er nicht versucht, etwas davon auf sich selbst anzuwenden. Der Schauspieler muß, in anderen Worten, mit einem „Durchleben“ der Geschichte statt mit deren bloßer intellektueller Abstraktion beschäftigt sein.⁴⁹

- b) Die physische Arbeit wird unterteilt in Körperarbeit und Stimmarbeit.

Das Ziel der Körperarbeit sollte es nicht sein, gestische Muster aufzustellen, sondern einen Körper zu schaffen, der geschmeidig, flink, rhythmisch und in der Lage ist, zu tanzen und Tricks vorzuführen, wo es nötig ist. [...] Was die Stimmbildung betrifft, sollte das Hauptaugenmerk darauf gerichtet werden, die Stimme zu stärken, die Resonanz und die klare Aussprache.⁵⁰

- c) Die emotionale Arbeit: von Strasbergs Schauspiellehrer Richard Boleslawski „die Kenntnis und das praktische Durchleben aller Seelenzustände“ genannt, nähert man sich dieser Arbeit durch Konzentrationsübungen und durch das Training der Sinne.

Ein genauerer Überblick über die Übungen der Methode folgt in den weiteren Kapiteln der vorliegenden Arbeit.

⁴⁹ Ebenda. S. 33.

⁵⁰ Ebenda. S. 34f.

Über die Arbeit an der Rolle ist 1941 schriftlich nichts festgehalten worden. Erst 1974 wird die Annäherung an die Rolle angedeutet, wobei sich Strasberg hier Stanislawskis Vorschlag bedient.⁵¹ Der Schauspieler solle sich zu Beginn der Arbeit an einer Szene vier Fragen stellen:

- 1) wer er ist (Figur),
- 2) wo er sich befindet (Ort),
- 3) was er dort macht (Handlungsvorgang und Handlungsabsicht),
- 4) was passiert ist, bevor er dorthin gekommen ist (gegebene Umstände).

Antworten auf diese Fragen sollten dem Schauspieler den notwendigen Hintergrund für seine Darstellung liefern und ihm helfen, eine Szene zu erschaffen. Bei Vorbereitung auf das ganze Stück ist eine intensive Analyse der Rolle nötig. Sowohl die Haupthandlung („spine“) – der Kern des Stücks – muss klar sein als auch die Einteilung in verschiedene Abschnitte und Handlungseinheiten. Der Rhythmus des gesamten Stücks und die Einstellung zu den jeweiligen Figuren sind dabei ebenso maßgeblich. Strasberg rät, dass der Schauspieler mit einer kreativen Einstellung in die Proben gehen soll, und meint, dass diese Einstellung ohne logische Probenabfolge nicht ausreichend angeregt werden kann. Weiters würde fehlendes psychologisches Verständnis (sowohl jenes des Schauspielers als auch das des Regisseurs) einen Großteil der Arbeit zunichte machen.

Bis auf oben angeführte Angaben aus dem Jahr 1974 geht Lee Strasberg in seinen weiteren Aufsätzen nicht näher auf die Arbeit an der Rolle ein. Er bleibt bei groben Anweisungen, die aber keine praktischen Grundlagen als Beweis haben.

Strasberg geht vom Talent des Schauspielers aus und sagt, je größer das Talent, desto mehr sollte der Darsteller nach einer ihm entsprechenden Technik suchen. Im gleichen Atemzug vermittelt er auch, dass er derjenige ist, der großes Talent von mittelmäßigem Talent zu unterscheiden vermag.

⁵¹ Ebenda. S. 140.

Ebenso lässt die Aussage vermuten, dass sein Interesse mehr talentierten Personen gilt.

The greater the talent of the individual actor, the more he needs to find a technique commensurate with that talent. The mediocre actor does not have much difficulty understanding what he does and how he does it. But great talent is often as much a mystery to its possessor as to other people. Accordingly, it is more easily frustrated and even destroyed than is talent of the second-rate. Great talent is potentially far more self-destructive than talent which is obvious and therefore easily controlled. It is more open to banality than the safe, middle-of-the-road talent, but likewise it seldom descends to real badness.⁵²

Die ungenauen Aussagen und Kommentare Strasbergs zur Methode decken sich mit den Aussagen Manfred Franks und Wolfgang Langes zum Thema Mythos.

Ausweichen auf Fragen und Widersprüche sind ebenso in Strasbergs Aussagen zu erkennen. Dieses nicht „be-zeichnen“, das wir bereits bei Manfred Frank gesehen haben – das nicht Verwenden von Zeichen – kann somit darauf hindeuten, dass das Wissen über die Antworten ihm selbst nicht bekannt ist, und Strasberg somit nur Antworten liefern kann, von denen er glaubt, sie seien zutreffend.

5.3.1.2 Stella Adler

Adler beruft sich auf die späte Arbeit Stanislawskis. Ihre Interpretation des Systems ist im soziologischen Bereich angesiedelt.

1934 brach Adler mit der Person Strasberg und mit seiner Arbeitsweise. Stella Adler trainierte ihre Schüler im 1949 eigens gegründeten Stella Adler Conservatory.

In den 1950er Jahren wurde sie eine der führenden Schauspiellehrerinnen im amerikanischen Raum.

Im Unterschied zu Strasberg geht es bei ihr nicht nur um die eigenen Erfahrungen aus der Vergangenheit, die ein Schauspieler verarbeiten kann, sondern vielmehr um die gegebenen Umstände des zu spielenden Stückes.

⁵² Hethmon, Robert. a.a.O. S. 278.

Wurde man von Stella Adler unterrichtet, brauchte man als Darsteller viel Phantasie.

The playwright gives you the play, the idea, the style, the conflict, the character, etc. The background life of the character will be made up of the social, cultural, political, historical, and geographical situation in which the author places him. The character must be understood within the framework of the character's own time and situation. Through the proper use of craft, the actor will see the differences of social, historical, and cultural environment between himself and the character. Through his craft he will be able to translate these difficulties and use them to arrive at the character.⁵³

Für sie ist Vorstellungskraft ausschlaggebend, sowohl für klassische als auch moderne Stücke.

David Krasner beruft sich auf Adler, wenn er meint:

„In order for the actor to understand the life of a character within a period or stylised play, they must read, observe paintings, study architecture and listen to music [...].“⁵⁴

Das Wichtigste für den Schauspieler sind Bilder, die eine Emotion evozieren.

Adler wants to bring out the actor's feelings and passions towards the subject, revealing the performer's creativity relative to the circumstances. [...] Whilst Strasberg emphasised the realisation of the character from the material of one's own personal life, Adler suggested that the actor's inspiration should come from the world of the play itself. [...] Finding the correct physical actions for a scene also assists the actor in discovering the excitement of the role.⁵⁵

Bei Adler muss der Schauspieler seine Abhängigkeit von den Wörtern verlieren, viel wichtiger ist die Bewegung.

Auch hier muss ein Repertoire an Bewegungen geschaffen werden, auf das man zurückgreifen kann – wie bei Strasbergs Methode das Repertoire der „sense memory“ Übungen.⁵⁶

The justification is not in the lines; it is in you. What you should choose as your justification should agitate you. As a result of the agitation you will experience the action and the emotion. If you choose a justification and experience nothing, you'll have to select something else that will awaken you. Your talent consists of how well you are able to shop for your justification. In your choice lies your talent.⁵⁷

⁵³ Adler, Stella. The Reality of Doing. In: Drama Review. 9/1. Tulane University, 1964. S. 149.

⁵⁴ Krasner, David. a.a.O. S. 140.

⁵⁵ Ebenda. S. 141.

⁵⁶ Siehe Kap. 5.5.2. der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷ Adler, Stella. The Technique of Acting. Toronto: Bentam, 1990. S. 142.

Obwohl Adler und Strasberg unterschiedliche Schwerpunkte setzen, sind beide jedoch für wahrhaftes Verhalten, Selbsterkundung und Respekt für die Schauspielerei als Kunst. Für Strasberg ist jedoch die Essenz psychologisches Schauspiel – aus den eigenen Erinnerungen, für Adler soziologisches Schauspiel – aus den gegebenen Umständen des Stückes.

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Marlon Brando von Stella Adler unterrichtet wurde, und nicht von Lee Strasberg.

5.3.1.3 Sanford Meisner

Meisners Inspiration beruht ebenfalls auf dem späten Stanislawski. Seine Grundlage ist ein behavioristisches Modell.

Sanford Meisner unterrichtete seine Version der Methode ab 1935 am Neighborhood Playhouse, wo er bis zu seinem Tod 1997 tätig war.

„Let there be no questions about what I’m saying here. If you do something, you really do it! Did you walk up the steps to this classroom this morning? You didn’t jump up? You didn’t skip up, right? You didn’t ballet pirouette? You really walked up those steps.”⁵⁸

Meisner verbannte zwar den Gebrauch von emotionaler Arbeit oder Substitution nicht. Er fand lediglich, dass Übungen diesbezüglich als Hausarbeit gemacht werden sollten, damit der Schauspieler, sobald er darstellen soll, dies ohne Umschweife tun kann.⁵⁹

Meisner ist Begründer der „Repetition exercise“ – hier liegt ein großer Unterschied zu Stella Adler vor, die normalerweise auch von behavioristischen Umständen ausgeht.

[...] one actor might begin by saying ‘You’re looking at me’, and the other actor might reply, ‘I’m looking at you’. The essence of the phrase (‘looking at’) is repeated about a dozen times, all the while each actor ‘reads’ the other actor’s behaviour. [...] actors ought to observe behaviour, and in turn ‘your instinct picks up the change in [the other actor’s] behaviour and the [repetition] dialogue changes too’.⁶⁰

⁵⁸ Meisner, Sanford/Longwell, Dennis. Sanford Meisner on Acting. New York: Vintage, 1987. S. 17.

⁵⁹ Vgl. Meisner, Sanford. The Reality of Doing. In: Drama Review. 9/1. Tulane University, 1964. S. 145.

⁶⁰ Meisner, Sanford/Longwell, Dennis. Sanford Meisner on Acting. a.a.O. S. 29f.

Der Schauspieler soll durch die Wiederholung einerseits Vertrauen gewinnen, andererseits die Emotionen, Gefühle und Gedanken seines Mitspieles besser wahrnehmen lernen. [Sie wird unter anderem auch von manchen Lehrern am Lee Strasberg Theatre and Film Institute angewandt. Anm. d. Verf.]

Weiters schreibt David Krasner:

In the repetition exercises, Meisner found an exercise that refined impulse. For Meisner, impulse is a response to internal or external stimuli. As the actor receives the stimuli, they then feed it to the imagination and personal associations. The actor responds by acting on the stimuli, creating an 'impulsive' behaviour that emerges truthfully and spontaneously from reactions rather than from pre-planned behaviour. This procedure must be performed without intellectual interference, without 'thinking' or 'dwelling' on the reaction.⁶¹

In Meisners „Version“ der Methode diskutieren die Schauspieler bei einem dramatischen Konflikt meist nicht über die gegebenen Umstände oder die Handlung. Vielmehr kommt die repetition exercise zum Einsatz, wo sich die Spieler eher mit dem wahrgenommenen Verhalten als mit Dialog oder Plot auseinandersetzen müssen.

Meisner legt Wert auf den Subtext, die Chemie zwischen den Schauspielern und die Realität der jeweiligen Situation. Durch die repetition exercise baut sich eine Beziehung zwischen den Schauspielern auf, die eine Basis bzw. einen Ausgangspunkt für das Schauspiel in Meisners Sinn darstellt.

Mehr noch als Strasberg oder Adler legt er Wert auf Ensembleverhalten. Er bedient sich damit impulsiven Verhaltens und spontanen Reaktionen, wie es in richtigen zwischenmenschlichen Beziehungen der Fall wäre.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl Strasberg (Psychologie), Adler (Soziologie) oder Meisner (Behaviorismus) nach einer Realität suchen, die einer qualitativen Darstellung unterliegt. Anzumerken ist hier, dass bei Adler und Meisner keine Abgrenzung gegenüber der emotionalen Seite des Schauspiels festzustellen ist. Wo bei beiden Lehrern Außeneinflüsse maßgeblich sind, um auf den emotionalen Kern zu stoßen (so wie beim „späten“ Stanislawski), hält sich Lee Strasbergs „Method“ verschlossen gegenüber dem Außen.

⁶¹ Krasner, David. a.a.O. S. 145.

5.3.2 Die Methode als Monopol

Richard Blank übt Kritik an den Anführungszeichen, die Strasberg um das Wort „method“ gesetzt hat. Die Methode würde sich somit verschließen gegenüber anderen Methoden und Systemen. Strasberg sähe sich immer wieder genötigt, seine Methode gegen Einflüsse abzusichern, vor allem wenn er sie bedroht sieht.⁶²

Folgende Anmerkungen von Blank beziehen sich auf Lee Strasberg:

Als er entdeckt, daß sein Vorbild Stanislawski in seinem 'Spätwerk' vom Primat des Inneren scheinbar umpolt auf äußere, materielle Gegebenheiten, dem Schauspieler etwas vorschlägt, Gefühle, Emotionen durch äußere Handlungen hervorzurufen, wendet er sich von seinem alten Vorbild ab. [...] Wo er Unsicherheiten in der Geschlossenheit seiner Methode vermutet, bedient er sich der Möglichkeit, quasi wissenschaftlich vorzugehen, und greift nach rationalen Modellen. Den tiefenpsychologischen Ansatz in der Erinnerung des Schauspielers an frühkindliche Erlebnisse schützt er vor den Unsicherheiten der Psychoanalyse. [...] Wo er Konkurrenz vermutet, schottet er sich gegen sie ab oder vereinnahmt sie [die Methode, Anm. d. Verf.].⁶³

Rationalität und Wissenschaftlichkeit sichern Strasbergs Kosmos als objektives System ab.

Seine Methode ist für ihn die Erfüllung einer Entwicklung, die konsequent auf Stanislawski und ihn selbst zuläuft. In zwei Aufsätzen – „Schauspielen“ (1974) und „Schauspielen und das Training des Schauspielers“ (1941) gibt Lee Strasberg einen Abriss der Geschichte der Schauspielkunst, wobei er zwischen den verschiedensten Theater-Epochen hin und her springt. Die Aufsätze reichen von der griechischen Antike über Shakespeare bis hin zur Commedia dell'arte und zu Molière.⁶⁴

Strasberg schwärmt in den Aufsätzen noch von Shakespeare und seiner Kunst. Anders, wenn es darum geht, seine Methode zu verteidigen:

Einmal, als hier zwei Mitglieder des Actors Studios an einer Szene von Macbeth arbeiteten, kam ein ausländischer Beobachter zu uns, verfolgte die Sitzung und sagte danach voller Anteilnahme: ‚Wenn Sie wirklich an Macbeth arbeiten wollen, empfehle ich Ihnen einige Bücher zur Lektüre.‘ [Antwort Strasbergs:] ‚Diese Bücher hätten Sie Shakespeare schicken sollen; bestimmt hätten sie ihm wahnsinnig geholfen.‘⁶⁵

⁶² Blank, Richard. Schauspielkunst in Theater und Film: Strasberg, Brecht, Stanislawski. Berlin: Alexander Verlag, 2001. S. 22.

⁶³ Ebenda. S. 23f.

⁶⁴ Ebenda. S. 8ff. und S. 122ff.

⁶⁵ Ebenda. S. 111.

Die Aufsätze enden beim eigenen „System“ als Vollendung. Stets betont Strasberg den Vorrang seiner Methode.

Strasberg erwähnt weiters in „A Dream of Passion“ das Körpertheater des Polen Jerzy Grotowski (1933-1999) und die Theorien Antonin Artauds (1896-1948) zum Theater der Grausamkeit. Er stellt fest, dass Artaud das Theater nicht als psychologisches Terrain betrachtet. Ebenso distanziert er sich von Grotowski, dessen Schauspieler laut Strasberg „zu wenig [...] Gefühle übermitteln.“⁶⁶

Über Bertolt Brecht schreibt Strasberg:

„[...] Brecht's ‚non-Aristotelian‘ theory of theatre is represented mainly in his playwriting; the best part of his work with actors derives from Stanislavsky and perhaps even uses the techniques of the Method“.⁶⁷

Brechts Ansätze haben ansonsten nicht sehr viel gemein mit denen Strasbergs:

„Brecht said that the actor's identification with the character is something to be avoided in performance. This is because Brecht feared that if the actor truly experiences, he is unable to deal with other facets demanded by the work on the character and the intentions of the scene.“⁶⁸

Richard Blank spricht sich ohne Umschweife über die Monopolstellung der Strasbergischen Methode aus:

Häufig ist das, was er [Strasberg, Anm. d. Verf.] sagt, objektiv falsch. Ihm kann es gar nicht darum gehen, sich wirklich mit anderen auseinanderzusetzen. Die oft unglückliche Verbindung von Unwissenheit und Eitelkeit wird verstehbar, wenn man darin die geradezu rührende Anstrengung sieht, sich gegen alles abzuschotten, was sein System in Frage stellen könnte. [...] Es gehört zum Wesen seines Systems als Vollendung der Geschichte der Schauspielkunst, keine Alternative zu dulden.⁶⁹

⁶⁶ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 132ff.

⁶⁷ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. A.a.O. S. 197.

⁶⁸ Ebenda. S. 191.

⁶⁹ Blank, Richard. a.a.O. S. 25.

5.3.3 Was ist der Anspruch der Methode?

Nachdem in einem früheren Kapitel behandelt wurde, was die Methode ist (oder sein soll), beschäftigt sich folgender Teil mit deren Anspruch. Was will die Methode erreichen, oder anders ausgedrückt, wie kann der Nutzen für den Darsteller aussehen, wenn er sich ihrer im Schauspiel bedient?

- 1) [...] the actor must live in the moment, from the very center of his or her being, responding to imaginary stimuli as if they were real. As a musician plays on an instrument, an actor plays on himself. He is his own instrument. To play well, you must strengthen your imagination and make yourself so sensitive that any key you press will elicit and truthful response. If not, the moment can't be realized and the Method is of no avail.⁷⁰

Die Methode will somit größtmögliche Realität herstellen. Insofern soll der Schauspieler nicht mehr spielen, sondern er soll „sein“. Der „Method Actor“ nach Strasberg arbeitet niemals für Emotionen. Diese stellen sich während des „Seins“ (beziehungsweise Spielens) von selbst ein.

Strasberg selbst bedient sich hierfür der Aussagen von William Gillette [1855-1937. Dieser war Verfasser eines Essays mit dem Titel „The Illusion of the First Time in Acting“ – einer Analyse über Probleme von Schauspielern. Anm. d. Verf.]. Gillette betonte, dass eine gespielte Szene so wirken müsse, als hätte man sie nie zuvor gesehen, als hätte der jeweilige Schauspieler sie niemals zuvor gespielt, bzw. als wäre er überhaupt kein Schauspieler.

- 2) Des Weiteren will die Methode – richtig angewendet – Ereignisse und Handlungen hervorbringen, die kontrollierbar sind. Die Eigenschaft, in jeder Vorstellung inspiriert zu sein, um das gewünschte (und vor allem gleiche) Ergebnis zu erreichen. Bei seinen Forschungen stieß Strasberg auf das „Paradoxe sur le Comédien“ von Denis Diderot (1713-1784). Er deutete es dahin gehend, dass es eine Forderung nach einer Methode zur Kontrolle des künstlerischen Prozesses geben sollte. Weiters meinte er, dass Diderot echte Empfindungen ablehnte, weil er sie für unkontrollierbar hielt.⁷¹

⁷⁰ Frome, Shelly. a.a.O. S. 94f.

⁷¹ Vgl. Kapeller, Silvia. a.a.O. S. 11.

5.3.3.1 „sense memory“

Im vorangegangenen Kapitel wurde berichtet, dass der Anspruch der Methode die größtmögliche Realität sowie die Wiederholbarkeit und Kontrolle eines Ereignisses, bzw. einer Handlung ist. Wie soll nun diese höchstmögliche Realität, bzw. diese Wiederholbarkeit erreicht werden? Der wesentliche Bestandteil des „Method Acting“ ist „sense memory“. Folgendes Kapitel soll aufzeigen, was darunter verstanden werden kann, beziehungsweise wie es angewendet wird.

„Sense memory“ ist der grundlegendste, aber auch der kontroverseste Bestandteil der Lehren der Stanislawski-Technik und somit auch der Methode Lee Strasbergs. „Sense memory“ – das „Erfahrungsgedächtnis“ – ist wichtig, um einen Bezug zu den Objekten zu bekommen, die vom Schauspieler auf der Bühne verwendet werden, aber auch um eine imaginäre Welt entstehen zu lassen. Ziel ist es, die fünf Sinne des Menschen darauf hin zu trainieren, dass sie auf der Bühne wie im „realen Leben“ funktionieren.

Ohne diese Komponente ist es scheinbar unmöglich, real und glaubwürdig zu agieren.

„Sense memory“ beinhaltet, was der Name bereits verrät: die „Erinnerung“ an die fünf Sinne des Menschen – sehen, hören, fühlen, riechen und schmecken. Wichtig beim „Method Acting“ ist, dass die Sinne optimal funktionieren, und deswegen benötigen sie ein kontinuierliches Training und spezielle Übungen zur Verbesserung der Imaginationsfähigkeit.

Die Verwendung von „sense memory“ erfüllt jedes Objekt mit Leben, das in Verbindung mit mindestens einem der fünf Sinne steht. Auch schwierigste Übungen beinhalten als Grundlage „sense memory“.

„Im quasi neutralen Raum der Bühne hat sich der Schauspieler zu erinnern an Elemente, die er im Gedächtnis bewahrt hat, die vorliegen, also dem alltäglichen, 'wirklichen' Leben entstammen.“⁷²

Wird auf der Bühne ein Objekt verwendet, kann aufgrund dessen angenommen werden, dass der Schauspieler nicht den gleichen Bezug dazu hat, wie er ihn im realen Leben haben würde.

Sich einen Mantel anzuziehen oder eine Zigarette anzuzünden, beides können alltägliche Abläufe sein.

⁷² Blank, Richard. a.a.O. S. 17.

Das Problem auf der Bühne besteht 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.“⁷³

Das sensorische Gedächtnis versteht Strasberg als einen mittels spezieller Übungen ansprechbaren, gesondert zugänglichen und aktivierbaren Teil des affektiven Gedächtnisses.

Strasberg sieht zwei Möglichkeiten, wie der Schauspieler seine Fähigkeiten aktivieren kann, um sich an vergangene Gefühle zu erinnern. Er nennt dies „sensorische Erinnerung“ und legt dabei Wert auf die Einheit von „Gefühlserinnerung“ und dem „zurückliegenden Ereignis“:

- a) Auf der Suche nach einem Gefühl assoziiert man ein vergangenes Ereignis, wie „Rauch in der Luft“. Der Schauspieler überprüft sein Gedächtnis, was hierzu vorliegt. Wie sah das Ereignis aus, wie roch es? etc...
Die Vorstellungen, Bilder, die in der Erinnerung vergegenwärtigt werden, lösen das entsprechende Gefühl erneut aus. In Verbindung mit dem erinnerten Bild des Rauchs lässt sich dieses Gefühl wachrufen und wiederholen. Diese Erinnerungstechnik arbeitet mit Erfahrungen aus dem natürlichen Leben.
- b) Der Schauspieler nutzt die Erinnerungsfähigkeit, indem er, losgelöst vom natürlichen Leben, im Training experimentiert. Es werden Übungen mit Gegenständen gemacht. Dieser Vorgang wird später ohne Gegenstände wiederholt. Es werden beispielsweise in einer bestimmten Gefühlslage Schuhe und Strümpfe angezogen. Später wird der Vorgang ohne die Gegenstände wiederholt, und der Schauspieler erinnert sich dabei an das vergangene Gefühl.

⁷³ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 29.

Eindringlich mahnen die Lehrer am Lee Strasberg Theatre and Film Institute den Schauspieler, nicht auf direktem Weg nach Gefühlen im Gedächtnis zu suchen, und folgen dabei Strasbergs Credo:

„Man beginnt nicht damit, ein Gefühl zu erinnern, man beginnt damit, daß man den Ort erinnert, den Geschmack von etwas, wie sich etwas anfühlt, den Anblick von etwas, das Geräusch von etwas, und man erinnert das so einfach und so deutlich, wie man es vermag.“⁷⁴

Die Erinnerung, die dabei hergestellt wird, lässt sich mit Erinnerungen an früher Erlebtes kombinieren. Dies vollzieht sich im Inneren des Schauspielers. Dabei sollte stets auf das Objekt und nicht auf die Reaktion geachtet werden. Wird der Impuls unterdrückt, kann es dazu führen, dass etwas nachgeahmt wird, anstatt es selbst zu erschaffen.⁷⁵

Wolfgang Wermelskirch, der Herausgeber von „Schauspielen und das Training des Schauspielers“, schreibt als Anmerkung:

Ein möglicher Anlaß für Missverständnisse ist, daß Strasberg dem sensorischen Gedächtnis an dieser Stelle sowohl erinnerte Sinneseindrücke (z.B. Rauch), als auch, mit dem zweiten Beispiel, wiedererlebte Gefühle (feelings) zuordnet. Im Folgenden, wie in späteren Veröffentlichungen, wurden erinnerte Gefühle (Emotionen) mittels der speziellen Übung der emotionalen Erinnerung aktiviert, wird zwischen Empfindung (Sinneserinnerung) und Emotion qualitativ unterschieden.⁷⁶

Richard Blank beschäftigt sich in „Schauspielkunst in Theater und Film“ ebenfalls mit dieser mehr oder weniger vagen Bezeichnung und bemerkt Folgendes:

„Zu beachten ist, daß das englische *memory* zugleich „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ bedeutet.“⁷⁷

⁷⁴ Ebenda. a.a.O. S. 99.

⁷⁵ Vgl. Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 36.

⁷⁶ Ebenda. a.a.O. S. 193.

⁷⁷ Blank, Richard. a.a.O. S. 18.

5.3.3.2 Das affektive Gedächtnis

Das affektive Gedächtnis ist laut Stephen Walter Trobisch die Verbindung zwischen dem Gedächtnis der Emotionen und jenem der Sinne, wobei dies nicht klar ist, nachdem Strasberg beide Begriffe benutzt.⁷⁸

Der Nutzen des „affective memory“ liegt einerseits in der bewussten Erzeugung von Emotionen, durch die Erinnerung an die eigens erlebte Vergangenheit des Schauspielers, andererseits in der Anwendung dieser Gefühle für die darzustellende Rollenfigur.

“Im affektiven Gedächtnis vereinigen sich Emotionen und sinnliche Wahrnehmung – Wahrnehmung durch die Sinne. Durch die Sinne empfinden wir. Damit eine Empfindung zur Emotion werden kann, muß sie eine gewisse Intensität erreichen.“⁷⁹

Der Begriff des „affektiven Gedächtnisses“ stammt vom französischen Psychologen Theodule Ribot (1839-1916), der den Terminus in seiner Schrift „Psychologie des Sentiments“ (1896) [bzw. 1906, laut Jonathan Pitches, der den Psychologen in seiner Schrift „Science and the Stanislavsky tradition of acting“ behandelt.⁸⁰ Anm. d. Verf.] verwendet. Der Experimentalpsychologe beschäftigte sich mit dem affektiven Gedächtnis, das als Teil des menschlichen Gedächtnisses verstanden wird, in welchem Gefühlserinnerungen als Rückstände zurückliegender Erlebnisse unterschiedlich intensiver Natur gespeichert werden und die durch zufällige Auslöser erneut wachgerufen und durchlebt werden können.⁸¹

⁷⁸ Vgl. Trobisch, Stephen Walter. Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspieler-Ausbildung. Wien: Diss., 1987. S. 38.

⁷⁹ Vgl. Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 193.

⁸⁰ Vgl. Pitches, Jonathan. Science and the Stanislavsky tradition of acting. London/New York: Routledge, 2006. S. 91.

⁸¹ Vgl. Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 191.

Als Illustration weist Stanislawski auf ein von Ribot verwendetes Beispiel zweier Reisender, die auf einem Felsen sitzend von der Flut überrascht wurden. Sie konnten sich retten und schilderten später ihre Eindrücke:

Der eine hatte jede seiner Handlungen behalten: wie, wohin, warum er gegangen, wo er abgestiegen war, wie er den Fuß gesetzt hatte, wie er gesprungen war. Der andere wußte davon fast gar nichts, sondern besann sich nur auf die Empfindungen, die er damals hatte: erst Begeisterung, dann Aufhorchen, Erschrecken, Hoffen, Zweifel, und schließlich war er in einen Zustand der Panik geraten. Diese Empfindungen sind es nun, die das emotionale Gedächtnis bewahrt.⁸²

Wie das affektive und sensorische Gedächtnis benutzt wird, entdeckte Konstantin Stanislawski. In die Schauspielpädagogik integriert wurden Begriff und Aktivierung (mittels spezieller Übungen) ebenfalls durch Stanislawski.

Die Mittel, mit denen das sensorische Gedächtnis und das affektive Gedächtnis [...] trainiert werden, sind die gleichen wie bei jeder Art von Gedächtnistraining. Wenn wir ein Gedicht auswendiglernen, halten wir den Text vor uns, wir lesen die Worte und versuchen, uns an sie zu erinnern, während wir die Worte verdecken und auf den Text zurückschauen, um unser Erinnerungsvermögen zu überprüfen. Das Gleiche tun wir bei der *sensorischen Erinnerung*. Wir arbeiten mit dem tatsächlichen Objekt und testen uns dann selbst, indem wir es beiseite legen und probieren, ob wir es *wiedereinfangen können, ohne das Objekt selbst zu gebrauchen*.⁸³

Die „innere (psychologische) Arbeit“ Strasbergs fußt auf einem Teilbereich der Theorien Konstantin Stanislawskis, die ersterer durch tiefenpsychologische Erkenntnisse ergänzt. Die Begriffe, die Strasberg verwendet, übernahm er ebenfalls teilweise von Stanislawski. Vermutlich ist Strasberg selbst davon so überzeugt, die Methode setze sich genau aus diesen Komponenten zusammen, dass für den Schüler keine Zeit bleibt, rationale Überprüfungen anzustellen, wie Peter Bürger oder Wolfgang Lange im weiteren Sinn beschreiben, wenn hier der Vergleich zum Mythos hergestellt wird.

⁸² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozeß des Erlebens. Berlin: Das europäische Buch, 1981. S. 191.

⁸³ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 30f.

5.4 The Actors Studio

Das New Yorker Actors Studio wurde 1947 von Elia Kazan ins Leben gerufen.

Kazan wollte einen „Spielplatz“ gründen, wo er das Wissen, das er im Group Theatre gelernt hatte, weitergeben konnte. Es sollte ein Ort sein, wo ein Schauspieler sich und seine artistischen Probleme in einer angenehmen Atmosphäre austauschen konnte. Als weiterer Lehrer stieß im gleichen Jahr Robert Lewis und als Geschäftsführerin Cheryl Crawford dazu. Sowohl Kazan als auch Lewis boten verschiedene Klassen an, bei denen man unterschiedlich vorsprechen musste, wenn man daran teilnehmen wollte. Weiters bestand die Möglichkeit eingeladen zu werden. Voraussetzung war ein ausreichend hoher Bekanntheitsgrad, wie beispielsweise jener von Marilyn Monroe.

Als Gäste im Studio fungierten sowohl berühmte amerikanische Schauspieler wie Grace Kelly, Jerry Lewis, Joan Crawford. Englische Größen, darunter Laurence Olivier, sowie einflussreiche amerikanische Regisseure wie Joseph L. Mankiewicz, oder angesehene Drehbuchautoren wie Tennessee Williams, Clifford Odets oder Arthur Miller waren ebenso willkommen.⁸⁴ Letztere führten wiederum bei manchen Stücken selbst Regie. Weiters hatten Schauspieler die Möglichkeit, ebenfalls selbst Szenen oder Stücke zu schreiben und bei diesen Regie zu führen. Eine gewisse Professionalität sollte für alle Beteiligten gelten – wenn man mehr als zwei Klassen hintereinander versäumte, bedeutete dies automatisch den Ausschluss vom Studio, außer man fehlte wegen eines professionellen Engagements.

David Garfield, ein Mitglied des Actors Studio, berichtet über Kazans Intention in Bezug auf das Studio:

“We want a common language so that I can direct actors instead of coach them... so that we have a common vocabulary. It’s not a school. Actors can come and can go. It is a place to work and find this vocabulary.”⁸⁵

⁸⁴ Oben genannte Schauspieler, Regisseure und Autoren waren zu jener Zeit bereits etablierte Größen im Theater- und Filmgeschäft. Joan Crawford war beispielsweise in den 1920er Jahren ein gefeierter Stummfilmstar und erlebte eine zweite Karriere im Tonfilm. Tennessee Williams hatte 1948 für „Endstation Sehnsucht“ (1948), und Arthur Miller für „Tod eines Handlungsreisenden“ (1949) den Pulitzer-Preis für das beste Drama erhalten. Quellen: <http://www.imdb.com> und <http://www.ibdb.com>.

⁸⁵ Garfield, David. a.a.O. S. 54.

Der „nonprofit Gesellschaft“ schlossen sich im Jänner 1948 weiters Dorothy Willard und William H. Fitelson als Regisseure an.

Im August 1948 verließ Robert Lewis das Studio. Dieser sollte durch Harold Clurman ersetzt werden, der sich jedoch gegen das Angebot entschied. Als zweite Wahl galten Sanford Meisner oder Lee Strasberg, die schließlich beide im Folgemonat als Lehrer am Actors Studio zu arbeiten begannen. Da sich Letzterer auf seine Karriere als Theaterregisseur konzentrieren wollte, ließ er sich, laut Garfield, zunächst die Optionen auf eine fixe Teilnahme am Studio offen. Dennoch wurde Strasberg 1951 zum künstlerischen Leiter ernannt – eine Position, die er bis zu seinem Tod behielt.

David Garfield erzählt, dass sich das Actors Studio stets in finanziellen Schwierigkeiten befunden hatte, dass aber in den frühen Jahren Strasberg und seine Sekretärin die einzigen Personen waren, denen ein Gehalt ausbezahlt wurde.⁸⁶

Unterrichtet wurde vorrangig nach Lee Strasbergs Methode:

The Actors Studio trained students to build their characters from the inside, to use their own emotional lives as raw material. In a development that pushed acting ever closer to psychotherapy, actors were encouraged to draw on experiences from their memories, to have the courage to improvise and delve guiltlessly into their own neuroses and fears.⁸⁷

Ob eine vernichtende Kritik an einer Performance von James Dean seitens Lee Strasbergs gerechtfertigt war, oder ob der junge Künstler durch seine enorme Sensibilität einfach nicht kritikfähig war, lässt sich leider nicht feststellen. Tatsache ist, dass Dean 1952 nur ein einziges Mal eine Szene für Strasberg gespielt hat, und danach nie wieder im Studio erschienen ist.

Strasberg und seine Methode entwickelten sich zum Phänomen der 1950er Jahre im Bereich der Schauspielkunst. Die Welt wird auf das Actors Studio aufmerksam:

„Visitors also included directors from many parts of the United States and from Holland, Italy, France, Israel, and other countries. Numerous theater artists came to speak as well as to observe.“⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Ebenda. S. 80.

⁸⁷ Frascella, Lawrence/Weisel Al. Live Fast, Die Young: The wild ride of making Rebel without a Cause. New York: Touchstone, 2006. S. 18.

⁸⁸ Garfield, David. a.a.O. S. 98.

Das Actors Studio scheint im „Außen“ wie eine Art „Schauspieler- und andere Kreativenbörse“.

As the Studio's reputation in theatrical and film circles grew, it began to draw interested onlookers, curios to see what all the excitement was about. [...] "guest" actors [...] came to observe and work at the Studio [...]. They were followed by many other Hollywood and European "stars" who made it part of any trip to New York to see what was going on at the Studio. It got to the point where the members began to object to the "too much casual dropping in" of Hollywood celebrities.⁸⁹

Unter dem Einfluss Strasbergs ist ein Dogma zu spüren, welches dem Studio auferlegt wird. Man kann behaupten, er drückt dem Ort seinen „Stempel“ auf. Strasberg macht das Studio zu seinem Eigentum und verwandelt es in die „Burg“, von der Manfred Frank spricht. Durch seine ungenauen Angaben bei Problemlösungen entsteht beinahe so etwas wie eine Abhängigkeit des Schülers vom Lehrer – Strasberg lässt vermuten, er wäre über eine Lösung erhaben. In Wahrheit trifft er keine klaren Aussagen.

5.4.1 „private moment“

Laut Silvia Kapeller wurde der „private moment“ von Strasberg in den 50er Jahren entwickelt. Erstmals kam die „öffentliche Einsamkeit“ am Actors Studio zum Einsatz.⁹⁰

Der Schauspieler kann diese Übung anwenden, wenn er sich nicht traut, gewisse Dinge (die er privat normalerweise nur alleine tun würde), vor Publikum zu zeigen. Somit sollen die Forderungen des Stückes erfüllt werden. Das gehemmte Verhalten soll dabei auf Gewohnheiten des Darstellers zurück zu führen sein. Der Schauspieler sucht sich eine Situation aus dem täglichen Leben aus, bei der er sich normalerweise ungehemmt fühlt. Wichtig ist hierbei, dass es sich nicht um sexuelle Hintergründe handeln darf! Meist handelt es sich um ein Lied, einen Tanz oder ein Selbstgespräch. Richtig angewendet kann und soll die Übung Blockaden lösen und dem Spieler noch mehr Konzentration verschaffen. Ein Selbstgespräch als „private moment“ wird zum Beispiel für Monologe in Stücken verwendet.

⁸⁹ Ebenda. S. 98.

⁹⁰ Kapeller, Silvia. a.a.O. S. 60.

Von David Garfield wird er folgendermaßen beschrieben:

[...] “private moment” – one of Strasberg’s highly controversial innovations in acting training. This exercise, designed to help the actor feel “private in public” by having him create behaviour he would normally stop if intruded upon, can often be statically realistic, but it can also be emotionally charged.⁹¹

5.4.2 „song and dance exercise“

Die zweite Neuheit, die erstmals am Actors Studio präsentiert wurde, ist die „song and dance exercise“.

[...] Strasberg employed a song and dance exercise to liberate the impulses. On the first pass you were instructed to sing one note at a time of some well-known song. On the second pass you were to sing each note in short, impulsive bursts, breaking the pattern by creating a succession of rhythms and vocal inflections of your own regardless of melody, key, tempo or appropriate movement. In doing the exercise, nervous tics and trembling would course through one’s body. Tears or laughter would well up. All that had been repressed would come bursting forth: a range of unexpected colors revealing your true expressive nature.⁹²

Strasberg erklärt, warum er die Übung in sein Repertoire aufnahm:

The song-and-dance came about purely practically. It started because I had some students who were singers as well as actors. In singing, the emphasis is set so strongly on the musical pattern that it becomes very difficult for singers to break out of it to act. A singer invariably sings in the rhythm and with the pattern he has been taught.⁹³

5.4.3 Wie arbeitet Strasberg mit seinen „Method-Schauspielern“?

Ausgehend von den Tonbandaufzeichnungen in “Strasberg at the Actors Studio” beschäftigt sich die Methode hauptsächlich mit Fallbeispielen über die Probleme des Schauspielers⁹⁴. Strasberg verweist dabei meist auf Figuren aus bekannten Theaterstücken und zeigt, und wie ein beliebiger berühmter Schauspieler in diesem speziellen Fall das Problem gelöst hat. Es wird nicht direkt auf die einzelne Person mit ihrer Fragestellung eingegangen.

⁹¹ Garfield, David. a.a.O. S. 118.

⁹² Frome, Shelly. a.a.O. S. 95.

⁹³ Hethmon, Robert. a.a.O. S. 163.

⁹⁴ Diese Probleme sind abhängig von der Rollengestaltung und vom persönlichen Habitus des Schauspielers.

Aufgrund der unklaren Aussagen erhält der Leser demnach auch keine klare Antwort auf die Frage „Was ist die Methode“?

Strasberg unterteilt die Probleme des Schauspielers in drei große Gruppen, die sich wiederum in mehrere kleine Probleme aufteilen:

- 1) „Stopping Imagination“
- 2) „Expression“
- 3) „Exploration“

Strasberg spricht in den Aufzeichnungen in Dialogform mit seinen Schülern, wobei Robert Hethmon nicht den Namen des jeweiligen Schülers angibt, sondern lediglich Initialen wie „Actor BB“, „Actor CC“ oder „Actress OO“. Es geht daraus nicht hervor, um welche Person es sich tatsächlich handelt.

Eine Ausnahme in der ersten Problemgruppe bildet „Subjective Interpretation of Technical Problems“.⁹⁵

Hier steht Strasberg nicht im Dialog, sondern führt einen Monolog über die Selbstzweifel, die ein Schauspieler haben kann.

Die Schüler arbeiten im Actors Studio an verschiedenen Rollen und Charakteren. Bei zwei verschiedenen Studenten tritt das Problem auf, dass sie zu sensibel und zu emotional sind. Um welche Rollen es sich handelt, wird nicht angegeben. Der Dialog findet statt, nachdem die Studenten ihre Arbeit vor der Klasse präsentiert haben. Strasberg merkt an:

Sensitivity is the capacity of an organism to respond to a stimulus. The response may be emotional or nonemotional, and the stimulus may be external or internal, conscious or unconscious, volitional or accidental. Talent in an actor means that he is endowed with sensitivity. If he cannot respond, he cannot be an actor. However, sensitivity or emotional response can be present and yet be a problem because the actor cannot control it. The very thing that should be good for the actor is a hindrance.⁹⁶

Die Probleme können oft nicht auf eine bestimmte Rolle bezogen werden, da diese Information im Zusammenhang fehlt. Viele der Probleme und Ängste der Schauspieler können daher nicht

⁹⁵ Vgl. Hethmon, Robert. a.a.O. S. 170.

⁹⁶ Ebenda. S. 171f.

einem Rollentypus zugeordnet werden, sondern werden von den Spielern während der „sensory work“ entdeckt.⁹⁷

Weitere Probleme sind beispielsweise „fear of being carried away“, oder „demand for mental clarity“.

Eine weitere Studentin hat Probleme mit „vagueness“ („Unklarheit“). Da die Frage der Studentin im Werk nicht aufscheint, kann vermutet werden, dass es sich um eine unklare, allgemeine Frage handelt. Strasbergs Antwort darauf ist ebenso allgemein gehalten:

When you tell me that you are simply confused, I don't quite know whether it comes from one thing or another thing or from totally different things which you're not even mentioning. Therefore, I sometimes push you to answer me, and whenever I push anyone here, the assumption always is that it's a combat, that I'm putting you on the defensive.⁹⁸

Ebenso der Fall bei einem weiteren Studenten, der ein „Verlangen nach Originalität“ („desire for originality“) hat.

You are now struggling to achieve the things you perceive the author intends. When the actor perceives this, he is always quickly impelled to do the conventional thing. You are trying to go away from this. However, you do not search for the correct and impersonal things to be concerned with so as to develop the logic of the character and situation so that you can give your individuality to the doing of it.⁹⁹

Um welche Intentionen des Autors es sich handelt, wird nicht erwähnt. Ebenso wenig, was mit „conventional thing“ gemeint ist.

Die zweite Problemgruppe behandelt den Ausdruck des Schauspielers – „Expression“.

Das erste Problem dieser Gruppe ist „cliché“¹⁰⁰. Dies ergibt sich, wenn ein Schauspieler bewusst oder unbewusst Vorstellungen hat, wie die Szene zu spielen ist. Strasberg beginnt wieder mit einem Monolog, dass gegen dieses Problem seine Übung „Gibberish“¹⁰¹ helfen soll. Ein noch ernsteres Problem sei dagegen „the habit of nonexpressiveness“¹⁰². Auch hier bietet Strasberg als Patentlösung „Gibberish“ an. Für Strasberg ist Nervosität kein Problem im herkömmlichen Sinn.

⁹⁷ Vgl. Kapitel 5.3.3.1. der vorliegenden Arbeit.

⁹⁸ Hethmon, Robert. a.a.O. S. 195.

⁹⁹ Ebenda. S. 204.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda. S. 214.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel 5.5.2.4. der vorliegenden Arbeit.

¹⁰² Vgl. Hethmon, Robert. a.a.O. S. 222.

Er meint, wenn ein Schauspieler nervös ist, ist sein Charakter nervös. Diese Nervosität soll nicht unterdrückt oder verborgen werden. Der beste Weg seine Nervosität in den Griff zu bekommen sei, sie wahrzunehmen.¹⁰³

Der Rat bei „forcing tempo“ ist:

Forcing hinders imagination and distorts expression. It prevents impulse from following through naturally and completely, and it lies at the root of the question of tempo. However, right tempo and true expression are related to the demands of the dramatist's material as well as to the technical reality of the actor.¹⁰⁴

Hier wird die Verantwortung auf den Dramatiker und auf den Schauspieler aufgeteilt.

Es kann vermutet werden, dass diese Realität durch „sensory work“ hergestellt werden kann, ob es zu einem Ergebnis führt, bleibt hier jedoch ungeklärt.

Die dritte Problemgruppe nennt Strasberg „Exploration“, und sie behandelt die Erforschung der Arbeit des Schauspielers. Die hier zugehörigen Probleme stehen in Zusammenhang mit der Imagination und dem Ausdruck des Schauspielers. In diesem Kapitel geht Strasberg kaum noch in Dialog mit seinen Schülern, sondern berichtet aus seinen eigenen Erfahrungen.

Ebenso geht nicht hervor, an welcher Rolle „Schauspielerin U“ gearbeitet hat. Strasberg rät ihr folgendes:

You must learn what makes you respond. You must learn why at certain moments you respond one way and what at other moments you do not respond to at all. You must learn why certain thoughts can be used and other thoughts cannot be used. You have to find these things for yourself. [...] Find your own method. You have knowledge. You have conviction. You have imagination. You have a sense of things taking place. Be your own Stanislavski.¹⁰⁵

Probleme, die dieser Gruppe angehören, sind beispielsweise eine Technik für die Erforschung einer Rolle zu beherrschen sowie eine persönliche Schauspieltechnik zu finden. Je größer das Talent des Schauspielers sei, desto mehr sollte er sich eine Technik aneignen, die seinem Talent entspricht.¹⁰⁶

Viele der Aussagen, die Strasberg tätigt, sind unklar und sehr allgemein gehalten. Teilweise geht er auf den einzelnen Schüler ein.

¹⁰³ Vgl. Ebenda. S. 242.

¹⁰⁴ Ebenda. S. 244.

¹⁰⁵ Ebenda. S. 255.

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda. S. 278.

Diese Aussage richtet er jedoch an die Klasse:

The people who come into my private classes don't have to pass auditions as you do here, and I don't get too good an initial impression of some of them. Sometimes a person who seems nice and sensible and intelligent comes to me. I don't see very much in him, but I don't like to hurt him, so I say, "Okay, come into the class. We have a place." I assume that in a short while he will drop out by himself.¹⁰⁷

Hier kann vermutet werden, dass diese Aussage auch auf manche der Schüler des Actors Studio zutrifft. Wiederum handelt es sich, wie erwähnt, bei dem Werk um Tonbandaufzeichnungen. Möglicherweise ist auch deshalb keine klare Struktur erkennbar.

Strasberg sagt selbst, dass „the sense of truth“ – der „sechste Sinn“, den ein Schauspieler benötigt – nicht trainiert werden könne, sondern mit der Zeit von selbst kommen würde.

The sense of truth is the last thing that the actor develops. Although some of the exercises lead to its development, it cannot be directly trained. The sense of truth is the sum total of all the experiences that the actor has had and can therefore develop only as a result of experience. He has to serve. He has to have the willingness really to go with the object he is creating. Very few people serve that fully – but that is what makes for greatness.¹⁰⁸

Versucht Strasberg mit seinen Schülern Problemlösungen zu finden? Im folgenden Satz spricht er davon, dass der Schauspieler weiß, dass sein Problem vielleicht nicht gelöst werden kann, jedoch hat dieser ein Recht darauf, ein Problem zu haben! Somit nimmt er die Position des „Nicht-Verantwortlichen“ ein, der anscheinend über keine Antworten auf viele Fragen verfügt. Die Komprimierungen, die er vornimmt, zeugen zusammen mit seinen vagen Aussagen von der Symbolhaftigkeit des Mythos.

Problems we are often afraid to face in the professional world we are quite willing to face here, because here we look for answers. [...] They [The actors. Anm. d. Verf.] know that here the problem may not be solved, but people will understand that it is a legitimate problem, that the actor has a right to have a problem, that he is not a nincompoop, not an incompetent, merely because he has a problem. Here the actor learns that he has the problems most actors have. That is where we bring some hope. We feel there is a solution.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ebenda. S. 254.

¹⁰⁸ Ebenda. S. 251.

¹⁰⁹ Ebenda. S. 43.

Lee Strasberg betont immer wieder die Wichtigkeit des Schauspielers, indem er ihn als „das wichtigste Element am Theater“ bezeichnet:

„The actor is the characteristic element of the theatre art. Everything in theatre begins with acting. No matter how brilliant the playwright’s ideas or how glittering his wit and language, if they cannot be expressed through the actor they count for little in theatre.”¹¹⁰

Der Autor ist demnach zweitrangig. Strasberg macht es den Autoren zum Vorwurf, dass sie den Schauspielern nicht genug zutrauen:

„Unfortunately authors often give the actor the wrong words. They are afraid that the audience will not understand certain things because they are unaware of how much the actor can do by himself, and so they attempt to incorporate everything in words.”¹¹¹

Insofern ist hier naheliegend, dass laut Strasberg die Schuld beim Autor zu suchen ist, der nicht die richtigen Worte für sein Stück verwendet, sollten beim Schauspieler Probleme auftreten.

5.5 Lee Strasberg Theatre and Film Institute

Im Jahr 1969 eröffnete Strasberg gemeinsam mit dem Schauspieler Jack Garfein¹¹² das Lee Strasberg Theatre and Film Institute mit Zweigstellen in New York und Los Angeles. Inspiriert wurde er dazu von seiner Frau Anna Strasberg, die bis heute das Institut in New York leitet. Über die Gründungszeit schreibt Shelly Frome:

Classes were given in acting, directing for film and TV, along with the traditional sensory work on a student’s personal instrument. [...] The implication was that Strasberg had created stars like Brando, Dean and Marilyn Monroe. The fact that young people “of modest talent” were being enticed on both coasts to seek similar fame was perceived by Kazan not only as a dubious ploy but a misuse of Strasberg’s teaching gifts and an abandoning of his traditions.¹¹³

¹¹⁰ Ebenda. S. 63.

¹¹¹ Ebenda. S. 70.

¹¹² Beide kannten sich aus dem Actors Studio. Quelle: www.studio-jack-garfein.com

¹¹³ Frome, Shelly. a.a.O. S. 178.

Jeder Student, der ein Programm am Lee Strasberg Theatre and Film Institute absolviert, erhält ein "New Student Information Packet". Die darin enthaltene Broschüre beschreibt den Unterricht am Institut folgendermaßen:

The program at The Lee Strasberg Theatre & Film Institute was created by Lee Strasberg and is under the artistic supervision of Anna Strasberg. The staff of teachers conducting acting classes has been selected because of their comprehensive knowledge of Mr. Strasberg's work and their ability to apply it to the problems of the individual actor. Mr. Strasberg designed the classes to offer the actor the opportunity to pursue his work systematically and to gain firsthand knowledge of his fundamental concepts. Here, through class work, seminars, exercises, scene work, demonstrations, commentary and discussions, professionals and non-professionals are encouraged to develop their art and themselves. No matter how intellectually aware an actor may be, or how much feeling an actor may have, the ability to express and do on stage what is required can be accomplished through systematic work on every facet of the actor's instrument.¹¹⁴

Manche der Lehrer, wie oben beschrieben, unterrichten nach den Methoden Stella Adlers oder Sanford Meisners. Sie distanzieren sich insgeheim von Strasbergs Arbeit, das Institut wirbt jedoch weiterhin mit seinem Namensgeber.

5.5.1 Der Unterrichtsaufbau

Anhand des 18-Month Certificate Program – der am längsten dauernden Ausbildung am Institut – wird wie folgt der Aufbau des Unterrichts am Lee Strasberg Theatre and Film Institute erklärt. Der Unterricht findet Montag bis Samstag statt und ist individuell zu gestalten. Die wöchentliche Stundenanzahl für internationale Studenten beträgt 22 (für US-Bürger 16). Die Unterrichtseinheiten sind jeweils zu 2 oder 4 Stunden geblockt. Method Acting classes sind immer vierstündig und müssen bei zwei verschiedenen Lehrern absolviert werden. Folgende Fächer muss der Student wöchentlich absolvieren:

- 2 Method Acting classes (8 hours)
- 1 Voice class (2 hours)
- 1 Movement class (2 hours)
- 1 Theatre History class (2-4 hours)
- Elective classes (6-8 hours)

¹¹⁴ Quelle: Lee Strasberg Theatre and Film Institute: New Student Information Packet. 2006.

Werden nicht die 18 Monate absolviert, sondern nur einzelne Semester, gilt Folgendes:

2 Method Acting classes (8 hours)

Elective classes (14 hours)

Elective classes [freie Wahlfächer] sind beispielsweise: „dialects“, „dramatic writing“, „script analysis“, „stage combat“, etc.

5.5.2 Der Unterrichtsablauf

Der „Method Acting“ Unterricht gliedert sich in drei Teile – „relaxation“, „sensory work“ und „scene work“.

Durch gezielte Entspannungsübungen werden Körper und Geist für das Spiel geöffnet und vorbereitet.

Nach rund 40 Minuten wird mit den „sense memory“ Übungen begonnen.¹¹⁵ Hierfür wird vom jeweiligen Lehrer eine Übung aus einer Liste („The Lee Strasberg Exercise Sequence“) ausgewählt und der Student durch die Übung angeleitet. Grundsätzlich beginnt jeder Student, der zum ersten Mal mit der Methode arbeitet, mit der Übung „breakfast drink“. Später kann der Verlauf etwas variieren. Ist der Student schon vertraut mit dem Ablauf, wird er nicht mehr durch die gesamte Übung angeleitet, sondern nur mehr kontrolliert und korrigiert, sofern er sie nicht ordnungsgemäß ausführt.

5.5.2.1 „relaxation“

Zu Beginn der Entspannung sucht sich der Schüler einen Platz auf der Bühne. Er platziert einen Stuhl (ohne Armlehnen) so, dass er genügend Raum hat, um sich neben den anderen Studenten frei bewegen zu können. Dazu streckt er seine Arme und Beine zur Seite – diese dürfen niemand anders berühren. Der Schüler sitzt aufrecht in seinem Stuhl, lässt die Arme seitlich nach unten sinken und beginnt, den Raum wahrzunehmen.

Nach ein paar Minuten schließt er seine Augen und beginnt zu überlegen, was ihm seit dem Zeitpunkt, als er an diesem Tag aufgewacht ist, widerfahren ist. Schritt für Schritt geht er

¹¹⁵ Siehe Kapitel 5.3.3.1. der vorliegenden Arbeit.

gedanklich im Schnelldurchlauf seinen Tag durch, bis er im „hier und jetzt“ angekommen ist. Er verfolgt anschließend die Anweisungen des Lehrers. Diese setzen sich zusammen aus:

- 1) Entspannung des Kopfes, Nackens und der Gesichtsmuskulatur
- 2) Entspannung der Arme und des Oberkörpers
- 3) Entspannung der Beine

Der gesamte Prozess dauert etwa 30 bis 40 Minuten. Die Entspannung des Kopfes erfolgt durch langsames Drehen auf eine Seite, ohne Anspannungen und nur so weit, bis ein Widerstand zu spüren ist. Danach wird der Kopf zurück zur Mitte gedreht. Sollte der Student einen Widerstand gespürt haben, wird dieser in Gedanken „fallen gelassen“. Anschließend folgt die andere Seite. Ist der Kopf wieder in der Mitte, lässt der Schüler ihn zwischendurch auf die Brust sinken und wandert langsam mit dem rechten Ohr zur rechten Schulter (und umgekehrt), um Anspannungen ohne Mühe festzustellen. Spürt er einen Widerstand, kehrt er mit dem Kopf zurück zur Mitte, richtet ihn auf und lässt etwaige Anspannungen in Gedanken „fallen“. Diese Übung wird drei bis vier Mal wiederholt. Das Gesicht wird Schritt für Schritt entspannt, indem sich der Student (nach Anleitung) zuerst einzeln auf Augenbrauen, Augen, Wangen, Nase, Ohren, Mund und Kinn konzentriert, diese Teile im Gesicht lokalisiert und in Gedanken die Anspannung „fallen lässt“. Das Gesicht ist nach etwa zehn Minuten entspannt, der Kiefer hängt locker, der Mund ist leicht geöffnet. Ein Arm wird langsam waagrecht zur Seite gehoben, die Schulter bleibt jedoch hängen. Der Student versucht, ohne Anstrengung einen Widerstand in seinem Arm zu lokalisieren, indem er den erhobenen Arm bewegt und die Gelenke (Ellbogen, Hand) kreist und bewusst spürt. Sobald ein Widerstand zu fühlen ist, wird der Arm an der jeweiligen Seite fallen gelassen – somit auch gedanklich die Anspannung. Dies wird auf einer Seite drei bis vier Mal wiederholt, bis man zur anderen Seite wechselt. Danach liegt die Konzentration auf den Beinen. Das rechte Bein wird (mit angewinkeltem Knie) gehoben, weit zur rechten Seite ausgestreckt und fallen gelassen. Anschließend wird das Bein (der Fuß berührt den Boden) zurück zur Mitte gezogen, die Arme hängen locker an der Seite, Kopf und Nacken sind entspannt. Dies wiederholt der Schüler drei bis vier Mal, bis er zum linken Bein wechselt. Sind Kopf, Arme und Oberkörper und Beine bewusst entspannt worden, wiederholt sich der gesamte Vorgang noch etwa drei Mal. Zwischendurch können aufgestaute Emotionen im Schüler hochkommen. Ohne die Bewegungen zu unterbrechen, werden diese Emotionen mit Hilfe von Lauten freigelassen.

We must try to permit this emotion to be expressed. This happens through a simple procedure: the actor makes an easily and evenly vibrated sound from his chest: "Ahhhhhhhhhhhhhhhhhhhhhh." The emotion is allowed expression through this sound. But he must remember to continue the movements toward relaxation, otherwise the sound will be a relief and not a release, and the habit of interference and nonexpression will be strengthened rather than eliminated.¹¹⁶

Während der gesamten Entspannung ist sich der Schüler bewusst, dass er sich in dem Raum befindet, was seine Konzentration und Aufmerksamkeit steigern soll.

5.5.2.2 „breakfast drink“

Die erste Übung („sensory-work“), die dem Strasberg-Schüler am Lee Strasberg Theatre and Film Institute beigebracht wird, ist „breakfast drink“. Der Schauspieler wählt das Getränk, welches er normalerweise beim Frühstück zu sich nimmt. Dieses Getränk befindet sich in seiner „Lieblingstasse“. Das Objekt existiert aber nur in der Phantasie des Schauspielers. So soll er feststellen, ob und wie seine Sinne darauf reagieren.

He explores the weight and texture of the cup [...], the sense of the liquid in the container, the temperature of the liquid as he experiences it through the container, etc. As the actor raises the cup to the lips, the weight changes and affects other areas of the arm. He explores the aroma, the temperature of the drink, and finally the taste.¹¹⁷

Ausschlaggebend ist dabei aber nicht wie viel der Schauspieler tatsächlich wahrnimmt, da bei jedem Menschen die Sinne anders ausgeprägt sind.

„The senses in life are unequally developed. Some people see better than they hear; some people taste more precisely than they smell. Therefore we must expect the same thing to be true in the exercises. By the process of exercising we also strengthen the senses.“¹¹⁸

Daneben soll der Schauspieler wieder ein Bewusstsein dafür entwickeln, was er normalerweise automatisch tut, bzw. was er nicht bewusst wahrnimmt. Der Schauspieler soll durch die Übung den Reiz und nicht die Reaktion erschaffen. Durch das Achten auf die Reaktion und nicht auf den Reiz, wird der Impuls unterdrückt. So wird eher eingeübt, etwas nachzuahmen, als selbst zu erschaffen.¹¹⁹

¹¹⁶ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 129.

¹¹⁷ Ebenda. S. 132.

¹¹⁸ Ebenda. S. 132.

Folgende Liste ist dem „New Student Information Packet“ entnommen:¹²⁰

The Lee Strasberg Exercise Sequence

(Instructors may change the order of the sequence based on individual problems and needs)

1. Coffee or other breakfast drink with eyes closed
2. Mirror – Look in the mirror with eyes open and shave or put on makeup
3. Three pieces of material
4. Putting on and taking off shoes and stockings or underclothes
5. Sunshine with eyes closed
6. Sharp pain with eyes closed
7. Sharp taste with eyes closed
8. Sharp smell with eyes closed
9. Overall sensations begin – the eyes start to open
 - a. Shower
 - b. Bath
 - c. Perhaps just one of the above has sensory nudity and place of shower/bath.
 - d. Next, progress to four or five overall sensations with the actor dressed as he or she is actually dressed and in the literal place.
10. Personal Objects: six or seven of these. Do NOT repeat the same object
11. Twosomes: six or seven of these (Overall sensation plus personal object)
12. Threesomes: six or seven of each in the following categories:
 - a. Overall sensation plus personal object; add a monologue or song or words of a song
 - b. Overall sensation plus daily activity and same sound as in 10a.
13. Foursomes: six or seven of these.
 - a. Overall sensation
 - b. Personal object
 - c. Daily activities
 - d. Monologue or song, or both, or two different monologues
 - e. Eventually a fifth sensory task can be added, such as pain or smell
14. Diverge according to individual problems:
 - a. Private moments – these can be repeated, or...
 - b. Animal exercises

Both of the above continue for months. Eventually, add all other exercises to the Private Moment. Eventually add the sound of the animal and then either do a different animal or, after some months, stand the animal up and turn it into a human with all the sensory exercises added.

15. Animal is taken (as a human) into the private moment work
16. Affective memory – must be seven years in the past.
17. Song and Dance.

Weitere Übungen zum sensorischen Gedächtnis setzen sich ebenfalls aus alltäglichen Dingen des Schauspielers zusammen, zum Beispiel sich im Spiegel betrachten, in der Sonne sitzen, etc. Wichtig ist, dass er sich zu Beginn immer nur mit einem Objekt bzw. einer Tätigkeit auseinandersetzt und diese emotional erforscht. Es folgen „Sharp pain“ (heftiger Schmerz) und „Sharp taste“ (scharfer Geschmack).

¹¹⁹ Vgl. Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 36.

¹²⁰ Vgl. Lee Strasberg Theatre and Film Institute: New Student Information Packet. 2006.

Zum „Personal Object“ (persönliches Objekt) hat der Schauspieler entweder einen Bezug, der in der Vergangenheit liegt (z.B. Kinderspielzeug, Briefe, etc.) oder der Bezug muss stark emotional besetzt sein (z.B. Geschenk einer nahe stehenden Person, die verstorben ist). Bei der imaginären Erschaffung des persönlichen Objekts geht der Schauspieler wie bei vorangegangenen Übungen vor.

Bei den „overall exercises“ (Gesamtempfindungen) wie zum Beispiel baden oder duschen geht es darum, dass der gesamte Körper die Tätigkeit wahrnimmt. Der gleiche Reiz soll jedoch von jedem Teil des Körpers anders wahrgenommen werden. Somit ist es wichtig, sich immer nur auf einen Körperteil zu konzentrieren, während man die Übung vollzieht.

Auch bei „Twosomes“, „Threesomes“, etc. (Kombinationen bestehend aus beispielsweise Sonne am Körper während des Kaffeetrinkens) setzt sich der Student pro Tag mit einer der oben genannten Kombinationen auseinander.

5.5.2.3 „animal exercise“

Ein Bestandteil der Methode, der noch aus der Ausbildungszeit am Laboratory Theatre stammte, ist die „animal exercise“. In dieser Übung geht es darum, Tiere zu beobachten und nachzuahmen. Sie dient dazu, sich der Unterschiede zwischen einem selbst und der darzustellenden Rolle bewusst zu werden. Nebenbei wird die Phantasie trainiert und angeregt und die Beobachtungsgabe geschärft.

Bei der Beobachtung von Menschen neigt unsere Aufmerksamkeit dazu abzustumpfen. Wir bemerken die wichtigsten, aber auch nur die offensichtlichsten Einzelheiten, dabei kommt uns aber leichter der Unterschied zwischen zwei Einzelpersonen abhanden, weil wir das Gefühl haben, daß sie sich nicht sehr von uns unterscheiden. Bei der Arbeit mit der Tier-Verkörperung wird uns unmittelbar und scharf bewußt, daß wir uns nur dann in ein Tier hineinversetzen können, wenn wir das typische Element des jeweiligen Tieres herausgreifen, das wir verkörpern wollen.¹²¹

Die Methode arbeitet mit vielen Nuancen. Sie will Feinheiten des Schauspielers herausarbeiten. So ist die „animal exercise“ zum Beispiel für das Feingefühl bei körperlicher Observation von Vorteil.

¹²¹ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 44.

The animal exercise has a simple training result. The actor, when he comes to play a character, usually says, 'Well, he's a man; I'm a man,' and therefore behaves as himself, without trying to find out the differences between himself and the character [...]. But when you say, 'Play an animal,' immediately the actor says, 'How can I? I'm not an animal.' He is then forced to use observation to single out the qualities of a particular animal, and to find out how he, the actor, can accomplish them. Thus he learns that he can and must accomplish much more as an actor than what he initially conceives as the simple embodiment of feelings and responses. Because he has to choose definite elements in order to create the animal, he finds that the exercise becomes an entrance into the problem of physical characterization.¹²²

5.5.2.4 „Gibberish“ (Kauderwelsch)

Eine Übung, die nicht in der Liste verzeichnet ist, und oft während den Improvisationen Einsatz findet, ist „Gibberish“. Diese Übung hat Strasberg (für die Methode) von seiner Lehrerin Maria Uspenskaja am Laboratory Theatre übernommen und hat folgenden Nutzen:

“To free students from the restraints of language and dialogue they were told to speak in gibberish and make nonsense sounds to gain greater emotional openness.”¹²³

Der Schauspieler muss sich hier klar werden, was er eigentlich ausdrücken will. Er kann sich nicht mehr hinter Worten verstecken, sondern muss verkörpern, was er erlebt. Hier wird alles in selbst ausgedachten, nicht existierenden Wörtern ausgedrückt. Anstatt des Textes wird eine Phantasiesprache verwendet, um den Darsteller von Ausdrucksgewohnheiten und Ausdrucksschwierigkeiten zu befreien. Der Schauspieler ist gezwungen auf den Partner einzugehen, ihn bewusst wahrnehmen und auf ihn zu reagieren.

5.5.2.5 What is a simple scene?

Nach der „sensory work“, die etwa eine Dauer von 30 Minuten beansprucht, folgt entweder eine Gruppenübung oder es wird in die „scene work“ eingestiegen. Studenten haben hierfür jeweils zu zweit eine Szene vorbereitet, die sie vor der Klasse vorspielen. Anfänger und Fortgeschrittene befinden sich dabei im gleichen Kurs.

¹²² Hethmon, Robert. a.a.O. S. 104.

¹²³ Frome, Shelly. a.a.O. S. 95.

Anfängern wird geraten, sich zunächst an folgender Liste aus dem New Student Information Packet zu orientieren, sofern sie noch nie mit der Methode gearbeitet haben:

SCENE LIST

WHAT IS A SIMPLE SCENE?

1. **HAS A CLEAR PHYSICAL LINE OF BEHAVIOR**
ie., getting up in the morning, washing, showering, shaving or putting on make-up, making breakfast, getting dressed, going to work, drinking a glass of hot milk, bathing, getting undressed, reading, getting ready for bed.
2. **DOES NOT CALL FOR INTENSITY OF REACTION OR HAVE A HIGH EMOTIONAL CONTENT** ie., someone just died or you're contemplating suicide or having a mental breakdown, etc.
3. **DOES NOT CALL FOR HEAVY CHARACTERIZATION**
ie., an old person, an accent or a peculiar type; for instance, Lenny in "Of Mice and Men" or Blanche in "A Streetcar Named Desire."

A SIMPLE SCENE SHOULD ANSWER THE FOLLOWING QUESTIONS:

WHO are you and what is your relationship to others in the scene or play?

WHAT are you doing here? **WHAT** do you want?

WHERE is this happening?

WHEN is this happening? (Time of day or era.)

WHY is this happening? **WHY** are you doing what you are doing?

WHAT has preceded this scene? **WHERE** are you coming from?

HOW long have you been here?

WHAT adjustments, if any, must you make in order to do what the character does?

The **REALITY** is yours to create—the given circumstances have to be acted out.

Answering the above questions should lead the student to a clearer grasp of the author's given circumstances. The actor's job is to take the given circumstances and bring them to life on the stage.

All of the above must be developed from your own inner life, with strong personal commitment.

Je nach Fortschritt wird der Student mit schwereren Übungen betraut, bzw. sollte er sich nach Möglichkeit nach anspruchsvollen Theater- oder Filmszenen umsehen, die er vor der Klasse präsentieren kann.

5.5.3 Nach der Schule, der Einstieg ins Berufsleben

Hat der Student das achtzehnmonatige Programm erfolgreich absolviert [es gibt keine Abschlussprüfung! Anm. d. Verf.], so hat er die Möglichkeit, mit einer Genehmigung (OPT) auf Jobsuche in den Vereinigten Staaten zu gehen. Dies garantiert jedoch keinesfalls die Aussicht auf Arbeit.

OPT – „optional practical training“:

Studenten mit gültigem F-1 Visum sind gesetzlich berechtigt, eine vorläufige Arbeitserlaubnis zu erhalten. Das Arbeitsverhältnis muss jedoch im direkten Bezug zum Studienfach stehen.

Das Training ist auf 12 Monate beschränkt.¹²⁴

Das „halbe“ OPT :

Bereits nach der Hälfte der absolvierten Zeit hat man die Möglichkeit, für Jobs vorzusprechen, jedoch muss bereits für die restliche Dauer des Unterrichts im Voraus bezahlt werden.

¹²⁴ Quelle: <http://www.ice.gov/sevis/students/opt.htm>

6. Von Stanislawski zu Strasberg – Die Methode als „Kompaktausgabe“ des Systems?

Obwohl er sich selbst immer wieder auf die frühe Arbeit von Stanislawski beruft, erklärt sich Strasbergs Erfolg nicht zuletzt dadurch, dass er einen Teil der komplizierten Theorien des „Meisters“ auf einen einfachen Nenner bringt und dadurch für die Schauspieler praktikabel macht. Die Methode besteht aus wenigen Elementen – in der ersten Stufe der Arbeit gilt es, durch Entspannung und Konzentration die Person für die Übungen bzw. das Training zu öffnen. Das ist die Schwelle, über die der Schauspieler von seinem Alltag in den Bereich der künstlerischen Arbeit tritt. Die äußeren Dinge des alltäglichen Lebens werden zurückgelassen in der Konzentration auf das Innere, das bei der Bühnenarbeit ins Zentrum rückt.

6.1 Was unterscheidet Strasberg von Stanislawski? – „Methode“ vs. „System“

Folgendes Kapitel liefert einen direkten Vergleich jener Bereiche des Schauspieltrainings, die Strasberg von Stanislawski übernommen hat. Weiters wird aufgezeigt, welche Elemente Strasberg für seinen Unterricht unverändert lässt und wo es Unterscheidungen gibt.

Die Gegenüberstellung soll auch die „Vereinfachung des Systems“ seitens Strasbergs deutlich machen.

Bei folgenden Kapiteln wird Edward Dwight Easty als unmittelbarer Vertreter Lee Strasbergs herangezogen.

Folgenden Kapiteln voran soll die „Psychotechnik“ stehen, da sich Strasberg ausschließlich auf die psychologische (innere) Seite der Lehren Stanislawskis bezieht.

6.1.1 Psychotechnik

K. Stanislawski

Es ist ein großes Glück, daß es [...] praktisch erreichbare Mittel (Methoden) gibt, die wir in unserer Kunst anwenden können. Wir können im Bedarfsfalle durch das einfachere ‚körperliche Leben‘ das ‚geistige Leben‘ der Rolle reflexartig hervorrufen. [...] Wir benutzen diese Methode im strikten Gegensatz zu anderen Schauspielern, die hartnäckig die Rolle zuerst erleben wollen, und hoffen, daß alles übrige später ganz von selbst kommt.¹²⁵

„Psychotechnik“ ist ein von Stanislawski geprägter Begriff, welcher die bewusste Einflussnahme auf jene psychologischen oder „unbewussten“ Vorgänge ermöglichen soll, die für das Schaffen des Schauspielers nützlich und notwendig sind. Der entsprechende Grundsatz Stanislawski lautet:

„Durch die bewußte Psychotechnik des Schauspielers zum unbewußten Schaffen der organischen Natur!“¹²⁶

Die Elemente, Fähigkeiten, Eigenschaften und Mittel der „Psychotechnik“, die im „System“ besprochen sind, bilden das „psychotechnische Kapital“, mit dem der „innere schöpferische Apparat“ des Schauspielers gerüstet ist.¹²⁷

Als wichtigster „Initiator“ schauspielerischen Schaffens gilt das Gefühl, welches durch das „emotionale Gedächtnis“ auf den Anruf des Schauspielers reagiert, und als „Antriebskraft des psychischen Lebens“ in Funktion tritt. In untrennbaren Zusammenhang mit dem Gefühl treten aber auch der Verstand oder Intellekt, und der Wille in Erscheinung, womit sich das „Dreigestirn“ der „Antriebskräfte des psychischen Lebens“ ergibt.

Daraus ergibt sich die entsprechende Psychotechnik. Ihr Grundprinzip ist, durch die Wechselwirkung sowohl die einzelnen Mitglieder des Triumvirats als auch sämtliche Elemente des schöpferischen Apparats des Schauspielers natürlich und organisch zum Handeln anzuregen.¹²⁸

¹²⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. a.a.O. S. 115.

¹²⁶ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. a.a.O. S. 330.

¹²⁷ Vgl. Ebenda. S. 262.

¹²⁸ Ebenda. S. 268.

L. Strasberg

Ziel der „Methode“ ist die Erlangung der höchstmöglichen Realität oder Wirklichkeitsbezogenheit der Handlungen des Schauspielers.

„[...] true acting depends upon one main principle which ascertains its artistry: *whether or not it is real.*“¹²⁹

Zur Findung dieser “Realität” hat der Schauspieler die Aufgabe, selbst erlebte Erfahrungen wieder zu erschaffen und in die Rolle zu integrieren. Die „psychotechnischen“ Mittel der „Methode“ sollen dem Schauspieler helfen, auch die der Willkür nicht unterworfenen Bereiche einzusetzen, welche zur Wiederholung dieser Erlebnisse notwendig sind.

Die „Psychotechnik setzt sich aus der Aneignung und Entwicklung aller, von der „Methode“ vorgeschlagenen Mittel zusammen. Das Ziel besteht in der Fähigkeit des willkürlichen und gleichzeitigen Einsatzes der „methodischen“ Elemente des Schauspielers, wobei die Wiedergabe und Verwendung eigens erlebter Erfahrungen in der darzustellenden Rollenfigur beabsichtigt ist.

As the actor and his instrument grow together, one ever in search for awareness and truth, the other practicing and proving, the binding relationship between all phases of the Method will become open to view. This is the height to which the modern actor should aspire; the fusing of all phases of his training into one highly effective instrument capable at will of producing simplicity, realism, clarity of image, and the unaffected spoken word.¹³⁰

Nach Stanislawski und Strasberg liegt das Wahrheitskriterium des Schauspielers in der Authentizität seiner persönlichen Empfindung. Strasbergs „Methode“ will durch die Wiederholung von Erlebnissen, die der Erfahrungswelt des Schauspielers angehören, jene Unbewusstheit in der Darstellung erreichen, welche möglichst wirklichkeitsnah ist. Diese Auffassung nahm ihren Ausgang von der Lehre Stanislawskis. Sie macht jedoch nur das Element des „emotionalen Gedächtnisses“ für sich geltend und widerspricht somit dem stanislawskischen Gedankengut grundlegend, welches das „emotionale Gedächtnis“ lediglich als eine „Antriebskraft psychischen Lebens“ definiert. Laut Jean Benedetti kommt die „Methode“ eher bei so genannten „Star“-Darstellern zur Wirkung, während das „System“ geschaffen wurde, dem weniger talentierten Schauspieler eine Hilfestellung zu bieten.

¹²⁹ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 12.

¹³⁰ Ebenda. S.14.

„In the hands of the star players it [the „method“, Anm. d. Verf.] can produce charismatic results. Used by lesser talents the results can often be self-indulgent and stultifying. It was precisely these lesser talents, however, that the System was designed to help.“¹³¹

Beide Schauspiellehrmethoden verwenden für die Gestaltung der Rolle die „Psychotechnik“. Stanislawski übt durch das Ablaufen eines „gedanklichen Filmes“ von „Vorstellungsbildern“ Einfluss auf das „innere Leben“ des Schauspielers aus. Strasberg hingegen verlangt, dass der Schauspieler die Psychologie der darzustellenden Figur mit der eigenen Biographie in Verbindung bringt. Schauspieler, die mit der „Methode“ arbeiten, ziehen den dramatischen Text in den Bereich ihrer eigenen erlebten Erfahrungen, um die beabsichtigten Emotionen zu bewirken.

6.1.2 Handlung

K. Stanislawski

„Die Ausübung einer Handlung bleibt zunächst unabhängig von Emotionen, denn diese sollten erst als Reaktion auf die Handlung eintreten. „Man kann nicht Leidenschaften und Gestalten spielen, sondern man muß unter dem Einfluß der Leidenschaften in der Gestalt handeln.“¹³²

Die Handlung auf der Bühne muss innerlich begründet, logisch, folgerichtig und in der Wirklichkeit möglich sein. Stanislawski führt den Begriff „magisches Wenn“ ein. Dieses „Wenn“ gilt zunächst als „Umschalthebel“ für den Schauspieler, das ihn „aus der Wirklichkeit in jene Welt versetzt, in er sich einzig und allein das Schaffen vollziehen kann.“¹³³

Das „Wenn“ gilt als Anstoß für eine folgerichtige Entwicklung der Tätigkeit. Es löst im Schauspieler die Handlung sofort und instinktiv aus. Es spricht nicht von dem, was ist, sondern was sein könnte. Das „Wenn“ stellt eine Frage, auf die der Schauspieler eine Antwort geben soll.

„Das Wort ‚wenn‘ hat Stoßkraft, es ist der Auslöser der schöpferischen Aktivität in unserem Innern.“¹³⁴

¹³¹ Benedetti, Jean. a.a.O. S. 73f.

¹³² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. a.a.O. S. 45.

¹³³ Vgl. Ebenda. S. 48.

¹³⁴ Ebenda. S. 56.

L. Strasberg

Laut Easty legt die „Methode“ Wert auf die Rechtfertigung aller, vom Schauspieler zu bewältigenden Aufgaben und Handlungen. Diese sollen realistisch ausgeführt, logisch und zusammenhängend sein. Hierfür wird der Begriff „Justification“ eingeführt, nach dessen Richtlinien der Schauspieler seine Handlungen auswählen soll.

“By this I mean they must have *real* reasons, reasons that are real to the actor’s instrument, and they must be justified for occurring as they do. These reasons are the actor’s motivations. We must learn to act the reasons for a character’s behavior.”¹³⁵

Diese Rechtfertigung soll zur Motivation der Handlungen des Schauspielers auf der Bühne beitragen.

„Every stage action, every word, every situation, and every task must be done because the actor believes it and because he has created his own truthful justification.“¹³⁶

Bei dem Themenbereich der “Handlung” ist Stanislawskis Einfluss auf die amerikanischen Autoren offensichtlich. Jede Handlung auf der Bühne hat eine Berechtigung aufzuweisen, welche die „Methode“ durch „Justification“ zu finden sucht. Strasberg schließt sich an die Richtlinien des „Systems“ an, die Handlungen durch aktive Verben zu definieren.

6.1.3 Phantasie

K. Stanislawski

Die Phantasie sollte nach der Forderung Stanislawskis dazu entwickelt werden, im Schauspieler folgerichtig, erst die innere und dann die äußere Handlung hervorrufen zu können. Um die Phantasie nutzbringend einsetzen zu können, muss der Schauspieler gewisse Voraussetzungen erfüllen.

¹³⁵ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 116.

¹³⁶ Ebenda. S. 122.

Zunächst darf er nicht „im Allgemeinen“ phantasieren. Zur Schaffung des „imaginären Lebens“ der Rolle muss der Schauspieler deren Begleitumstände genau definieren und begründen.

„Die Fragen wer, wann, wo, warum, zu welchem Zweck, wie, die wir uns stellen, um die Phantasie anzuregen, schaffen nach und nach ein immer genaueres Bild des gedachten, imaginären Lebens.“¹³⁷

Stanislawski unterscheidet drei Entwicklungsphasen der Phantasie, bis sie den Schauspieler zum Handeln anregen:

- 1) Der Schauspieler spielt in dem von seiner Phantasie erdachten Leben keine Rolle und bleibt lediglich dessen Zuschauer.
- 2) Der Schauspieler möchte selbst an diesem „imaginären Leben“ teilhaben. Er fragt sich zunächst, wie er handeln würde; in dieser Phase bleibt der Schauspieler aber noch passiv.
- 3) Der Schauspieler möchte schließlich selbst zu handeln beginnen, und er versetzt sich selbst in das Phantasiegebilde. Er wird zur handelnden Person dieses imaginären Lebens, wobei er nicht mehr Zuschauer dessen ist, sondern alles zu sehen beginnt, was ihn umgibt, als nähme er an diesem Leben teil. In Augenblicken dieses aktiven Phantasierens entsteht im Schauspieler der Zustand des „Ich bin“.¹³⁸

Um die Arbeit mit der Phantasie besser führen zu können, soll sich der Schauspieler leicht zugängliche und fassliche „Vorstellungsbilder“ zur jeweiligen Szene schaffen. Durch die Wiederholung dieser „Vorstellungsbilder“ prägt sich ein „Film“ einer ununterbrochenen Folge bebildeter, vorgeschlagener Situationen in das Gedächtnis des Schauspielers ein, und er macht sich damit vertraut.

„Jede unserer Bewegungen auf der Bühne, jedes unserer Worte muß das Resultat eines richtigen Lebens unserer Phantasie sein.“¹³⁹

¹³⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. a.a.O. S. 86.

¹³⁸ Vgl. Ebenda. S. 77.

¹³⁹ Ebenda. S. 86.

L. Strasberg

Die „Methode“ bietet dem Schauspieler zwei Verfahren an, mit Hilfe derer die Vorstellungskraft (Imagination) stimuliert werden kann und sich als zugänglich erweist: „personalization“ und „substitution“. Voraussetzung beider Bereiche ist das gut ausgebildete „sense memory“. Das Prinzip der „personalization“ ist die Verwendung persönlicher Erfahrungen des Schauspielers, um zu den Beziehungen, Wünschen und Situationen der Rollenfigur jene Affinität herzustellen, die zu einer überzeugenden Darstellung führen soll.

„When one finds a similar incident or a relative truth or a familiar desire in his own life that correlates with the action and central theme of the play, he must use his concentration to replace mentally the author’s situation with his own real situation.“¹⁴⁰

Strasberg gelangt zu der Ansicht, dass sich durch die Assoziation der Rolle mit Umständen aus der eigenen Vergangenheit, das Handeln des Schauspielers auf der Bühne wahrhaftiger gestalten lässt, als mit der alleinigen „Imagination“.

„Substitutions“ befassen sich mit der scheinbaren „Transformation“ von Gegenständen, Situationen und auch Personen in jene, welche zur Schaffung der Realität des Schauspielers notwendig sind. Ist der Schauspieler durch die „personalization“ mit einem Gegenstand oder einer Person bereits vertraut, so wird sich das Substituieren leichter durchführen lassen, nachdem die Qualität der persönlichen Beziehung zunimmt.

„Sometimes the substitution will take on personal qualities and when it does, this is usually very good. Anything which makes an object closer, more familiar to the instrument and sense of understanding, should be used for the benefit of the role and the play in general.“¹⁴¹

Das Ersetzen von Gegenständen und Personen, die zur Schaffung der Realität des Schauspielers notwendig sind, stammen bei Strasberg aus dem persönlichen Erfahrungsbereich. Die „Imagination“ bei Stanislawski bezieht sich jedoch auch auf jene Bereiche, die dem Bewusstsein oder Willen zunächst nicht zugänglich sind. Dieses in der Vorstellung des Schauspielers stattfindende „Spiel“ der „Vorstellungsbilder“ soll durch gezielte Entwicklungsarbeit schließlich zur Verkörperung anspornen.

¹⁴⁰ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 124f.

¹⁴¹ Ebenda. S. 131.

6.1.4 Improvisation (und der dazugehörige „Untertext“)

K. Stanislawski

Die Improvisation ist zwar ein bestimmender Bestandteil in den Aufzeichnungen über die Probenarbeit Stanislawskis, dennoch findet sie als Einzelaspekt im „System“ nur mittelbar Berücksichtigung. Als grundlegendes Element der Schauspielkunst gilt der „Untertext“, mit dem die Improvisation in engem Zusammenhang steht. Stanislawski kam im Verlauf seiner Untersuchungen zur bedeutenden Entdeckung des „Untertextes“. Dieser Entdeckung ging die Einsicht voraus, dass der Sinn, der vom Schauspieler gesprochenen Worte nicht allein von deren Informationsgehalt abhängt, sondern auch von der jeweiligen Situation, in welcher sie gesprochen werden. Weiters ist die Bedeutung des Textes abhängig von der persönlichen Einstellung des Sprechers, dem persönlichen Standpunkt des Rezipienten, der Beziehung zwischen Sender und Empfänger und dem Hintergrund, in welchem dieser Austausch stattfindet. Zudem liegt der Zweck dieses Austausches nicht alleine in dem Betreff der Beteiligten auf der Bühne, sondern in der Vermittlung an das Publikum. Der „Untertext“ vereinigt somit alles, was den Schauspieler veranlasst, die Worte der Rolle zu sprechen.

Der Sinn eines Werkes liegt in seinem Untertext. Ohne ihn ist das Wort auf der Bühne unvollständig. Im Augenblick des Gestaltens kommen die Worte vom Dichter, der Untertext dagegen vom Schauspieler. Andernfalls würden die Menschen nicht ins Theater strömen, um den Schauspieler zu sehen, sondern lediglich das Stück zu Hause lesen.¹⁴²

Dem vorgegebenen Text wird ein neuer, ihm „unter“-liegender Sinn beigefügt. Das vom Autor vorgegebene Schauspiel bleibt nicht nur ein literarisches Kunstwerk, sondern wird zum Auslöser und Bedeutungsträger von Handlungen, welche der Schauspieler ausführt.

„The script loses its status as an object ‚out there‘ to be copied. It is drawn into the creative process and is transformed by it.”¹⁴³

Bevor der Text vom Schauspieler formal aufgefasst und ausgeführt wird, soll er in den „Untertext eindringen“. Stanislawski verwendete hierzu das Mittel der Improvisation. Zunächst sollte der Schauspieler eine Szene ohne Gebrauch von Worten spielen, und nur mit Hilfe des

¹⁴² Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozeß des Verkörperns. Berlin: Das europäische Buch, 1981. S. 63.

¹⁴³ Benedetti, Jean. a.a.O. S. 44.

körperlichen Ausdrucks die beabsichtigte Botschaft vermitteln. Dann sollten die eigenen, improvisierten Worte verwendet werden, welche mit dem vorgegebenen dramatischen Text korrespondieren. Schließlich konnte der Schauspieler, nach dem er diese Möglichkeiten ausgeschöpft hatte, den Text des Dramatikers heranziehen.

Schon Sie die Textworte aus zwei wichtigen Gründen: einmal, um sie nicht abzunutzen, zum anderen, um das primitive, mechanische, schauspielerhafte Schwatzen eingepackter Worte, die ihre Seele verloren haben, nicht in die Hauptlinie des Untertextes eindringen zu lassen.¹⁴⁴

L. Strasberg

Der Sinn der Improvisationen gemäß der „Methode“ liegt ebenfalls darin, mit der textlichen Vorgabe des Autors sparsam umzugehen, und diese erst anzuwenden, wenn der „Untertext“ vom Schauspieler ergründet wurde. Grundsätzlich werden in der „Methode“ zwei Arten von Improvisationen unterschieden:

- 1) Es wird eine Situation gewählt, die der vorgegebenen Szene zwar nicht entspricht, in welcher jedoch der vorgegebene Text beibehalten wird. Somit wird die Handlung der Improvisation mit der des Stückes einhergehen. Der Sinn der Sätze wird sich jedoch verändern, womit Strasberg dem vom Schauspieler memorierten Text eine neue Färbung geben will.

„Out of this will come lines that do not sound memorized. The same result will be true with the other actors in the scene. They will be forced to reply in a fresh and natural way to the new reality of the scene.“¹⁴⁵

- 2) Bei dieser Art der “methodischen” Improvisation entspricht die Situation der Handlung der des Stückes. Der Schauspieler hat jedoch die Worte des Originaltextes durch seine eigenen, improvisierten zu ersetzen. Diese Art der Improvisation findet statt, nachdem sich der Schauspieler bereits intensiv mit dem Stück beschäftigt hat, nicht aber nachdem der Text bereits memoriert wurde.

¹⁴⁴ Stanislavski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. a.a.O. S. 47.

¹⁴⁵ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 112.

Davon soll besonders die Wechselbeziehung zum Partner auf der Bühne beeinflusst werden, da die Schauspieler einander zuhören müssen und nicht lediglich die Vorgabe des Stichwortes abzuwarten haben.

Because the actor is speaking his own words, his partner will be forced to listen just as he does in life. He will not be simply waiting for a cue. In this way he will become closely involved with the true meaning of the play and will in turn find that the author's lines come to him in a natural way, not through the pure necessity of having to memorize them.¹⁴⁶

Zur Herausbildung und Anwendung des „Untertextes“ kommen im „System“ Elemente der Improvisation zur Geltung. Strasberg ordnet der Improvisation sowohl in der Ausbildung des Schülers als auch in der Anwendung für den professionellen Schauspieler die wichtige Funktion zu, jene Handlungsweisen zu entdecken, welche die Verwendung der textlichen Vorlage notwendig macht.

6.1.5 Charakterisierung der Rolle

K. Stanislawski

Unter der „Charakterisierung der Rolle“ verstand Stanislawski jenen Teil des „Systems“, welcher der abgeschlossenen Arbeit des Schauspielers in den Bereichen „Erleben“ und „Verkörpern“ folgt: Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle.

Er geht von dem Prinzip aus, dass das „körperliche Leben der Rolle“ rückwirkend auf das „geistige“ Leben Einfluss nimmt. Gemäß den Anleitungen des „Systems“ sind die Handlungen vom Schauspieler so lange auszuführen, bis...

„[...] deren lebenswahr gewordene Einfachheit und Natürlichkeit ihn zwingt die Wahrheit der Handlung physisch zu empfinden, psychisch zu glauben.“¹⁴⁷

¹⁴⁶ Ebenda. S. 112.

¹⁴⁷ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragmente eines Buches. Berlin: Das europäische Buch, 1981. S. 39.

„Wie Ihnen bekannt ist, spiegelt sich das Leben des Geistes im Leben des Körpers wider; auch das Leben des Körpers kann sich im Leben des Geistes widerspiegeln. Würdigen Sie gebührend diese Voraussetzung, die für unsere Kunst außerordentlich wichtig ist.“¹⁴⁸

Den nächsten Schritt zur Charakterisierung der Rolle bildet der Prozess der Erkenntnis – sowohl jene des Stückes als auch die der Rolle – mittels Analyse.

Der Zweck der Analyse besteht darin, [...] sich eindringlich in die Seele der Rolle zu vertiefen, [...] die äußeren Lebensverhältnisse und Ereignisse des Stückes zu studieren, [...] und in der eignen Seele die gemeinsamen und der Rolle verwandten Gefühle, Empfindungen, Erlebnisse und Elemente für die Annäherung zu suchen.¹⁴⁹

Laut Stanislawski beginnt der Schauspieler aber erst dann ein Stück zu kennen, wenn er imstande ist, den „Untertext“ (welcher im Worttext verborgen ist) herauszulesen. Die Charakterisierung der Rolle findet dann statt, wenn der Schauspieler auf der Bühne von den Vorstellungsbildern spricht und nicht die Worte des Textes „herunterleiert“. Eine „Bewertung der Tatsachen“ soll dem Schauspieler dazu verhelfen, den aus dem Stück gewonnenen Erkenntnissen bei ihrer Darstellung glaubwürdige Umstände zu verleihen. Dann stehen nach Stanislawski Form und Inhalt in einem unmittelbaren Zusammenhang, und das „geistige Leben der Rolle“ ist von der Fabel nicht mehr trennbar.

Entsprechend dem Grad unserer Untersuchung stoßen wir auf die gegebenen Umstände des Stückes, die die Tatsachen verursacht haben. Wenn wir diese untersuchen, erfahren wir die inneren Ursachen, die zu ihnen in Beziehung stehen. So steigen wir immer tiefer hinab, unmittelbar ins Dickicht des ‚seelischen Lebens‘ der Rolle, kommen an den Untertext heran und geraten in die Unterwasserströmung des Stückes, die uns fortträgt.¹⁵⁰

L. Strasberg

Die „Methode“ unterteilt die „characterization“ in die Arbeit des Schauspielers an dem „inneren“ und dem „äußeren“ Charakter der Rolle. Zu beginnen ist grundsätzlich mit der Arbeit am „inneren“ Charakter, wobei auch die „Methode“ eine Analyse der Rollenfigur, zur Bestimmung seiner kennzeichnenden Merkmale, voraussetzt.

¹⁴⁸ Ebenda. S. 56.

¹⁴⁹ Ebenda. S. 59.

¹⁵⁰ Ebenda. S. 97.

Der Schauspieler soll zunächst Informationen über die Rolle sammeln, ohne sie vorerst subjektiv zu interpretieren.

„The actor’s own relationship of the Inner Character he is portraying must be subjective only in *how* he will play the knowledge he has found, not *what* he will play as the character.“¹⁵¹

Durch Beantwortung einfacher Fragen kann der “Inner Character” kreiert werden.¹⁵²

1. Who am I?
2. What are my particular likes and dislikes?
3. Do I have a hobby?
4. Am I religious? Which religion do I believe in?
5. What is my background?
6. What did my father do for a living?
7. What is my day like?
8. On what street do I live?
9. What does my apartment look like? How many rooms do I have?
10. What did I do today? Who did I talk to?
11. What is my basic relationship to the other characters in the play?
12. What is my political outlook or my views on the world situation at the time of this play?

Kann ein „inneres Gefühl“ der Rollenfigur vom Schauspieler nicht nachvollzogen werden, sollte auf die „personalization“ und auf „sense memory“ zurückgegriffen werden, um sich der Erinnerung selbst erlebter Erfahrungen zu bedienen.

Die Arbeit am „äußeren Charakter“ einer Rolle bildet die Fortsetzung der bisherigen „characterization“, wobei die kennzeichnenden Merkmale der Rolle vom Schauspieler verkörpert werden sollen:

„It is the culminating factor of all the mental and physical problems that have finally yielded to the actor’s instrument and are now presented visually to the beholder.“¹⁵³

¹⁵¹ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 158.

¹⁵² Ebenda. S. 158.

¹⁵³ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 174.

Die Schaffung des “Outer Character” bildet jenen Aspekt der Methode, welche alle ihre Elemente durch den entsprechenden visuellen Ausdruck vereinheitlicht. Folgerichtig sollte daher die Arbeit an der äußeren Erscheinung einer Rolle vom Schauspieler zuletzt durchgeführt werden:

„In life outer manifestations are the result of feelings and the inner spirit of a person and it is this inner life which serves as a stimulus to forming the Outer Character. There is no other real basis for it.“¹⁵⁴

Anhand der Aspekte der Charakterisierung der Rolle propagiert Strasberg – ausgehend von einem Teil der Lehre Stanislawskis – die Inanspruchnahme von Erinnerungen an selbst erlebte Erfahrungen und demnach auch die weitgehende Identifizierung mit der eigenen Person, wobei die umfangreiche Analyse der Rolle und des Stückes Voraussetzung ist.

6.1.6 Muskelentspannung

K. Stanislawski

Die muskuläre Entspannung ist ein bewusst anwendbares Element in den Lehren Stanislawskis. Für den Schauspieler ist es unbedingt erforderlich, die Muskeln auf der Bühne zu entspannen.

„Bevor man also mit dem Schaffen beginnt, muß man die Muskeln soweit in Ordnung haben, daß sie die Freiheit des Handelns nicht einschränken.“¹⁵⁵

Hinderlich kann die Muskelentspannung bei der Konzentration des Schauspielers werden. Bei der Tätigkeit des Schauspielers auf der Bühne unterscheidet Stanislawski drei Momente, die folgerichtig zur Muskelentspannung führen sollen:

A) Die unter den erregenden Bedingungen des öffentlichen Auftritts unvermeidlichen überflüssigen Spannungen.

¹⁵⁴ Ebenda. S. 176.

¹⁵⁵ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. a.a.O. S. 119.

- B) Die Befreiung von überflüssigen Spannungen durch die Selbstkontrolle des Schauspielers.
- C) Die Begründung oder Rechtfertigung der eingenommenen körperlichen Stellung, sofern sie dem Schauspieler nicht von sich aus glaubwürdig erscheint.

Empfindet man die „Wahrhaftigkeit der Handlung“, ist die bewusste Muskelentspannung nicht nötig, da dem Schauspieler dann die Natur „zu Hilfe kommt“. Dabei verschwinden überflüssige Spannungen und die notwendigen Spannungen festigen sich ohne Einmischung der bewussten Technik. Stanislawskis äußert sich zum angestrebten Ideal folgendermaßen:

„Nur die Natur hat volle Gewalt über unsere Muskeln.“¹⁵⁶

L. Strasberg

In unnötigen Muskelspannungen liegt zumeist die Ursache des Unvermögens des Schauspielers, zu den gewünschten Resultaten zu kommen.

„The actor’s natural enemy is tension. It interferes with his inner life, inner feelings, his five senses, and it has a destructive influence on his emotions and creativity.“¹⁵⁷

Überflüssige Anspannungen (sowohl physische als auch mentale – physische und psychische Spannungen stehen in einer engen Beziehung) können auch die Entwicklung der zu spielenden Emotionen beeinträchtigen.

„Many actors make the mistake of preparing emotions for a scene and then forgetting the element of relaxation which will allow the emotion to appear. Tension is a mental crippler and can block out all the preparatory work the actor has done“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ebenda. S. 126.

¹⁵⁷ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 64.

¹⁵⁸ Ebenda. S. 72.

Die „Methode“ verlangt, dass der Schauspieler vor jeder Aufführung seine Muskeln zu entspannen hat, wobei auch die Gesichtsmuskulatur miteinbezogen werden muss.

He [the actor, Anm. d. Verf.] should pay particular attention to the facial area. The muscles around the eyes should be relaxed. The bridge of the nose, temples, jaws, mouth, and forehead should all be properly relaxed even before applying makeup. Even the tongue can be limbered up by doing a series of stretching exercises. These muscles in and around the face are very important to relaxation. They must be flexible and pliant for the actor's inner life of the character to be able to flow through them with ease of expression.¹⁵⁹

Normale muskuläre Spannungen können nach einer leichten Massage verschwinden. Zum Abbau physischer Spannungen ist es zunächst nötig, diese zu lokalisieren, und sich ihrer bewusst zu werden. Bei Spannungen im Zwerchfell, welche die Atmung negativ beeinflussen, schlägt Easty Gähnübungen vor, welche nicht nur das Zwerchfell aktivieren, sondern auch den Kehlkopf entspannen.

Die „Methode“ schließt sich an Stanislawski an, indem sie die Notwendigkeit der bewusst erreichbaren Muskelentspannung hervorhebt.

6.1.7 Konzentration

K. Stanislawski

Im Leben eines Menschen gibt es keinen Augenblick, in dem sich seine Aufmerksamkeit nicht irgendeinem Objekt zuwendet. Nach Ansicht Stanislawskis hat sich der Schauspieler auf das zu konzentrieren, was auf der Bühne vorgeht.

„[...]versuchen Sie diese Fragen ehrlich zu beantworten: Wer, was, wann, wo, warum, wozu geht das vor, was Sie beobachten.“¹⁶⁰

Je interessanter das Objekt ist, desto größer ist auch seine Macht über die Aufmerksamkeit des Schauspielers.

¹⁵⁹ Ebenda. S. 69.

¹⁶⁰ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. a.a.O. S. 115.

Ein Aufmerksamkeitspunkt wird in Situationen gebraucht, in denen die Aufmerksamkeit des Schauspielers auf einen bestimmten Punkt des Interesses konzentriert werden muss und nicht davon abschweifen darf. Stanislawski demonstriert diesen Punkt durch ein in der Dunkelheit leuchtendes Lämpchen. Er benennt den Lichtkegel, der die bedeutsamen Gegenstände beleuchtet, als „Kreis der Aufmerksamkeit“.

Man muß eine besondere Technik entwickeln, die es einem ermöglicht, sich derartig in das Objekt zu verkrallen, daß uns dann später dieses auf der Bühne befindliche Objekt von allem ablenkt, was außerhalb der Bühne ist. [...] Die Konzentration auf ein Objekt löst das natürliche Bedürfnis aus, sich damit zu beschäftigen. Und die Handlung konzentriert die Aufmerksamkeit dann noch stärker auf das Objekt. Indem also die Aufmerksamkeit mit der Handlung zusammenfließt und verknüpft wird, entsteht eine feste Beziehung zum Objekt.¹⁶¹

Diesen, durch die Beziehung zum Objekt erreichten Zustand, bezeichnet Stanislawski als „öffentliche Einsamkeit“. Er entsteht, wenn der Schauspieler beginnt...

„[...] in seinen geheimsten Gefühlen und Gedanken zu leben und die schwierigsten Handlungen auszuführen.“¹⁶²

Während der Aufführung soll es dem Schauspieler möglich sein, sich immer wieder in seine Einsamkeit zurückzuziehen wie eine „Schnecke in ihr Gehäuse“.

L. Strasberg

Für Strasberg ist die physische und die psychische Entspannung sowohl Voraussetzung als auch die Folge von Konzentration. Beide Bereiche stehen deshalb in einer engen Wechselbeziehung.

„An actor needs relaxation to achieve stage concentration and he must certainly concentrate on either mental or physical exercises to promote relaxation.“¹⁶³

Nervosität und Lampenfieber sind nach den Ausführungen Eastys eine Folge schlechter Konzentration. Sobald sich das Interesse des Schauspielers ganz auf seine Arbeit bezieht, wird das Lampenfieber, aber auch die Nervosität nicht mehr vorhanden sein.

¹⁶¹ Ebenda. S. 92f.

¹⁶² Ebenda. S. 99.

¹⁶³ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 73.

Den Versuch, das anwesende Publikum nicht wahrzunehmen, um damit die Aufregung abzubauen, hält Easty nicht für gewinnbringend. Er verweist stattdessen auf eine Technik, um das Publikum „abzuschirmen“ – die Vorstellung einer „vierten Wand“. Hierbei ist die Verwendung des „sense memory“ nötig.¹⁶⁴

In case of an indoor setting, all the actor has to do to create the Fourth Wall is to set himself simple sensory tasks in ‘seeing’. Pick a familiar wall from your won room at home and replace it mentally on stage. As you look toward the audience, try to see the color of the wall, the pictures hanging on it, the borders and boundaries of any objects in that direction, or whatever else is necessary to create it for you.¹⁶⁵

Strasberg ersetzt den Begriff „Kreis der Aufmerksamkeit“ durch „Sensory Circle“. Der „Sensory Circle“ soll dem Schauspieler die Möglichkeit bieten, die störenden Einflüsse auf die Konzentration zu eliminieren.

The need ist great for a ‚protective‘ little circle that can blot out the many distractions in this medium of acting. [...] The Sensory Circle is a practical device. The actor carries it with him at all times and, when technical difficulties arise, he can call upon it at will. As his concentration improves, this circle can either be dropped or can be made an integral part of his technique.¹⁶⁶

Der Konzentration kommt für den Schauspieler beider Schauspielmethoden eine wichtige Funktion zu. Die Konzentration ermöglicht gemäß der „Methode“ die gleichzeitige Anwendung mehrerer Sinne.

6.1.8 Handwerkliche Aspekte – die schauspielerischen „Instrumente“ Stimme und Körper

K. Stanislawski

In der Stimmbildung, der Sprecherziehung und in der Entwicklung der „körperlichen Ausdruckskraft“ erschöpfen sich weitgehend jene handwerklichen Aspekte, auf welche das „System“ Bezug nimmt. Stanislawskis Richtlinien zur Stimmbildung des Schauspielers geben keine Anhaltspunkte, die auf ein festgelegtes Verfahren hinweisen. Es wird lediglich versucht,

¹⁶⁴ Siehe Kapitel 5.3.3.1. der vorliegenden Arbeit.

¹⁶⁵ Ebenda. S. 73f.

¹⁶⁶ Ebenda. S. 80f.

das subjektiv empfundene „Ereignis“ Stimme durch langwierige Schilderungen und Beschreibungen zu erfassen.¹⁶⁷

Eine gut ausgebildete Stimme bildet einen wesentlichen Bestandteil des schauspielerischen „Instrumentes“. Entsprechend der Forderung Stanislawskis muss der Schauspieler mit dieser Fertigkeit ausgerüstet sein, bevor er die Bühne betritt. Dabei betont er die Überlegenheit jener Stimmen, die in der „Maske“ gebildet werden. Die Stimme solle mit Hilfe der Vorstellung so weit wie möglich nach vorn ins Gesicht gebracht werden, wo sich der Gaumen, die Nasenflügel, die Oberkieferhöhle und andere Resonatoren befinden.

Ein Ton, der ‚auf die Zähne gelegt‘ oder ‚in die Stirn‘ geschickt wird, gewinnt metallischen Klang und Stärke. Die Töne dagegen, die in die weichen Teile des Gaumens oder in die Stimmritze geraten, klingen, als ob sie in Watte verpackt seien. Beim Ausatmen während des Singens muß man zwei Luftströme verspüren, die gleichzeitig aus Mund und Nase dringen. Man muß das Gefühl haben, als ob diese beiden Ströme sich dann unmittelbar vor dem Gesicht des Singenden zu einer einzigen gemeinsamen Klangwelle vereinigen.¹⁶⁸

Stanislawski widmet ebenfalls umfangreiche Ausführungen der vom Schauspieler anzuwendenden, richtigen Betonung der Silben beim Sprechen. Mit Hilfe von Berechnungen versucht er, verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten zu erlangen, welche für den Leser dieser Beschreibungen nachvollziehbar sein sollten.¹⁶⁹

Weiters entwickelt Stanislawski Gesetzmäßigkeiten zu einzelnen Wörtern, welche für jedes Interpunktionszeichen die entsprechende Intonation erfordern.¹⁷⁰

Die zielführende Entwicklung körperlicher Ausdruckskraft des Schauspielers kann nur tägliche Übung gewährleisten. Der Körper sollte aber durch Gymnastik, Akrobatik und Tanz nicht entstellt, sondern lediglich korrigiert werden.

„Bei allen Übungen kommt es darauf an, die richtigen Proportionen und den goldenen Schnitt des Körpers zu finden.“¹⁷¹

Die Veranschaulichung dieser Forderung erfolgt ebenfalls in ausführlichen und umfangreichen Studien, welche nicht auf ein festgelegtes Verfahren schließen lassen.¹⁷²

¹⁶⁷ Vgl. Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. a.a.O. S. 44ff.

¹⁶⁸ Ebenda. S. 43.

¹⁶⁹ Vgl. Ebenda. S. 103.

¹⁷⁰ Vgl. Ebenda. S. 76.

¹⁷¹ Ebenda. S. 16.

¹⁷² Vgl. Ebenda. S. 33ff.

L. Strasberg

Die „Methode“ versucht im Gegensatz dazu, direkt auf das „Handwerk“ des Schauspielers Einfluss zu nehmen, insbesondere auf die Stimmbildung und die Sprecherziehung. Hierfür bietet die „Methode“ die „singing exercise“ („song and dance exercise“) an.

Die „singing exercise“ beinhaltet ein ihm bekanntes Lied, das der Schauspieler vor der Klasse vorträgt. Wichtig dabei ist, dass er nicht in den Duktus bzw. die exakte Tonlage des Originals fallen soll. Ziel der Übung ist, dass sich der Schauspieler seiner Stimme und weiterführend seiner eigenen Emotionen und Gefühle bewusst werden soll, während er das Lied singt. Jegliche Emotionen, die dabei im Schauspieler aufsteigen, sind erlaubt.¹⁷³

Die aus der „singing exercise“ entwickelten Richtlinien beziehen sich auf die „Kräftigung“ der Stimme und auf die Nutzbarmachung ihrer Resonanzräume. Die Sprecherziehung wird in der „Methode“ von der Betreuung durch einen qualifizierten Lehrer abhängig gemacht. Vor allem sollte jede Sprechübung in ihrem dazugehörigen Sinnzusammenhang ausgeführt werden.

„The purpose of saying words is to convey inner emotions, thoughts, and feelings, not just to make sounds.“¹⁷⁴

Easty warnt ausdrücklich davor, schlechte Sprechlehrer aufzusuchen, da diese dem Schauspieler mehr schaden als nutzen würden.

Für die Ausführung von Bewegungsübungen gilt nach den Richtlinien der „Methode“ das Vorbild jener Bewegungen, die der Schauspieler täglich durchführt.

Es wird vorgeschlagen, dass:

“[...] the modern actor be not concerned with learning stage movement, body movement, and all of its associated trivia, but, instead, concern himself with building a strong, healthy body, one that is supple, flexible, and will respond easily to the will of the actor.”¹⁷⁵

Ein Systematisierungsversuch zur Stimmbildung, Sprecherziehung und Entwicklung der körperlichen Ausdrucksfähigkeit wird sowohl von Stanislawski als auch von Strasberg unternommen.

¹⁷³ Vgl. Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 105ff.

¹⁷⁴ Ebenda. S. 100.

¹⁷⁵ Ebenda. S. 103.

Easty spricht jedoch davon, dass es keine bekannten Übungen gibt, die dem Schauspieler zu einer “natürlichen” Bewegung auf der Bühne verhelfen. Weiters beziehen sich seine vagen Aussagen darauf, dass diesbezüglich die eigentliche „Antwort“ im Schauspieler selbst liegt, was „richtig“ und was „falsch“ ist.

Dies steht in keinem Zusammenhang zum aktuellen Lehrplan des Lee Strasberg Theatre and Film Institute, wo spezielle Fächer, die nur die „Bewegung des Schauspielers“ behandeln, angeboten werden.

Im Anschluss an den Vergleich zwischen dem Stanislawski-System und der Strasberg-Methode folgen Zitate von Konstantin Stanislawski und Edward Dwight Easty.

6.2 Anmerkungen zum System und zur Methode

Nach Befolgung der Richtlinien sieht Stanislawski schließlich die Bestrebung des Systems in seiner „Überwindung“:

„Es gibt nichts Dümmeres und Schädlicheres in der Kunst als ein „System“ um des „Systems“ willen. Man darf ein System nicht zum Zweck erheben, man kann die Methode nicht zum Wesen machen. Das ist die allergrößte Lüge.“¹⁷⁶

Weiters merkt er an:

Das „System“ ist eine Art Kursbuch. Schlagen Sie darin nach und lesen Sie, was Sie brauchen. [...] Das „System“ ist ein Leitfaden, aber keine Philosophie.

Wo die Philosophie anfängt ist das „System“ zu Ende. [...]

Sie sollen das „System“ bei sich zu Hause durcharbeiten, auf der Bühne müssen Sie jedoch alles abwerfen. [...]

¹⁷⁶ Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. a.a.O. S. 170.

Das „System“ kann man nicht spielen. [...]

Es gibt kein „System“. Es gibt einzig und allein die Natur.¹⁷⁷

[...]

Das „System“ ist keine Nachschlagewerk, sondern eine ganze Kultur, in die man allmählich hineinwachsen und zu der man sich lange Jahre hindurch erziehen muß. Der Schauspieler kann sie sich nicht einpauken, aber er kann sie sich zu eigen machen und so sehr in sich aufnehmen, daß sie ihm in Fleisch und Blut übergeht, zu seiner zweiten Natur wird, ein für allemal organisch mit ihm verschmilzt und ihn für die Bühne umgestaltet. Man muß das „System“ zwar in seinen einzelnen Teilen studieren, um es dann jedoch in seiner Gesamtheit zu begreifen, um seine umfassende Struktur und seine Grundpfeiler richtig zu erkennen. Erst wenn es sich wie ein Fächer vor Ihnen entfaltet, können Sie sich die richtige Vorstellung von ihm machen.¹⁷⁸

Edward Easty berichtet als Folge dessen über das „System“:

“All books by Stanislavsky should be read by the serious acting student. An intellectual understanding of his system is necessary, but also an understanding of why there have been changes in it is equally important.”¹⁷⁹

Natalie Schmitt Crohn merkt folgendes an:

In Stanislavsky's system the work of actors is of central importance in the theatre and in life. In his insistence that acting is both a creative art and an art that can be taught, the system is a boon for actors and acting teachers. Despite its back of rigor, it is still more systematic and thorough than any western theory of acting before or since. It suited the hope of the times to make everything into a science, and it took up the excitement of the new science of psychology. Although the analysis it provides learns too heavily towards psychological realism to suite plays of previous centuries, it is, like realism itself, by and large consistent with the tenets of the western dramatic tradition. Consequently, it provides a means for actors effectively to analyze and perform most existing western plays.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Stanislavski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. a.a.O. S. 269ff.

¹⁷⁸ Ebenda. S. 270.

¹⁷⁹ Vgl. Ebenda. S. 2.

¹⁸⁰ Crohn Schmitt, Natalie. Actors and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nautre. Evanston: Northwestern University Press, 1990. S. 109.

Über die Methode schreibt Easty, dass sie dem Schauspieler lediglich eine Hilfestellung leisten, ihn aber niemals „beherrschen“ soll.

„[...] the Method is not the final result in acting, only the path to be taken to reach the pinnacle in his art.“¹⁸¹

Sein eigenes Werk „On Method Acting“ beschreibt er als Analyse der Methode, die aber keinen Ganzheitsanspruch beinhaltet. Die Methode solle nicht als vollkommene Schauspielausbildung geltend gemacht werden.

¹⁸¹ Easty, Edward Dwight. a.a.O. S. 3f.

7. Die Methode und ihre Anwendung in unterschiedlichen Medienformaten

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Methode und ihrem Anwendungsbereich und geht der Frage nach, ob die Methode nur im Theater anwendbar ist, wo man viel Zeit für die Entwicklung der Rolle hat, oder auch bei Film und Fernsehen. Weiters wird das Kapitel einen Blick auf verschiedene Dekaden des 20. Jahrhunderts werfen und die jeweiligen Stücke betrachten, auf die die Methode angewendet werden soll.

In seinen theoretischen Äußerungen spricht Strasberg kaum über Film. Er verweist zwar auf unterschiedliche Techniken, ist aber fest davon überzeugt, dass die Anforderungen an das Schauspiel auch für Film, Fernsehen, Theater und Oper gelten.

Richard Blank beschäftigt sich mit der Frage, warum der Film, der Lee Strasberg seine Publicity verschaffte, von ihm vernachlässigt wurde.

Eher abfällig dem Film gegenüber äußert sich Strasberg zu dem Thema. Er meint, dem Theater können sich die anderen Medien bestenfalls annähern. Auch außerhalb der Bühne finden schauspielerische Leistungen von Leuten wie Katherine Hepburn oder Marlon Brando statt, die aber auch auf der Bühne hätten bestehen können.

Strasbergs Abneigung dem Film gegenüber sieht Blank zunächst im Verlust der Bedeutung des Schauspielers.

Es ist möglich, Filmstreifen aneinanderzukleben und dadurch eine Vorstellung zu schaffen, die es so nie gegeben hat. Sie wird eher vom Regisseur als vom Schauspieler hergestellt. Viele Stummfilmstars waren auf diese Weise allein Produkt der Kamera und trugen vom schauspielerischen Standpunkt aus selbst wenig dazu bei; sie hingen vielmehr von ihrer körperlichen Ausstrahlung und Persönlichkeit ab [...]. Mit der wachsenden Bedeutung des Tonfilms steigerte sich auch die Bedeutung des einzelnen Schauspielers.¹⁸²

Wie die Kluft zwischen den verschiedenen Medienformaten überbrückt wird, dazu äußert sich Strasberg nicht. Er erwähnt lediglich Elia Kazan in seinem Aufsatz „Schauspielen“ (1959), wobei Strasberg anmerkt, dass jene Darsteller, die unter Kazan arbeiteten, die Kluft zwischen Bühne, Leinwand und Fernsehen zu überbrücken vermochten, was in aller Welt Begeisterung

¹⁸² Vgl. Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 74f.

hervorrief.¹⁸³ Strasberg verfasste 15 Jahre später einen weiteren Aufsatz mit dem gleichen Titel. Darin beschäftigt er sich einen Absatz lang mit dem Thema „Schauspielen in verschiedenen Medien“ [Titel der Überschrift. Anm. d. Verf.].

In den Vereinigten Staaten kamen mehr Filmstars vom Theater als in England oder Frankreich, aufgrund des klassischen englischen bzw. französischen Schauspieltrainings. Diejenigen, die mit der rhetorischen und theatralischen Gebärde zu arbeiten ausgebildet wurden, so wie viele englische und französische Schauspieler, hätten manchmal Schwierigkeiten beim Wechsel zum Film. Das Theater tendiere weniger dazu, auf Handlung und Stimme zu bauen. Es verlange nach einer gesteigerten Intensität. Die Filmkamera jedoch betone mehr Handlung und Gefühl. Schauspieler würden es überdies schwierig finden, aus dem Zusammenhang gerissene Szenen zu spielen, oder wären eingeschüchtert von der Wirkung der Großaufnahme.¹⁸⁴

Lee Strasberg meint:

Trotz der für jedes Medium speziellen technischen Anforderungen kann der gut ausgebildete Schauspieler leicht von einem ins andere Medium wechseln, ohne Talenteinbußen. [...] Tatsache aber ist, daß das Training für den Filmschauspieler sich für gewöhnlich der gleichen Übungen bedient wie jenes für Bühnenschauspieler – der Arbeit mit vorgestellten Objekten und Partnern, dem Ausführen von einander entsprechenden physischen und psychologischen Handlungen und anderen Aufgaben.¹⁸⁵

Caroline Wloka schreibt in ihrer Arbeit über Lee Strasberg und seine Methode:

Obgleich Strasbergs „Method“ in Hollywood Anwendung fand, handelte es sich hierbei nicht um eine analytische Filmschauspieltheorie. Die „Method“ ist im Wesentlichen eine Schauspieltheorie des Theaters, die sich in vielen Aspekten auf das Medium Film unmittelbar übertragen lässt.¹⁸⁶

¹⁸³ Ebenda. a.a.O. S. 75.

¹⁸⁴ Vgl. Ebenda. S. 145.

¹⁸⁵ Ebenda. a.a.O. S. 145.

¹⁸⁶ Wloka, Caroline. Spielende Seelen: Untersuchungen zur Schauspielkunst in Theater und Film. Wien: Dipl.-Arb., 2008. S. 128f.

Richard Blank merkt hierzu an:

In Hollywood sind die Sprüche vom „großen Künstler, [...] der in den höchsten Gefilden seiner Kunst am größten ist“ [...], nicht mehr als Begleitmusik zum Klingeln der Dollarkasse. Vor allem in Europa ist Strasbergs Kunstanspruch, verbunden mit dem althergebrachten Geniegehab, der Grund seines immensen Erfolgs. [...] Das Illusionstheater ist verabschiedet, die Schauspieler aber, die das moderne Theater verkörpern sollen, sind zum überwiegenden Teil nach der Strasbergschen Methode ausgebildet. Der Grund für diesen skandalösen Antagonismus, um den sich keiner schert, liegt nahe. Es gibt eine übergeordnete Instanz, die solche Widersprüche verdeckt: die Kunst. Die unreflektierte Übernahme Strasbergscher Maximen in ein antiillusionistisches Theaterkonzept ist Zeichen des Illusionismus, mit dem uns ein Großteil der zeitgenössischen Kulturtheaterkunst bedient.¹⁸⁷

„Strasberg hat seinen Ruhm vor allem durch die Arbeit mit Hollywoodstars erworben. Der Hollywoodfilm ist die Verlängerung des Illusionstheaters des 19. Jahrhunderts, der Filmstar die kommerzielle Projektion des bürgerlichen Traumbilds vom künstlerischen Genie.“¹⁸⁸

Bezug nehmend auf die Aussage von Shelly Frome:

Becoming more and more impressed with those who had achieved success in films or on Broadway – no matter the talent, character or level of experience – he made certain that only celebrities were on the board and added “names” to the membership list. No audition was necessary. They were made part of the workshop by dint of being heralded in the press and or being professionally powerful.¹⁸⁹

kann vermutet werden, dass Strasberg seinen Ruf und jenen seiner Methode durch berühmte Persönlichkeiten zu pushen versuchte, was ihm auch gelungen ist.

7.1 Analyse der Dramatiker und ihrer Werke

Ausgehend von der Fragestellung, ob die Methode auch für moderne Stücke anwendbar sei, oder nur für Werke, die zu Strasbergs praktizierender Zeit geschrieben und von ihm für „tauglich“ befunden wurden, wird hierfür zunächst die Liste der empfohlenen Theaterstücke des Lee Strasberg Theatre and Film Institute herangezogen, und die Stücke werden auf deren Entstehungszeit geprüft. Die im „New Student Information Packet“ enthaltene Liste empfiehlt

¹⁸⁷ Blank, Richard. a.a.O. S. 36f.

¹⁸⁸ Ebenda. a.a.O. S. 121.

¹⁸⁹ Frome, Shelly. a.a.O. S. 178.

die folgend angeführten Stücke für die Szenenarbeit.¹⁹⁰ Laut telefonischer Auskunft beim Lee Strasberg Theatre and Film Institute vom April 2009, wurde diese Liste bereits von Lee Strasberg verwendet. Hinzu kamen im Laufe der Jahre weitere Stücke. Leider lässt sich nicht mehr feststellen, in welchem Jahr welches Stück zur Liste hinzugefügt wurde. Ebenso wenig konnte in Erfahrung gebracht werden, nach welchen Kriterien die Auswahl der Autoren erfolgt.

Auffällig war bei der Untersuchung, dass die angeführten Stücke (oder andere Stücke des gleichen Autors) jener 74 Autoren mindestens einmal für Film oder TV produziert wurden. Diese Autoren, bzw. auch teilweise die angeführten Stücke, wurden mit diversen Preisen ausgezeichnet: Oscar, Golden Globe, Pulitzer Preis, Emmy, BAFTA und Tony Award.

Lediglich 15 Stücke von verschiedenen Autoren der Liste entstanden nach 1982 bzw. müssen somit nach dem Tod Lee Strasbergs hinzugefügt worden sein.

Die zweite und dritte Seite der Liste enthält das Wort „contemporary“ (zeitgemäß). Sechs der 15 „Neuzugänge“ befinden sich auf der ersten Seite (z.B. „Spinning Into Butter“ von Rebecca Gilman aus 1999), dafür sind auf der zweiten und dritten Seite Stücke ab den 1940er Jahren enthalten (z.B. „Born Yesterday“ von Garson Kanin aus 1946).

Nun stellt sich die Frage, ob der Bekanntheitsgrad der Autoren ausschlaggebend für die Aufnahme in die Liste war, wie es teilweise mit den Actors Studio-Schauspielern passierte. Die Zuwendung Strasbergs zu Berühmtheiten würde auch erklären, warum der Stil bzw. die Methode so lang überdauert hat und warum es nach wie vor Studenten zum Lee Strasberg Theatre and Film Institute führt.

Peter Bürgers Begriff des Mythos ist hier anwendbar, da auch die Verfasser der Liste nicht (rational) erklären können, warum die Liste aus den angeführten Autoren und deren Stücken besteht.

¹⁹⁰ Untersucht wurden hierfür jene Szenen, die von einem Mann und einer Frau gespielt werden.

Scenes for a Man and a Woman

The Zoo Story	Albee, Edward
Forty Carats	Allen, Jay
Double Solitaire	Anderson, Robert
All Summer Long	Anderson, Robert
Tea and Sympathy	Anderson, Robert
Seven Year Itch	Axelrod, George
The Bachelor Party	Chayefsky, Paddy
Marty	Chayefsky, Paddy
Middle of the Night	Chayefsky, Paddy
The Seagull	Chekhov, Anton
Fourposter	De Hartog, Jan
Bricklayers	DiPaolo, Elvira J.
Beyond Therapy/Baby With the Bathwater	Durang, Christopher
Laughing Wild	Durang, Christopher
Feiffer's People	Feiffer, Jules
Carnal Knowledge	Feiffer, Jules
Look Homeward Angel	Frings, Ketti
A Thousand Clowns	Gardner, Herb
A Hatful of Rain	Gazzo, Michael V.
Butterflies are Free	Gershe Leonard
Two for the Seesaw	Gibson, Williams
Spinning Into Butter	Gilman, Rebecca
The Subject Was Roses	Gilroy, Frank
No Place to be Somebody	Gordone, Charles
Butley	Gray, Simon
Eastern Standard	Greenberg, Richard
Bosoms and Neglect	Guare, John
Les Liaisons Dangereuses	Hampton, Christopher
A Raisin in the Sun	Hansberry, Lorraine
Sign in Sidney Brustein's Window	Hansberry, Lorraine
The Girl on the Via Flaminia	Hayes, Alfred
The Miss Firecracker Contest	Henley, Beth
The Moon is Blue	F. Hugh, Herbert
Coastal Disturbances	Howe, Tina
Dark at the Top of the Stairs	Inge, William
Bus Stop	Inge, William
Picnic	Inge, William
Loss of Roses	Inge, William
Bus Riley's Back in Town	Inge, William
Splendor in the Grass	Inge, William
Gemini	Innaurato, Albert
Blasted	Kane, Sarah

Scenes for a Man and a Woman (cont.)

Phaedra's Love	Kane, Sarah
Born Yesterday	Kanin, Garson
Dinner at Eight	Kaufman, George S/Ferber
Boy's Life	Korder, Howard
Angels in America	Kushner, Tony
Career	Lee, James
Prelude to a Kiss	Lucas, Craig
Toyer	McKay, Gardner
Four A.M.	Mamet, David
Edmond	Mamet, David
Oleanna	Mamet, David
Sexual Perversity in Chicago	Mamet, David
The Owl and the Pussycat	Manhoff, Bill
The Warm Peninsula	Masteroff, Joe
Shivaree	Mastrosimone, William
The Woolgatherer	Mastrosimone, William
Frankie and Johnny in the Clair de Lune	McNally, Terrence
Encounters/Birdbath/Lunchtime	Melfi, Leonard
Tchin-Tchin	Michaels, Sidney
A View From the Bridge	Miller, Arthur
All My Sons	Miller, Arthur
Days of Wine and Roses	Miller, J.P.
Liliom	Molnar, Ferenc
Echos/Girls of Summer	Nash, N. Richard
Rainmaker	Nash, N. Richard
Jo Egg	Nichols, Peter
Golden Boy	Odets, Clifford/Gibson
Ah! Wilderness	O'Neill, Eugene
Entertaining Mr. Sloan	Orton, Joe
Does A Tiger Wear A Necktie?	Petersen, Don
The Lover (1 Act)	Pinter, Harold
6 Rooms River Vu	Randall, Bob
Those the River Keeps	Rabe, David
Any Wednesday	Resnick, Muriel
Educating Rita	Russell, Willy
Time of Your Life	Saroyan, William
Beautiful People	Saroyan, William
La Ronde	Schnitzler, Arthur
Hole in the Head	Schulman, Arnold
You K ow I Can't Hear You When the Water is Running	Schulman, Arnold
Saint Joan	Shaw, George Bernard
Fools	Simon, Neil
Prisoner of Second Avenue/Barefoot in the Park	Simon, Neil

Scenes for a Man and a Woman (cont.)

Enter Laughing	Stein, Joseph
Of Mice and Men	Steinbeck, John
Lovers and Other Strangers	Taylor, Renee/Bologna, Joseph
I am a Camera	Van Druten, John
How I Learned to drive	Vogel, Paula
Key Exchange	Wade Kevin
One Flew Over the Cuckoo's Nest	Wasserman, Dale
The Heidi Chronicles	Wasserstein, Wendy
Spert	Weller, Michael
Camino Real	Williams, Tennessee
Glass Menagerie	Williams, Tennessee
The Rose Tattoo	Williams, Tennessee
Summer and Smoke	Williams, Tennessee
Sweet Bird of Youth	Williams, Tennessee
Period of Adjustment	Williams, Tennessee
Talk to Me Like the Rain and Let Me Listen	Williams, Tennessee
Burn This	Wilson, Lanford

Die oben angeführten Stücke weisen allgemein ähnliche Eigenschaften auf. Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung bleibt konstant. Die Charaktere sind klar definiert, die Geschichten spielen oft räumlich am selben Ort (meist New York). Die Hauptpersonen haben (in den Dramen) stets einen inneren oder äußeren Konflikt zu lösen. Zeitlich angesiedelt sind die Stücke ab Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute.

Dass die Stücke meist an einem Ort spielen und teilweise in Echtzeit (ohne Zeitsprünge zwischen den einzelnen Szenen) erzählt werden, erinnert an die psychologische Methode Strasbergs, das Innenleben nach außen zu tragen und wenige Bewegungen oder örtliche Veränderungen zu vollziehen.

Themen, die aufgegriffen werden, sind: zwischenmenschliche Beziehungen, Liebe, Lust, Moral, Hass, Selbstzweifel, Alkoholismus, Verlust des Arbeitsplatzes, Existenzängste, Klassenkämpfe, erwachsen werden, Feminismus, Homosexualität, Rassismus. Das Alter der Rollencharaktere bewegt sich um die 30. Im Verlauf der Handlung werden emotionale Höhen und Tiefen erlebt.

Ausnahmen in Bezug auf Zeit, Ort und Handlung bilden: Anton Tschechow, Arthur Schnitzler, Ferenc Molnár und Sarah Kane.

Anton Tschechows „The Seagull“ („Die Seemöwe“, 1895) spiegelt möglicherweise die Anfangszeit Stanislawskis als Theatermacher wider – somit auch das System und die Teile, derer sich Strasberg bediente.

In der Liste ist Arthur Schnitzler mit „La Ronde“ („Reigen“, 1896/97) vertreten. Schnitzlers „The Reckoning“ („Liebelei“, 1895) wurde erstmals 1907 am Broadway inszeniert. Es folgten eine Adaption von „Anatol“ (1893), „Der grüne Kakadu“ (1898) und „Freiwild“ (1898). Zuletzt war Nicole Kidman 1998 in „The Blue Room“ (einer Adaption von „Reigen“) zu sehen. Eine Annahme könnte sein, da Strasberg vermutete, dass „Glück im Winkel“¹⁹¹ auch von Schnitzler stammte, er deshalb den „Reigen“ in die Liste mit aufnahm, wobei nicht gesagt werden kann, wann welcher Dramatiker Einzug in die Liste fand, da keine Aufzeichnungen darüber erhalten sind.

Die Aufnahme von „Liliom“ (1909) von Ferenc Molnár lässt sich möglicherweise folgendermaßen erklären: Zwischen seinen Tätigkeiten am Group Theatre und am Actors Studio inszenierte Lee Strasberg Theaterstücke, unter anderem Molnárs „Liliom“ mit Tyrone Power, das 1941 am Westport Country Playhouse in Connecticut aufgeführt wurde.¹⁹²

Lediglich zur Autorin Sarah Kane konnte am Lee Strasberg Theatre and Film Institute Auskunft erteilt werden. Sie wurde im Herbst 2009 in die Liste aufgenommen, gerade weil sie eine Ausnahme-Dramatikerin ist.¹⁹³

Sarah Kanes „Blasted“ („Zerbombt“, 1995) zeichnet sich durch extreme Charaktere aus und hebt oben genannte Auseinandersetzungen auf eine neue Ebene. Der Protagonist ist ein homophober, rassistischer Frauenhasser, der eine Frau in einem Hotelzimmer vergewaltigt hat. Darauf kommt ein Soldat, und der Täter wird zum Opfer. Vom dramaturgischen Aufbau bildet „Blasted“ den größten Kontrast zu den Stücken der anderen Dramatiker.

¹⁹¹ Siehe Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁹² Vgl. Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 142.

¹⁹³ Lee Strasberg Theatre and Film Institute – Telefonat vom 12.10.2010.

David Greig schreibt über „Blasted“:

Immer brüchiger wird die Form des Stücks. Seine Dramaturgie droht zu zersplittern unter der Wucht der brutalen Kräfte, die es freigesetzt hat. Zeit verdichtet sich: Eine Szene, die im Frühling beginnt, endet im Sommer. Die Dialoge zerfallen, werden knapper. Szenen zersetzen sich zu immer kürzeren Fragmenten bis hin zu einer Folge bloßer Momentaufnahmen.¹⁹⁴

Hier tritt folgende Frage auf: Öffnet sich die Methode, über ein viertel Jahrhundert nach Strasbergs Tod, Dramatikern und Stücken, die nicht auf eine klassische Form des Theaters zugeschnitten sind?

Ebenfalls im „New Student Information Packet“ ist die Liste der „Major Playwrights“ enthalten; jene grundlegenden und wichtigen Autoren, die jedem Studenten des Lee Strasberg Theatre and Film Institute bekannt sein sollten:¹⁹⁵

¹⁹⁴ Kane, Sarah. Sämtliche Stücke. Hg. von Corinna Brocher u.a. Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 8.

¹⁹⁵ Vgl. Lee Strasberg Theatre and Film Institute: New Student Information Packet. 2006.

Major Playwrights*

*These are playwrights who students are expected to know. Please become familiar with the following writers and their works. For a more comprehensive list of plays by each playwright, please ask to see the Major Playwrights Play List that is kept in the library.

Chekhov, Anton
The Cherry Orchard
Ivanov
The Sea Gull
The Three Sisters
Uncle Vanya

Hellman, Lillian
Another Part of the Forest
The Autumn Garden
The Children's Hour
The Little Foxes

Ibsen, Henrik
A Doll's House
Hedda Gabler

Inge, William
Bus Stop
The Dark at the Top of the Stairs
A Loss of Roses
Picnic

Miller, Arthur
After the Fall
All My Sons
The Crucible
Death of a Salesman
A View from the Bridge

Odets, Clifford
The Country Girl

Golden Boy
Waiting for Lefty

O'Neill, Eugene
Anna Christie
Desire Under the Elms
The Iceman Cometh
Long Day's Journey Into Night
Mourning Becomes Electra

Wilder, Thornton
The Matchmaker
Our Town
The Skin of Our Teeth

Williams, Tennessee
Camino Real
Cat on a Hot Tin Roof
The Glass Menagerie
Hello from Bertha
The Lady of Larkspur Lotion
The Night of the Iguana
Orpheus Descending
The Rose Tattoo
A Streetcar Named Desire
Summer and Smoke
Sweet Bird of Youth
This Property is Condemned
27 Wagons Full of Cotton

Laut Shelly Frome geriet Strasberg in Streit mit dem Autor Clifford Odets, der sich in Strasbergs Unterricht am Actors Studio einmischte.¹⁹⁶ Interessant ist die Tatsache, dass Odets trotzdem auf der Liste der Major Playwrights steht.

Weiteres Material, auf das sich die Methode anwenden lässt, wurde von Lee Strasberg persönlich ausgesucht, der 1962 das Vorwort zu „Famous American Plays of the 1950s“ verfasste.

¹⁹⁶ Frome, Shelly. a.a.O. S. 25.

Für Strasberg ist das „größte amerikanische Stück“ Eugene O’Neill’s „Long Day’s Journey Into Night“ (1956) [das 1957 einen Pulitzer Preis erhielt. Anm. d. Verf.]. Für Strasberg existieren zahlreiche wichtige Autoren, aber nur wenige wichtige Stücke. Lee Strasberg ist für eine Welt, die mehr Hoffnung bietet als die gegenwärtige Krisenperiode, den kalten Krieg und (persönliche) Frustration. Er teilt das Gefühl derer nicht, die die Autoren für die Schwierigkeiten in der Gegenwart verantwortlich machen. Wenn Tennessee Williams über Horror und Verzweiflung schreibt, ist es ein Resultat des Schmerzes, den er fühlt. Wenn ein Autor die Schrecken der Welt aufzeigt, bedeutet dies keineswegs, dass er diese unterstützt.¹⁹⁷

[Bemerkenswert ist, dass Strasberg hier die Wichtigkeit der Autoren betont – im Kapitel über die „Arbeit mit den Method-Schauspielern“ wird der Autor hinter dem Schauspieler eingereiht! Anm. d. Verf.]

Die Stücke, die Strasberg in „Famous American Plays of the 1950s“ vorstellt, wurden laut seiner Aussage nicht bewusst gewählt:

Lillian Hellman, *The Autumn Garden*, 1951

Tennessee Williams, *Camino Real*, 1953

Robert Anderson, *Tea and Sympathy*, 1953

Michael Vincente Gazzo, *A Hatful of Rain*, 1956

Edward Albee, *The Zoo Story*, 1959

Alle oben genannten Autoren sind ebenfalls auf der Liste des Lee Strasberg Theatre and Film Institute zu finden.

Als das beste Stück in „Leseform“ gilt für Strasberg Clifford Odets’ „Awake and Sing“ (1935) [wurde vom Group Theatre im gleichen Jahr produziert. Anm. d. Verf.]. Er beschreibt eine Szene aus dem Stück, die er als „poetic, strangely dramatic and theatrical“ bezeichnet:

„This is playwriting. This is theatre. This is what the modern dramatist creates, without words, without plot.“¹⁹⁸

¹⁹⁷ Vgl. Strasberg, Lee (Hg.). *Famous American Plays of the 1950s*. New York: Dell, 1988. S. 7f.

¹⁹⁸ Ebenda. S. 13f.

Über Tennessee Williams' „The Glass Menagerie“ sagt Strasberg;

“[...] something is created which was never previously created [...] I do not know how this is achieved. I can only testify to its presence.”¹⁹⁹

Die Theater-Generation, die nach dem ersten Weltkrieg tätig war, strebte nach einem „neuen“ Theater. Man entfernte sich von einzelnen Elementen wie Wort, Szene und Spiel, das zu einer mechanischen Gesamtheit vereint wurde. Vielmehr lebte jener Schauspieler die Situation, die den Moment erschuf und dem geschriebenen Wort dramatische Bedeutung gab. Der Schauspieler kreierte den Charakter, den der Autor sich vorstellte.

Was bislang fehlte, war eine zusammenhängende, vereinte Gruppe von Schauspielern mit artistischer Leitung, die die Vision des Dramatikers ausdrücken konnte. In den USA konnte dies laut Strasberg nur das Group Theatre:

“The Group Theatre was probably the only organization in America that recognized the importance of the whole and the role of the actor.”²⁰⁰

Arthur Millers „Death of a Salesman“ gilt zwar als Streitpunkt, ob der Protagonist als tragische Figur gelten darf, ohne diese Ansprüche zu erfüllen. Er sieht es als modernes Stück, als theatralische Vision und als Bahn brechend.

„This is modern drama ... this is modern theatre ... [...]”²⁰¹

Wie kann jemand zukunftsorientiert über Stücke denken, wenn er selbst nicht offen für neue Wege bzw. die „Ausdehnung“ und Weiterentwicklung der Methode ist?

David Garfield deutet an, dass Studio-Schauspieler klassische Rollen bevorzugen würden.

Certain Studio actors, to be sure, committed transgressions at various times. There have been misguided attempt to use workshop exercises – usually techniques improperly digested – in production situations; Studio actors have pleaded personal comfort (“I can’t do that; I just don’t feel it!”), challenging their directors and resisting the requirements of the play; Studio actors have been found wanting in the performances of “classical” roles.²⁰²

¹⁹⁹ Ebenda. S. 14.

²⁰⁰ Ebenda. S. 16f.

²⁰¹ Ebenda. S. 14f.

²⁰² Garfield, David. a.a.O. S. 157.

Eine unerklärliche Ausnahme bildet die Dramatikerin Sarah Kane. Ihre Stücke wurden erst 2009 in die Liste des Lee Strasberg Theatre and Film Institute aufgenommen und bewegen sich weg vom klassischen Theater.

7.2 Die Methode als Marketingstrategie?

Die amerikanische Schauspielerin Ellen Burstyn merkt in ihrem Vorwort zu David Garfields „A Player’s Place“ folgendes an:

“It’s really an impressive and invaluable documentation of the growth of the American acting style that has influenced theater and film around the world.”²⁰³

Ist damit gemeint, dass es „jener“ Stil war, der verbreitet wurde, oder schlicht DER einzig wahre amerikanische Schauspielstil? Steht somit die Methode für zielgerichtetes Marketing?

Ausgehend von der Arbeit mit den Schauspielern (siehe Kapitel über das Actors Studio) besteht die Vermutung, nicht die Methode als Stil wurde verbreitet, sondern nur einzelne, geschickt vermarktete Übungen.

Burstyn bemerkt weiters:

„[...] Lee always said that Stanislavski didn’t invent his system. He simply investigated and charted the acting process that all good actors used intuitively and systematized it so it could be studied and developed consciously.”²⁰⁴

Durch die Aussage, Stanislavski habe das System nicht erfunden, lediglich den intuitiven Schauspielprozess der guten Darsteller systematisiert, hebt Strasberg sich hervor, vergleicht man die Aussage mit jener über die legitime Bezeichnung von Strasbergs Arbeit als Methode (siehe Kapitel „Was ist ‚the Method‘“).

²⁰³ Vgl. Ebenda. S. 6f.

²⁰⁴ Ebenda. S. 7

David Garfield spricht über die praktische Anwendung der Methode bei Schauspielern:

Members' explanations of how they actually work and how they interpret Strasberg's teaching are surprisingly varied. Those who use Strasberg's techniques precisely as he would want them to are few and far between. Many Studio members have conceded that they do not consciously or consistently use sensory exercises, affective memories, or other method elements, and Strasberg has criticized a number of famous Studio members for not really being masters of Method technique. Each Studio member seems to internalize Strasberg's teaching as best he understands it, subjectively transforming it into his own way of working and usually using what he has absorbed more instinctually than consciously.²⁰⁵

Hier kann vermutet werden, jeder Schauspieler hat sich individuell Übungen angeeignet, aber nicht die gesamte Methode.

Ist Lee Strasbergs Methode lediglich Teil einer geschickten Vermarktungsstrategie? Die Aussage Ellen Burstyns lässt eine Vermutung für die Existenz des Mythos Methode zu. Sie ist eine von vielen Schauspielern und Schauspielerinnen, die in Strasbergs Methode die (von Manfred Frank festgelegte) symbolische Ausdrucksform und in seiner Person die „feste Burg“ gesehen haben.

²⁰⁵ Garfield, David. a.a.O. S. 183.

8. Die „andere Seite“ der Methode

Dieser Teil der vorliegenden Arbeit soll aufzeigen, dass es sowohl Theateransätze jenseits der Methode, als auch negative Seiten und Kritik an der Methode – und auch an Lee Strasberg – geben kann. Folgende Kapitel beschäftigen sich auch mit den Gefahren, die die Methode bergen kann, ohne dass der Schauspieler eine Ahnung davon haben muss.

8.1 Alltag, Wirklichkeit und Kunst

Ein Teil der geradezu charismatischen Faszination, die Strasberg auf seine Schüler ausübt, liegt in seiner Methode, das künstlerische Training eng mit der individuellen inneren Erlebniswelt des Schauspielers zu verknüpfen. Er gibt seinen Schülern den Glauben, aus dem Inneren, aus den persönlichen inneren Erfahrungen, das Äußere neu zu schaffen:

Die Phantasie, das Unbewußte und das Unterbewußte anzuregen, ist das stärkste Mittel der künstlerischen Arbeit. Wesentlich für die kreative Stimmung, für den kreativen Augenblick, wenn etwas zu geschehen beginnt, wenn der Schauspieler unbewußt zu arbeiten beginnt, sind Entspannung und die Anwesenheit von etwas, das den Schauspieler unterbewußt anregt. Dieses Etwas ist die Art unterbewußte Antwort, die ihn lebendig macht, ihn stärkt, seine Phantasie arbeiten läßt und ihm das Gefühl gibt: ‚Ich kann jetzt aufstehen und spielen. Ich möchte gern spielen. Die Dinge arbeiten jetzt für mich‘.²⁰⁶

Die Identität des Menschen ist, laut Richard Blank, in Wirklichkeit die Identität des Schauspielers:

Strasberg interessiert nur die künstlerische Existenz, das heißt, der Schauspieler kommt nur in seiner Kunst zu sich selbst. Er wird durch seine künstlerische Arbeit erst eigentlich existent. Alltag und Wirklichkeit außerhalb der Kunst werden qualitativ abgewertet. [...] Der Künstler, das schöpferische Genie! Sein Kosmos tritt der alltäglichen Welt gegenüber, indem er sie als ‚bloße Wirklichkeit‘ hinter sich läßt. Das alltägliche Leben dient während der *memory*-Übungen lediglich als Lieferant für das ‚eigentliche Dasein‘, das im künstlerischen Prozeß stattfindet. [...] Unter solchen Voraussetzungen wird das Menschenbild nur sichtbar im Rahmen der Kunst, als Bild des Künstlers also. Der Künstler ist der ‚wahre‘, der überlegene Mensch, ‚wirklich‘, ‚ungebrochen‘, jenseits der ‚konventionellen‘, der ‚bloßen Wirklichkeit‘. Sein Kosmos ist hermetisch abgeschlossen gegen die Praxis des alltäglichen Lebens. Er ist exklusiv.²⁰⁷

²⁰⁶ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 112.

²⁰⁷ Blank, Richard. a.a.O. S. 27ff.

„Er [der Künstler, Anm. d. Verf.] tritt dem alltäglichen Leben gegenüber [...] als eine Art Auserwählter, als Genie, das sich abseits von der Praxis in einer unhistorischen, ‚zeitlosen‘ Sphäre bewegt.“²⁰⁸

Blank weist darauf hin, dass Strasbergs Menschenbild in den heutigen Debatten über Kunst und Theater kaum noch vorkommt. Die Methode sei inhaltsschwer und befriedige die Sehnsüchte nach einem geschlossenen Weltbild – jenes des 19. Jahrhunderts. Als Ziel der Geschichte der Schauspielkunst sähe Strasberg das perfekte Illusionstheater.²⁰⁹

Der Schauspieler versucht laut Strasberg „die Illusion einer wirklichen Person darzustellen“.²¹⁰ Wo das künstlerische Genie die Trennung zwischen Kunst und Alltag in der Illusion des Theaters aufhebt, wird der Darsteller erst eigentlich existent, sein Spiel wird Realität.

Die Hauptsache beim Schauspielen ist [...] ‚die Illusion des ersten Males‘. Eine gespielte Szene muß so wirken, als hätte sie nie zuvor stattgefunden, als hätte sie niemand jemals zuvor gesehen, als hätte die jeweilige Schauspielerin dies nie zuvor getan, als wäre sie überhaupt keine Schauspielerin.²¹¹

8.2 Die Methode und andere theatertheoretische Ansätze

Die angeführten Regisseure und Theatermacher, die unterschiedliche theatertheoretische Ansätze zu Lee Strasberg aufweisen, sollen als Vergleich zur Methode herangezogen werden. Die Auflistung soll weiters zeigen, was jene Theoretiker als wichtig erachten, und dass jeder Ansatz für sich existieren kann und seine Berechtigung hat. Der Einfluss, den Wsewolod Meyerhold dabei ausübt, lässt sich wie folgt feststellen.

²⁰⁸ Ebenda. S. 121.

²⁰⁹ Ebenda. 28f.

²¹⁰ Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers. a.a.O. S. 17.

²¹¹ Ebenda. S. 107.

8.2.1 Wsewolod Meyerhold

Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940) kann neben Konstantin Stanislawski als einer der größten Theatermacher des 20. Jahrhunderts betrachtet werden. Sein Ansatz war – im Gegensatz zu jenem von Konstantin Stanislawski – nicht die Reproduktion des Lebens auf der Bühne. Er suchte nach dem „Theatralischen“ im Theater. Die Schauspielerei lernte er bei Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, und er war Mitbegründer des Moskauer Künstlertheaters. Meyerhold bewunderte Stanislawski zwar, jedoch war seine Methode (die als Biomechanik bekannt wurde) weit entfernt von den frühen Lehren Stanislawskis, und von jenen Strasbergs. Meyerhold wollte, dass seine Schauspieler die Fähigkeit besitzen, Farce und

Tragödie zu spielen, Melodrama, Pantomime und auch den Stil eines Zirkusartisten besitzen. Igor Ilynsky, einer seiner Schüler merkte dazu an, dass die Körperhaltung sowohl das Fundament der Rolle als auch den sprachlichen Ausdruck und die Emotionen bestimmen würde.²¹²

Meyerholds Schüler sollten Emotionen und Handlung bewusst überzeichnend und theatralisch darstellen. Biomechanik sei nichts Willkürliches, sondern verlange und trainiere Kontrolle über den Körper, rhythmische Aufmerksamkeit und Reaktion auf den Spielpartner, das Publikum oder andere externe Stimuli.²¹³

Laut Jonathan Pitches würde das biomechanische Training dem Schauspieler erlauben, das theatrale Potential jedes Moments der Darstellung zu maximieren.²¹⁴ Theaterästhetisch wirkte sich Meyerholds Lehre unter anderem auf die Arbeit von Jerzy Grotowski, Eugenio Barba und Bertolt Brecht aus.

8.2.2 Jerzy Grotowski

Eine der bekanntesten Persönlichkeiten im Bereich des experimentellen Theaters ist Jerzy Grotowski (1933-1999). Beeinflusst wurde er sowohl von Stanislawski als auch von Meyerhold. Der zentrale Aspekt seiner Arbeit drehte sich um die wahrhafte Darstellung des Lebens auf der Bühne, jedoch geht er bei seiner Körperarbeit mehr in die Richtung von Meyerhold. Grotowski setzt auf Impulse, die ihm bei seinem psychophysischen Training für den Schauspieler helfen.

²¹² Vgl. Leach, Robert: Meyerhold and biomechanics. In: Twentieth Century Actor Training. Hg. von Alison Hodge. London/New York: Routledge, 2000. S. 40.

²¹³ Vgl. Ebenda. S. 43.

²¹⁴ Vgl. Pitches, Jonathan/Shrubsall, Anthony (Hg.): Two Perspectives on the Phenomenon of Biomechanics in Contemporary Performance: An Account of Gogol's 'Government Inspector' in Production. In: Studies in Theatre Production/16. University of Exeter, Dezember 1997. S. 101.

Ebenso wie Meyerhold ist für ihn der Kontakt zwischen den Schauspielern sehr wichtig. Dies erzeugt die Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit auf der Bühne. Diese Art von Arbeit erlaubt dem Schauspieler nicht nur seinen Körper zu trainieren, sondern er lernt auch zu agieren und zu reagieren.

When I came to the conclusion that the problem of building my own system was illusory and that there exists no ideal system which could be a key to creativity, then the word ‚method‘ changed its meaning for me. There exists a challenge, to which each must give his own answer. [...] The experience of life is the question, and the response is simply through true creation. It begins from the effort not to hide oneself and not to lie. Then the method – in the sense of a system – doesn’t exist. It cannot exist except as a challenge or as a call.²¹⁵

Grotowski erklärt den Unterschied zwischen physischen Handlungen und Aktivitäten:

Aktivitäten im Sinne von Fußboden reinigen, aufwaschen, Pfeife rauchen [...] sind keine physischen Handlungen, es sind Aktivitäten. Und wenn die Leute glauben, daß sie nach „der Methode der physischen Handlungen“ arbeiten, unterläuft ihnen ständig diese Verwechslung. [...] Eine Aktivität kann allerdings eine physische Handlung *werden*. Zum Beispiel: Sie stellen mir eine recht unbequeme Frage [...], und ich versuche, Zeit zu gewinnen. Ich beginne daher, meine Pfeife ordentlich herzurichten. Jetzt wird meine Tätigkeit eine physische Handlung, weil sie für mich zu einer Waffe wird.²¹⁶

Grotowskis erklärtes Ziel ist es, ein gereinigtes Zurückbesinnen auf den Ursprung der Schauspielkunst zu erreichen. In seinem Plädoyer „Für ein armes Theater“ (1968) spricht er sich für ein Theater ohne Maske, Kostüm, Bühnenbild und Bühne aus. Der Schauspieler tritt dem Publikum quasi „nackt“ gegenüber. Das Theater solle sich auch nicht mit dem Medium Film messen.

Als Strasberg sich 1969 das US-Debut des Theaterlaboratoriums („Teatr Laboratorium“) unter der Leitung von Grotowski ansah, war er von der Darstellung nicht begeistert. Er war zwar vom Aufwand der Proben beeindruckt, aber das Ergebnis gefiel ihm nicht. Strasberg sagt:

I had expected to see a mythic and transcendental experience and expression. Instead, it seemed to me that the gestures and movements were not expressive of a deep personal commitment, reaching toward a fresh, spontaneous, individual image or language; they were theatrically conventional.²¹⁷

²¹⁵ Kumiega, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. London: Methuen, 1987. S. 193.

²¹⁶ Richards, Thomas. *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*. Berlin: Alexander Verlag, 1996. S. 122f.

²¹⁷ Strasberg, Lee. *A Dream of Passion*. a.a.O. S. 181.

Jerzy Grotowski schreibt über den Umgang mit dem System Stanislawskis:

In den Vereinigten Staaten gibt es zahlreiche universitäre Fachbereiche für Schauspielkunst, und einige sind ziemlich groß. Viele Professoren berufen sich auf Stanislawski, wobei jeder auf seine Weise nach dem sucht, was Stanislawski andeutete, oder Stanislawskis Vorschläge zu „entwickeln“ behauptet. Und hier stehen wir vor einer Absurdität. Wie ist es möglich, Stanislawski zwei oder drei Jahre lang zu studieren und eine Aufführung in vier Wochen vorzubereiten (wie man es in diesen Fachbereichen häufig macht)? Stanislawski hätte das niemals akzeptiert. Für ihn war die Mindestzeit für die Arbeit an einer Aufführung mehrere Monate, und die Premiere setzte er an, wenn die Schauspieler bereit waren.²¹⁸

Anzumerken ist, dass diese Ansätze an Sanford Meisners Arbeit erinnern. Deutlich wird auch, dass Jerzy Grotowski nicht versucht, etwas zu vereinnahmen, anders als es bei Lee Strasberg oft den Anschein macht.

8.2.3 Eugenio Barba

Eugenio Barba wurde 1936 in Italien geboren. Barba studierte in den frühen 60er Jahren bei Jerzy Grotowski – zu jener Zeit Leiter des „Theater der 13 Reihen“ („Teatr 13 Rzędów“) – der zu seinem Mentor wird.

1963 unterbricht er seine Arbeit mit Grotowski für sechs Monate und geht nach Indien, um dort nach Techniken zu suchen, die vom Polnischen Theaterlaboratorium übernommen werden könnten. Barba schreibt in seinem Werk „Jenseits der schwimmenden Inseln“:

Bestimmte orientalische Theaterformen waren schon für viele westliche Theaterleute zu einer ‚Offenbarung‘ geworden. Aber weder Meyerhold, Brecht noch Artaud, um die bekanntesten Vertreter zu nennen, hatten den Orient wirklich bereist und die Theaterformen, die sie so faszinierten, selbst untersucht. Sie fanden in diesen Formen Bestätigungen ihrer eigenen Ideen und Theorien, die im Widerspruch zu den theatralischen Ideologien ihrer Zeit standen.²¹⁹

²¹⁸ Richards, Thomas. a.a.O. S. 185.

²¹⁹ Barba, Eugenio. Jenseits der schwimmenden Inseln. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985. S. 273.

Weiters schreibt Barba:

„Ein lebendiger Zugang zu unserer Kunst kann nur von einer beständigen Erneuerung unseres Bewusstseins und unserer Haltung zum Leben bestimmt sein. Der Prozeß ist es, der uns verändert, das tägliche Verhalten, mit dem wir unsere Arbeit angehen.“²²⁰

Barba gründete 1964 das Odin Teatret in Oslo und verlagerte es zwei Jahre später nach Dänemark.

In der Gruppe um das Theater gibt es zwei Perioden. Die erste beginnt mit Gründung des Odin Teatret und dauert zehn Jahre. Sie war von Arbeitsintensität bestimmt, und die Vorbereitung für jede neue Produktion dauerte bis zu zwei Jahren. Gegenüber der Außenwelt öffnete sich die Gruppe durch die Vorstellungen. Die zweite Periode begann mit 1974 in Süditalien, wo die Trainingsarbeit für eine neue Produktion entstand. Jenseits des Theaters fand ein „Tauschhandel“ statt – der Austausch des theatralischen Angebotes wie Training, Vorstellungen, pädagogische Erfahrung – gegen die Kultur anderer Theatergruppen oder Gemeinschaften.²²¹

Seine internationale Schule für Theateranthropologie, die Barba 1979 gründet, verbindet östliche und westliche Lehren von Performances.

Barbas Ansätze entfernten sich ebenso immer mehr vom psychologischen Realismus Stanislawskis und bewegen sich hin zur Linie Meyerholds. Barba beschäftigt sich mit Körperenergie und untersucht, wie diese in einem Stück eingesetzt werden kann. Training ist für Barba ein Prozess der Selbstdefinition. Jeder Schauspieler hat seine eigene Rechtfertigung für seine persönliche Arbeit.²²²

8.2.4 Bertolt Brecht

Ein Regisseur, der mit den Thesen Stanislawskis (bzw. Strasbergs) ebenso wenig konform ging, war Bertolt Brecht (1898-1956). Sein Anspruch auf eine „künstlerische Realität“ sieht eher gegenteilig aus. Der „frühe“ Stanislawski (der noch Vorbild für Lee Strasberg ist) verwendet Begriffe, mit denen Brecht wenig anzufangen weiß: Einfühlen in die Rolle, Verwandlung, „sich in der Rolle verlieren“, völlige Identifikation, Illusionstheater.

²²⁰ Ebenda. a.a.O. S. 27.

²²¹ Vgl. Ebenda. S. 11f.

²²² Vgl. Watson, Ian. Training with Eugenio Barba. In: Twentieth Century Actor Training. a.a.O. S. 212.

„Die Fähigkeit der [...] Verwandlung gilt [...] als das Kennzeichen der Begabung des Schauspielers; mißglückt sie, dann ist [laut Stanislawski, Anm. d. Verf.] alles mißglückt.“²²³

Wenn ein Schauspieler sich derart mit der darzustellenden Person identifizierte, dass seine eigene individuelle Persönlichkeit dabei keine Rolle mehr spielte...

„[...] handelte es sich eigentlich darum, Vorspiegelungen einen Höchstgrad von Wahrheit zu verleihen.“²²⁴

Brecht nimmt als Grundlage für die Rolle die Distanz. Der Schauspieler soll zwar nicht ohne Interesse der Figur gegenüberreten, aber es soll genügend Raum bleiben, um bei jeder neuen Rolle zu staunen, sich überraschen zu lassen. Für die Emotionen des Schauspielers bleibt dennoch genug Raum.

Die Einheit zwischen dem Darsteller und der darzustellenden Figur, die sich widerspiegelt in der Einfühlung des Zuschauers in Bühnenfigur und Geschehen, ist für Brecht illusionärer Ersatz für die Realität. Neben zwei verschiedenen Schauspieltechniken finden sich hier zwei völlig unterschiedliche Auffassungen von Menschen wieder.

Brecht sieht den Schauspieler nicht länger als von der Gesellschaft losgelöstes, genialisches Individuum, das sich in der Kunst erfüllt. Er stellt ihn in seine gesellschaftliche Umgebung, in den realen zwischenmenschlichen Alltag. Den Menschen sieht er in einer Umgebung die geprägt ist vom „wissenschaftlichen Zeitalter“: „Es ist dem Bürgertum [...] nicht gelungen, einen Schauspieler des wissenschaftlichen Zeitalters zu kreieren [...]“²²⁵

Im Vergleich zu seiner Arbeit erscheint der Schauspieler des Illusionstheaters wie ein Relikt aus vergangenen Zeiten.

Für Brecht hat der Künstler des 20. Jahrhunderts die Aufgabe, handelnd einzugreifen, wenn das „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“²²⁶ überleben soll. Die Haltung des Schauspielers sollte nicht länger dadurch bestimmt sein, sich auf unreflektierte Weise in etwas Vorgegebenes einzufühlen.

²²³ Brecht, Bertolt. Neue Techniken der Schauspielkunst. In: Schriften zum Theater 6. Frankfurt a.M.: 1964. S. 216.

²²⁴ Brecht, Bertolt. Der Messingkauf. In: Schriften zum Theater 5. Frankfurt a.M.: 1963. S. 37.

²²⁵ Brecht, Bertolt. Über den Beruf des Schauspielers. In: Schriften zum Theater 4. Frankfurt a.M.: 1963. S. 73.

²²⁶ Brecht, Bertolt. Kleines Organon für das Theater. In: Schriften zum Theater 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967. S. 65.

Brecht setzt auf die Beobachtung äußerer Vorgänge. Dies erschwere dem Schauspieler, vollkommen und harmonisch mit der vorgegebenen Rolle zu verschmelzen und in einem künstlerischen, künstlichen Kosmos aufzugehen und darin seine Erfüllung zu sehen. „Die Beobachtung ist ein Hauptteil der Schauspielkunst“²²⁷, nicht etwa die strasbergische Beobachtung des eigenen Ichs und seines Erinnerungspotentials. Zu beobachten ist beispielsweise „die Gestik, die im alltäglichen Leben vorkommt“ und die „im Schauspiel ihre Ausformung erfährt“²²⁸.

Strasberg lehnt zwar einerseits die Arbeitsweise von Brecht ab, hegt aber dennoch Bewunderung für das Schaffen des deutschen Theatermakers:

Brecht's productions with the Berliner Ensemble seem to me to represent some of the outstanding theatrical contributions of the postwar period, not so much because of the dramatic ideas of the plays, but because of the superb theatricality and imaginativeness of his productions coupled with a simplicity, earthiness, and directness of acting.²²⁹

8.2.5 Joseph Chaikin

Joseph Chaikin (1935-2003) wuchs als Sohn russisch-jüdischer Eltern in New York auf. Er studierte unter verschiedenen Schauspiellehrern, die starr an einer Art von Stanislawskis frühen Lehren festhielten. Der Dogmatismus dieser Methode wurde aber von ihm nicht weiter verfolgt. Für ihn war die Transformation während des Spiels maßgeblich, welche sich aus den Beziehungen zwischen den Schauspielern, deren Rollen, den Zusehern und dem Stück ergibt. Dorinda Hulton gesteht Chaikin in seiner Arbeit eine schauspielerische Nähe zu Brecht zu.²³⁰

1963 gründete er das avantgardistische Open Theater, wo experimentelles Theater sich sowohl mit dem politischen und sozialen Umbruch als auch mit einer Neudefinition der amerikanischen Identität beschäftigte, die aufgrund des Vietnamkrieges entstanden war.²³¹

Die neue Sprache für die Performance basierte nicht auf Naturalismus oder psychologischen Motiven, sie beschäftigte sich vielmehr mit Fragen als mit Antworten.

²²⁷ Ebenda. S. 86.

²²⁸ Brecht, Bertolt. Über den Beruf des Schauspielers. a.a.O. S. 92.

²²⁹ Strasberg, Lee. A Dream of Passion. a.a.O. S. 188.

²³⁰ Vgl. Hulton, Dorinda. Joseph Chaikin and aspects of actor training: Possibilities rendered present. In: Twentieth Century Actor Training. a.a.O. S. 153.

²³¹ Vgl. Ebenda. S. 154.

“All prepared systems fail. They fail when they are applied, except as a process which was significant, at some time, for some one or some group.”²³²

Anders als Strasberg hat Chaikin auch keinen Anspruch auf Wiederholbarkeit der Rolle auf der Bühne:

An actor should strive to be alive to all that he can imagine possible. Such an actor is generated by an impulse toward an inner unity, as well as by the most intimate contacts he makes outside himself. When we as actors are performing, we as persons are also present and the performance is a testimony of ourselves. Each role, each work, each performance changes us as persons. The actor doesn't start out with answers about living – but with wordless questions about experience. Later, as the actor advances through the progress of the work, the person is transformed. Through the working process which he himself guides, the actor recreates himself. Nothing less.²³³

Wichtig anzumerken ist hier, dass sich Theater auch mit Politik beschäftigt. Strasberg hatte keine – zumindest nicht in der Literatur festgehalten – politische Absichten. Er vertrat lediglich sich selbst. Wo sich Joseph Chaikin in den 60er Jahren mit der amerikanischen Politik auseinandersetzt, ist Lee Strasberg beschäftigt, seine Methode im geschlossenen Raum des Actors Studio zu wahren. Man hat den Eindruck, Strasberg blendet viel aus, was um ihn herum passiert. Wie soll ein Schauspieler die Erfahrungen sammeln, die für die Methode ausschlaggebend sind, wenn er sich nicht mit dem „Leben“ beschäftigt?

Weiters anzumerken ist, dass sich jeder der genannten Theatermacher mit Stanislawski beschäftigte, aber sich in seinem Schaffen weiter entwickelte und stets Forschung betrieb. Auch Stanislawski selbst wich später von seinen eigenen Lehren ab (die lediglich noch von Lee Strasberg in diesem Ausmaß vertreten wurden). Man stellt eine Offenheit für neue Möglichkeiten, Experimente und Einflüsse fest, die die Strasberg-Methode nicht zulassen würde. Joseph Chaikin merkte an, dass alle festgelegten Systeme fehlschlagen müssen. Die Aufgeschlossenheit neuen schauspielerischen Ansätzen gegenüber lässt jedem Künstler seine Berechtigung für seine persönliche Kunst, so Barba.²³⁴

²³² Chaikin, Joseph. The presence of the actor. New York: Theatre communications group, 1995. S. 21.

²³³ Ebenda. a.a.O. S. 5f.

²³⁴ Vgl. Kapitel 8.2.3. der vorliegenden Arbeit.

8.3 Kritiken an der Methode

David Garfield berichtet über die Kritiken an der Methode:

Many [...] critics felt that Strasberg's Method training perpetuated an acting style suitable to only one kind of production style: realism – “contemporary” realism, to be precise. Similar fault had been found with Stanislavski during his long career, but, as Strasberg's critics pointed out, at least Stanislavski and the Moscow Art Theater worked within the classical repertory. Even the great Russian experimenters, Vakhtangov and Meyerhold, these critics noted, used classic texts in their work. It was true that the American Method had helped create outstanding productions of Odets's, Miller's, and Williams's plays, but what of the rest of the world literature?²³⁵

Garfield zitiert weiters in seinem Buch den britischen Schauspieler Michael Redgrave:

I think the present manifestation of the Method is admirable for certain kinds of realistic plays, but I think the onus of the proof of Mr. Strasberg's theory rests with him and that he and his disciples must produce professional productions of plays from Shakespeare, Restoration Comedy, or, say, Giraudoux or almost any of the later French playwrights.²³⁶

Die meisten Kritiken erntet Strasberg für die „innere Seite“ seiner Methode.

The complaints against Method training inevitably revolved around the emphasis on the inner technique. Stanislavski in *An Actor Prepares* had stated that “the fundamental aim of our art is the creation of [the] inner life of a human spirit, and its expression in an artistic form.” The critics argued that at the Studio the second half of that statement was being grossly neglected. When Robert Lewis gave his memorable series of lectures on the Stanislavski System in the spring of 1957 in an attempt to clear the air of the misunderstandings that surrounded the subject, he underscored the lack of theatrical expressivity in the work of many Method devotees.²³⁷

Garfield spricht mit den Worten von Robert Lewis, welcher meint:

“Without the proper training in the external elements of the System, [...] Method actors would never be able to play the classics. They would never develop the necessary style.”²³⁸

²³⁵ Garfield, David. a.a.O. S. 180.

²³⁶ Redgrave, Michael. *Mask or Face: reflections in an actor's mirror*. London: Heinemann, 1958. S. 31.

²³⁷ Garfield, David. a.a.O. S. 180.

²³⁸ Ebenda. S. 180.

Wenn die Methode sich der „Klassiker“ bedient, bzw. wenn ein Wechselspiel zwischen den „Klassikern“ der Literatur und der Methode entsteht – was passierte mit der Methode nach dem Tod Odets’ oder Williams’ oder Millers’? Konnte die Methode überhaupt richtig im modernen Theater angewendet werden?

Auf die Aussage Strasbergs, dass Schauspielen keinen bestimmten Stil verlange – vgl. Interview mit Richard Schechner aus 1964 – meint David Garfield:

The Method, in other words, never having been “methodically” or thoroughly inculcated, has never been truly tested; neither in the classics nor, for that matter, in the more experimental modern drama. For this reason, one has to take on faith that, above and beyond its known virtues, the Method can accomplish all that Strasberg says it can. [...] By its very nature the Studio has failed to test the full possibilities of its actors and its Method.²³⁹

Auch Garfield ist der Auffassung, man müsse sich auf die Aussagen Strasbergs verlassen, wenn es darum geht, der Methode Glauben zu schenken.

Since there are no requirements to sustain membership once one is admitted, Studio actors are not obliged to work with any regularity, to study the basic elements of technique with any consistency, or to develop the full range of their creative equipment (including voice, speech, and physical agility) to any established standard. [...] In any given season, most members do far more observing than acting at Studio sessions. The individual’s work there is, for the most part, sporadic and haphazard. What the Studio does offer is a very limited service to members who feel they have specific problems they want to deal with. [...] young new members have been advised to wait a year, studying the way Strasberg subtly handles each individual performer, before speaking up to criticize or even comment on what they see.²⁴⁰

Gibt das Strasberg mehr Zeit für die Arbeit mit und an seinen Schülern, sie genau einschätzen zu können? Schürt dieser Aufwand einmal mehr den Mythos um die Figur und die Methode, wenn dem Schauspieler eine Wartezeit von einem Jahr(!) auferlegt wird, bevor er den „Meister“ fragen darf?

Macht die Methode durch ihre Symbolhaftigkeit Schauspieler abhängig?

[Obwohl die Ausbildung längstens 18 Monate dauert ist bemerkenswert, dass viele der Schauspieler, die 2006 ihre Ausbildung begannen, zwei Jahre später noch immer am Lee Strasberg Theatre and Film Institute studierten. Anm. d. Verf.]

²³⁹ Ebenda. S. 182.

²⁴⁰ Ebenda. S. 182f.

8.4 Lee Strasberg aus der Sicht von Kollegen und Schülern

Aus Elia Kazans Sicht war Strasberg immer derjenige, der die Verantwortung auf jene abwälzte, die zu schwach waren, sich dagegen zu wehren.²⁴¹ [Aus 1934. Anm. d. Verf.]

Shelly Frome merkt an, wie John Strasberg seinen Vater sah:

“The contradiction [...] is that Lee Strasberg was never capable of expressing his own feelings and, therefore, became fixated in his desire to have others express theirs.”²⁴²

Laut Harold Clurman waren für Strasberg Emotionen “heilig” und er war deren “Prophet”. Strasberg war fanatisch, wenn es um das Thema Emotionen ging.²⁴³

David Garfield berichtet:

„Strasberg’s shyness sometimes caused awkward moments for members and guests who took his occasional reticent blank looks as signs of irritation or arrogance.”²⁴⁴

Wenn er sich selbst so gut verkauft hat, so dass ihn nur Leute, die ihn besser kannten, richtig einschätzen konnten, hat er dann auch seine Methode nur „verkauft“?

Wie ist es möglich zu glauben, Strasberg stand ehrlich hinter seiner Methode?

Harold Clurman, der Lee Strasberg 50 Jahre lang kannte, sah ihn als hypersensibel. Weiters meint er, dass Strasbergs größter Fehler sei, dass er seine eigenen Grenzen nicht wahrnehme. Er konnte nicht mit Kritik umgehen. In seinen Vorlesungen würde Strasberg seine Anliegen auf den Punkt bringen. Seine Ausführungen als Regisseur seien jedoch überausführlich.²⁴⁵

Garfield merkt an:

„Julie Harris recalls getting feverish after the classes with Strasberg, ,sometimes even ill.’“²⁴⁶

²⁴¹ Vgl. Frome, Shelly. a.a.O. S. 29.

²⁴² Ebenda. S. 15.

²⁴³ Vgl. Ebenda. S. 21.

²⁴⁴ Garfield, David. a.a.O. S. 143.

²⁴⁵ Vgl. Ebenda. S. 144f.

²⁴⁶ Ebenda. S. 148.

Eli Wallach meinte, Lee Strasberg sei ein praktizierender Psychiater ohne Lizenz.²⁴⁷

Shelly Frome schreibt in ihrem Buch eine Anmerkung über Elia Kazan, der wie folgt über Lee Strasberg dachte:

Kazan had observed that the more naive and self-doubting the student, the more Strasberg would abuse his power. The more famous and successful the student, the headier his enjoyment. As Kazan saw it, the perfect victim-devotee to feed Strasberg's vanity was Marilyn Monroe. But Kazan was in no position to interfere.²⁴⁸

Arthur Miller, der mit Marilyn Monroe verheiratet war, schildert in seiner Biographie „Zeitkurven“ Strasbergs verheerenden Einfluss auf Marilyn und gibt ihm die Mitschuld an ihrem persönlichen Scheitern. Er meint, Strasberg neige zu leerem, aufgeblasenem Gerede und zum großzügigen Umgang mit Fakten. Erwähnt wird auch Montgomery Clift, der Strasberg als „Scharlatan“ bezeichnete.²⁴⁹

Miller zitiert weiters Elia Kazan, der gesagt hatte, „Strasbergs großer Fehler sei es, seine Schauspieler immer abhängiger statt unabhängiger von ihm zu machen“²⁵⁰.

Miller hielt Strasberg für einen Guru mit wissenschaftlichem Anstrich, dessen „Art Glauben [...] im zynischen Dschungel von Hollywood seine Marktchancen hatte.“²⁵¹

[...]

„Marilyn traute [...] ihm. Ihr Unglück war vollkommen.“²⁵²

Trotz dieser Äußerungen über Strasberg steht Arthur Miller auch heute noch auf der Liste der zu empfehlenden, dramatischen Werke für die Studenten des Lee Strasberg Theatre and Film Institute, und auf der Liste der Major Playwrights.²⁵³

²⁴⁷ Vgl. Ebenda. S. 148.

²⁴⁸ Frome, Shelly, a.a.O. S. 107.

²⁴⁹ Vgl. Miller, Arthur. Zeitkurven: Ein Leben. München: Fischer. 1989. S. 475.

²⁵⁰ Ebenda. S. 589.

²⁵¹ Ebenda. S. 475.

²⁵² Ebenda. S. 632.

²⁵³ Siehe Kapitel 7.1 der vorliegenden Arbeit.

8.5 Risiken und Nebenwirkungen der Methode

Angesichts der voraus gegangenen Kapitel beschäftigt sich jener Abschnitt der Arbeit mit den möglichen Risiken und Nebenwirkungen, die von der Methode ausgehen.

Wie David Garfield anmerkte, waren viele der Kritiker dagegen, dass die Methode von Strasberg nur einem bestimmten Stil zugeschrieben ist und sich von allem anderen abgrenzt.

Der geschlossene Raum, in dem die Studenten des Actors Studio trainierten, war von der Außenwelt abgeschnitten. Außeneinflüsse ließ Strasberg weder bei seiner Methode noch bei der Kritik an seiner Arbeit zu. Die Frage ist, ob ein einzelner Mensch im Stande ist, über die Fähigkeiten und Talente eines Schauspielers urteilen zu können. Im Gegenzug kann vermutet werden, dass Lob von Strasberg für seine Schüler im „Außen“ nicht den gleichen Stellenwert hat. Trifft der „Method Actor“ auf einen Schauspieler, der nach einem der oben genannten Theatermacher oder nach anderen Methoden trainiert worden ist, kann es möglicherweise zu einer ablehnenden Haltung gegenüber dem „Nonmethod Actor“ kommen, sofern der „Method Actor“ eine ähnliche Haltung wie Strasberg einnimmt. Durch eine Abgrenzung gegenüber Außeneinflüssen hat der „Method Actor“ das Gefühl, etwas Besonderes und Teil eines elitären Kreises zu sein. Dies kann allerdings in der Außenwelt zur Selbstüberschätzung führen.

Mittlerweile unterrichten vereinzelt Lehrer am Lee Strasberg Theatre and Film Institute auch nach Stella Adlers Interpretation der Methode. Das Institut räumt hier Platz für weitere Interpretationen des „Method Acting“ ein, insofern ist die generelle Behauptung ein „Method Actor“ würde sich gegenüber anderen Methoden abgrenzen in diesem Fall nicht richtig, da Stella Adlers Forschung über die psychologische Schauspielmethode hinausging.

Durch ein bewusstes Trainieren der Sinne und ein Erforschen des eigenen Körpers und Geistes kann das Selbstbewusstsein enorm gesteigert werden. Wichtig hierbei ist, selbst zu reflektieren, um ebenso eine Fehleinschätzung des eigenen Ichs zu vermeiden.

Sollte ein Student aus Gründen einer emotionalen Instabilität das Training als Selbsttherapie einsetzen, besteht allerdings die Möglichkeit, dass ungeahnte Folgen auftreten.

Die amerikanische Schauspiellehrerin Uta Hagen warnt den Schauspieler vor dem Abgleiten in die Psychotherapie. Nur ein psychisch stabiler Mensch solle sich auf diesen Weg der Erzeugung von Gefühlen einlassen.

„We are not pursuing psychotherapy. If you feel mentally sick or disturbed and in need of it by all means go to a trained doctor or therapist, but not to an acting teacher.“²⁵⁴

David Garfield erwähnt die Angst der Menschen vor Psychotherapie in den 1950er Jahren. Interessant ist in diesem Fall seine Anmerkung, dass Elia Kazan zweimal therapiert wurde, Strasberg jedoch niemals.

During the fifties, when Strasberg made a point of bringing his readings in psychology to bear on his teaching, he was whimsically referred to as a „poor-man’s psychiatrist“ in his private therapy with the Studio actors is apocryphal. [...] There were times when out of private concern for a particular actor, he would discuss his psychological problems with him, and, more often than not, would suggest that the actor seek professional help. But these matters were never broached publicly at the Studio itself. Moreover, it was not a general policy of Strasberg’s to recommend psychoanalysis to all Studio members as a matter of course, despite his belief that the knowledge of oneself it can offer is of value to an actor.

That psychoanalysis over the years became an important factor in the lives of many Studio members is much more the result of the popularity of that discipline during the fifties and the natural inclination of actors of sensibility to seek out the help it could provide than of an actual necessity arising out of the nature of the Studio work.²⁵⁵

Karin Beringer untersucht in ihrer Dissertation die Parallelen von Schauspielkunst und Psychotherapie und merkt an, dass sowohl Therapeut als auch Regisseur Leiter eines „Prozesses“ seien. Beide haben dafür zu sorgen, dass sich der Klient bzw. der Schauspieler in einer angenehmen Atmosphäre befindet, in der er sich öffnen kann.²⁵⁶

Ein Student der möglicherweise mit Kritik nicht umgehen kann, hätte Schwierigkeiten mit der Person Lee Strasberg im Umgang mit seinen Schauspielern, wie es beispielsweise bei James Dean im Actors Studio der Fall war.

²⁵⁴ Hagen, Uta. *Respect for Acting*. New York: Macmillan, 1973. S. 64.

²⁵⁵ Garfield, David. a.a.O. S. 146f.

²⁵⁶ Vgl. Beringer, Karin. *Affekt und Körper: Ein methodischer Vergleich zwischen Schauspielkunst und Psychotherapie*. Wien: Diss., 2005. S. 72ff.

In diesem Fall ist jedoch nicht die Methode verantwortlich, sondern Strasberg erfüllt nicht die von Karin Beringer erwähnte Verantwortung gegenüber dem Schauspieler, wobei im Schauspiel das Setting ein anderes ist, im Gegensatz zur Therapie. Ebenso sind es unterschiedliche Ziele, die erreicht werden sollen.

Strasberg verliert ein Stück seiner Glaubwürdigkeit, wenn sein eigener Sohn anmerkt, dass sein Vater nie im Stande war Gefühle auszudrücken, was er aber von seinen Studenten tagtäglich verlangte.²⁵⁷

Bezug nehmend auf die beiden Schüler aus dem Actors Studio²⁵⁸, die laut Lee Strasberg zu viel Emotion zeigen und zu sensibel sind, kann vermutet werden, dass sich die Stabilität des Studenten schwerer einstellt, vor allem, wenn er nur dem Urteil von Strasberg vertraut. Der Student soll weiters für eine Rolle aus seinem Privatleben schöpfen. Wird vom Strasberg-Schüler verlangt, dass er sein Leben dafür ändern muss?

Möglicherweise ist die Erarbeitung eines Stücks von Sarah Kane, das nicht zwangsläufig in die Kategorie „illusionistisches Theater“ gehört, schwieriger für eine emotional instabile Person. Die extremen Charakterzeichnungen der Protagonisten erfordert vermutlich eine gefestigte Persönlichkeit. Sarah Kanes Stücke, die nebenbei bemerkt keine Eigenschaften eines „Method Plays“ erfüllen, sollten nicht unbedingt von einem aus selbsttherapeutischen Zwecken zum Schauspiel gekommenen Studenten gespielt werden. Ein solcher Zweck wäre wiederum generell nicht die richtige Voraussetzung diesem Beruf nachzugehen.

Die Methode wirbt mit Stars der Unterhaltungsindustrie. Hier entsteht der Eindruck, dass Studenten dem Irrtum erliegen können, im Lee Strasberg Theatre and Film Institute würden Stars ausgebildet. Die Ausbildung bietet nach Abschluss keine Garantie auf ein Engagement. Ein Jahr nach Abschluss des 18-month Certificate Program besteht bei Arbeitslosigkeit einzig die Möglichkeit neu zu inskribieren, was auch vom Lee Strasberg Theatre and Film Institute empfohlen wird, mit der Begründung, seine Technik noch zu verfeinern. Dies ist wiederum mit hohen Kosten verbunden, wie im folgenden Kapitel zu sehen ist.

²⁵⁷ Siehe Kapitel 8.4. der vorliegenden Arbeit.

²⁵⁸ Siehe Kapitel 5.4.3. der vorliegenden Arbeit.

Ist die Methode nur als „Mythos“ praktizierbar, das heißt, würde sich ein vernunftbegabter Mensch auf die von der Methode vorgeschriebenen Übungen einlassen? Funktioniert die Methode außerhalb der gefestigten Mauern? Ist die „symbolische Ausdrucksform“ Strasbergs für alle Studenten verständlich? Schauspieler steigen auch knapp 30 Jahre nach Strasbergs Tod in die Prozesse ein, weil sie Vertrauen in die Person, deren Arbeit und Wirkungspotential haben.

8.6 Die Aufnahmegebühr am Lee Strasberg Theatre and Film Institute

Die Entscheidung des Schauspielers am Lee Strasberg Theatre and Film Institute zu studieren hängt von seinem finanziellen Status ab. Um die Preissteigerung der Aufnahmegebühr zu demonstrieren, ist anschließend der Unterschied der Gebühren aus einem achtjährigen Zeitraum angeführt. Die Preisliste aus dem Jahr 1998 für das Lee Strasberg Theatre Institute in New York stammt von Sarah Huber-Leimberger.²⁵⁹ Vergleichsweise wurde die Preisliste aus dem Jahr 2006 für das Lee Strasberg Theatre and Film Institute in New York herangezogen.²⁶⁰

Mit Hilfe der nachstehenden Liste wird folgendes Beispiel angeführt:

Die Gebühr für das 36-Week Program betrug 1998 für nicht US-Bürger \$ 7.150,-. 2006 stieg der Preis für das gleiche Programm auf \$ 13.300,- an.

²⁵⁹ Quelle: Leimberger-Huber, Sarah. Von Stanislawski zu Strasberg. Die Bedeutung des “Systems” und der “Method” für die Schauspielkunst im 20. Jahrhundert. Wien: Dipl.-Arb., 2000. S. 107-110.

²⁶⁰ Quelle: Lee Strasberg Theatre and Film Institute: New Student Information Packet. New York. 2006.

PART TIME INTRODUCTORY PROGRAM

(12 weeks of classes / 8 hours per week)

Two 4-hour Basic Acting classes	\$800.00
Registration Fee	\$150.00
Total Cost	\$950.00

**Additional classes are available and may be added to the Part-Time Program.*

List of additional classes and fees

****The Registration Fee will be charged each time a student Re-Registers*

THE LEE THEATRE INSTITUTE IS OWNED AND OPERATED BY THE LEE STRASBERG THEATRICAL INSTITUTE, INC

Please feel free to contact us if you have any questions via phone at (212)533-5500 or E-Mail.

© 1998 The Lee Strasberg Theatre Institute

FULL TIME INTRODUCTORY PROGRAM I

(12 weeks of classes)

Program 1- 16 hours of Classes

Two 4-hour Basic Acting Classes	(8 hours)
One Singing or Speech Class	(2 hours)
One Dance, Tai Chi, or Movement Class	(2 hours)
Elective Classes	(4 hours)
Total Hours	(16 hours)
Tuition	\$1,650.00
***Registration Fee (Domestic)	\$ 150.00
Total Cost	\$1,800.00

**Additional classes are available and may be added to the Part-Time Program.
List of additional classes and fees*

**THE LEE THEATRE INSTITUTE IS OWNED AND OPERATED BY THE
LEE STRASBERG THEATRICAL INSTITUTE, INC**

Please feel free to contact us if you have any questions via phone at (212)533-5500 or
E-Mail.

© 1998 The Lee Strasberg Theatre Institute

****FULL TIME INTRODUCTORY PROGRAM II**

Two 4-hour Basic Acting Classes	(8 hours)
One Singing Class	(2 hours)
One Speech Class	(2 hours)
One Dance, Tai Chi, or Movement Class	(2 hours)
Elective Classes	(4 hours)
Total	(22 hours)
Tuition	\$2,300.00
***Registration Fee (Domestic)	\$ 150.00
Total	\$2,450.00

**Foreign students entering the U.S.A. on a Student Visa (I-20) are required to take the 22 hour a week Full-Time Program for 12 weeks.

Tuition	\$2,300.00
***Registration Fee (Foreign)	\$ 250.00
Total	\$2,550.00

**Additional classes are available and may be added to the Part-Time Program.
List of additional classes and fees*

**THE LEE THEATRE INSTITUTE IS OWNED AND OPERATED BY THE
LEE STRASBERG THEATRICAL INSTITUTE, INC**

Please feel free to contact us if you have any questions via phone at (212)533-5500 or
E-Mail.

© 1998 The Lee Strasberg Theatre Institute

FULL TIME PROGRAM III

36 weeks / 22 hours per week (Non-U.S. & U.S. Citizens)

	<u>36 WEEKS</u>
Three 4-hour Basic Acting Classes	\$6,900.00
*Plus 10 hours of additional classes per week	
Registration Fee (U.S. Citizens)	\$150.00
Registration Fee (Non-U.S. Citizens)	\$250.00

TOTAL	
U.S Citizens	\$7,050.00
Non-U.S. Citizens	\$7,150.00

***Additional Classes:**

One Singing Class
One Speech Class
One Movement Class
One additional class of your choice

List of classes and fees

**THE LEE STRASBERG THEATRE INSTITUTE IS OWNED AND
OPERATED BY THE LEE STRASBERG THEATRICAL INSTITUTE, INC**

If you have any questions, please feel free to contact us at (212)533-5500. You can also reach us by fax at (212)471-1727 (24 hours a day) or by E-Mail at tlstiny@aol.com.

© 1998 The Lee Strasberg Theatre Institute

Tuition Rates as of 8/19/06

<u>US Students</u>		<u>International Students</u>	
Program	Tuition	Program	Tuition
<i>Part Time</i>		<i>Full Time (3 Months)</i>	
<i>12-Week Program/8 Hours per Week</i>		<i>12-Week Program/22 Hours per Week</i>	
Tuition Fee	\$ 1,500.00	Tuition Fee	\$ 4,350.00
Registration Fee (Nonrefundable)	\$ 150.00	Registration Fee (Nonrefundable)	\$ 250.00
Total	\$ 1,650.00	Total	\$ 4,600.00
<i>Full Time</i>		<i>Full Time (9 Months)</i>	
<i>12-Week Program/16 Hours per Week</i>		<i>36-Week Program/22 Hours per Week</i>	
Tuition Fee	\$ 3,250.00	Tuition Fee	\$ 13,050.00
Registration Fee (nonrefundable)	\$ 150.00	Registration Fee (Nonrefundable)	\$ 250.00
Total	\$ 3,400.00	Total	\$ 13,300.00
<i>Full Time</i>		<i>18-Month Certificate Program (2 Sessions of 9 Months)</i>	
<i>36-Week Program/16 Hours per Week</i>		<i>Full Time/22 Hours per Week</i>	
Tuition Fee	\$ 9,750.00	Tuition Fee	\$ 26,100.00
Registration Fee (Nonrefundable)	\$ 150.00	Registration Fee (Nonrefundable)	\$ 250.00
Total	\$ 9,900.00	Total	\$ 26,350.00
<i>18-Month Certificate Program</i>			
<i>Full Time/16 Hours per Week</i>			
Tuition Fee	\$ 19,500.00		
Registration Fee (Nonrefundable)	\$ 150.00		
Total	\$ 19,650.00		

**REGISTER BEFORE AUGUST 19TH TO AVOID NEW,
HIGHER TUITION RATES!!**

9. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war, Lee Strasbergs Methode zu erforschen und zu hinterfragen. Ausgehend vom Mythos, der diese umgibt, und von den widersprüchlichen Aussagen des Theatermachers wurde folgendes festgestellt:

Die Frage „Was ist die Methode?“, wird gleich zu Beginn der Arbeit von Lee Strasberg zusammengefasst, indem er dieselbe als „Gesamtheit von Stanislawskis Ideen“ bezeichnet. Da er jedoch nur Teile des Systems für die Methode verwendet und den Rest ignoriert ist die Frage „was ist die Methode?“ nur teilweise beantwortet. Ursprung und Entwicklung der Methode sind erkennbar und wurden mit Hilfe der künstlerischen „Stationen“ Lee Strasbergs aufgezeigt, deren Komponenten und praktische Übungen angeführt.

Ob die Bezeichnung „the Method“ oder nur „Method“ lautet, damit beschäftigen sich Fred Haltiner und Richard Blank und lassen somit den Mythos weiterleben, indem sie sich mit einem offenbar nicht rational erkläraren Begriff beziehungsweise der nicht eindeutigen Ausdrucksform auseinandersetzen.

Der Anspruch der Methode ist einerseits die Verkörperung der Rolle auf der Bühne. Der Schauspieler darf nicht „spielen“, er muss „sein“. Andererseits ist wichtig, dass die einzelne Vorstellung und Darbietung wiederholbar ist, was durch eine richtige Anwendung von „sense memory“ und dem affektiven Gedächtnis erfüllt wird. Wie hingegen der laut Strasberg nötige „sechste Sinn“ des Schauspielers geweckt wird, bleibt eine offene Frage.

Beim Vergleich zwischen den drei „Größten“ des „Method Acting“ wird deutlich, wie sich Lee Strasberg vom späten Stanislawski abgrenzt. Die beiden anderen Vertreter – Stella Adler und Sanford Meisner – verfolgen die Linie ihres russischen Vorbildes, wohingegen Lee Strasberg, so scheint es, den Weg „abbricht“.

Dieser Weg zieht auch ins Actors Studio ein und wird im Lauf der Zeit nicht mehr verändert.

Bei Strasberg finden Proben im geschlossenen, fast abgedunkelten Raum statt. Es kann vermutet werden, dass dies auch fernab der Realität passierte. Die Methode scheint seit den 50er Jahren in diesem dunklen Raum geschlummert zu haben. Strasberg beschäftigt sich nicht mit den äußeren Gegebenheiten und Umständen, für ihn finden alle Prozesse „im Schauspieler“ statt. Dort schöpft der Darsteller seine Kreativität. Woher dieser seine Erlebnisse und Erfahrungen nimmt, die er auf der Bühne verarbeiten soll, bleibt offen. Auf Fragen, die Strasberg gestellt werden, folgen oft keine klaren und präzisen Antworten. Er tendiert eher zur Umschreibung.

Wird die Methode durch „emotionale Zufälle“ von einem seiner Schüler angewendet, fördert er dessen „Talent“. Eine genaue Beschreibung der Methode bleibt auch im Actors Studio aus.

Durch eine Gegenüberstellung mit den von Konstantin Stanislawski entwickelten Übungen wird deutlich, welche Veränderungen vorgenommen wurden, um sie der Methode anzupassen.

Ob Lee Strasberg seine Methode überzeugt vertreten kann, ist unklar. Selbstreflexion fehlt auch in der Literatur. Manche Prozesse, die er für seine Schauspielschüler als obligatorisch betrachtet, hat er demnach selbst nicht durchlebt. Die Suche nach einer schauspielerischen Problemlösung bleibt daher ebenso aus.

Bei einer Untersuchung der empfohlenen Literaturliste des Lee Strasberg Theatre and Film Institute ist erkennbar, dass viele der genannten Autoren bereits zur damaligen Zeit einen hohen Bekanntheitsgrad besaßen. Paradox scheint, dass Strasberg einerseits die Wichtigkeit der Autoren betont, andererseits werden sie dafür verantwortlich gemacht, wenn die Darsteller im Spiel vor Problemen stehen.

Der „Anwendungszeitraum“ der Methode erstreckt sich über mehrere Dekaden, konzentriert sich aber in jedem Fall auf die Schaffenszeit von Lee Strasberg. Es kann davon ausgegangen werden, dass Strasberg die Autoren seiner Zeit, aber auch die Autoren Strasbergs beeinflussten und inspirierten.

Das Anwendungsgebiet der Methode beschränkte sich zunächst auf die Bühne.

Strasberg war kein Verfechter des Mediums Film. Bemerkenswert ist jedoch, dass „Method Acting“ durch Filmstars wie Marlon Brando und Marilyn Monroe Weltruhm erlangte.

Wie im Kapitel über das Actors Studio zu erfahren war, wurden die „Größen“ des Showgeschäfts eingeladen, um möglicherweise den Werbeeffect der Methode zu erhöhen (oder den Mythos zu schüren). Das „kleine Volk“ hingegen musste eine Aufnahmeprüfung bestehen. Strasberg betonte, dass seine Methode in allen schauspielerischen Bereichen anwendbar sei. Spätestens bei seiner eigenen Oscarnominierung²⁶¹ dürfte er diese Meinung absolut vertreten haben. Beim Hinblick auf andere, schauspielerische Ansätze als die Methode wird bei den genannten Vertretern deutlich, dass eine Auseinandersetzung mit Bewegung stattfindet. Das Einfühlen in die Rolle ist von Bedeutung, aber nicht mehr vorrangig. Einzig bei Brecht ist eine Distanz zur Einfühlung deutlich. Strasberg zieht Grenzen und wird zum Verteidiger seiner Methode, wenn er diese in Gefahr sieht.

Auffällig bei der Betrachtung der Künstler- und Autorenaussagen war, dass die Befürworter der Methode Lee Strasberg oft sehr dankbar gegenüber stehen. Anders die Gegner der Methode, die Kritik an der Vorgehensweise Strasbergs üben. Dass Lee Strasberg möglicherweise ein gefürchteter Mann war, ist im Kapitel über die Sicht von Kollegen und Schülern erkennbar.

²⁶¹ Lee Strasberg erhielt 1975 für seine Darstellung des „Hyman Roth“ in „Der Pate II“ eine Oscarnominierung als bester Nebendarsteller.

Zahlreiche Streitereien und Brüche mit Kollegen und Partnern zeichnen sich im Laufe seiner Schaffenszeit ab. Die vorliegende Arbeit zeigt im letzten Teil die Risiken und Nebenwirkungen der Methode auf. Der Mythos besagt, dass die Weltordnung im Mythos aufrecht ist. Richard Blank behauptet, dass Strasberg nur die künstlerische Existenz des Schauspielers interessiere. Ausgehend von dieser Betrachtungsweise bleibt die Frage offen, ob sich Lee Strasbergs Methode in der „realen Welt“ überhaupt durchführen ließe oder nur in einer geschlossenen Gesellschaft (siehe Actors Studio, Lee Strasberg Theatre and Film Institute) möglich ist. Als Fazit dieser Ergebnisse kann behauptet werden, dass die Methode zu einem starren System verkommt, das ein eingeschränktes Kontingent aus Übungen aufweist und nicht offen für neue Einflüsse ist. Die Botschaft, die Lee Strasberg vermittelt, könnte lauten: „only a ‚Method Actor‘ is a true actor“.

Bibliographie

- Adler, Stella. The Reality of Doing. In: The Tulane Drama Review. 9/1. Tulane University, 1964. S. 136-155.
- Adler, Stella. The Technique of Acting. Toronto: Bentam, 1990.
- Arendts, Herta. Gedächtnis und Erinnerung in der Schauspielkunst. München: Diss., Hieronymus Buchreproduktion GmbH, 1994.
- Barba, Eugenio. Jenseits der schwimmenden Inseln. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985.
- Barthes, Roland. Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.
- Beier, Brigitte/Kopka, Christiane/Michatsch, Christian, u.a. Die Chronik des Films. Gütersloh/München: Chronik Verlag, 1996.
- Benedetti, Jean. Stanislavski: An Introduction to the System. New York: Theatre Art Books, 1982.
- Beringer, Karin. Affekt und Körper: Ein methodischer Vergleich zwischen Schauspielkunst und Psychotherapie. Wien: Diss., 2005.
- Blank, Richard. Schauspielkunst in Theater und Film: Strasberg, Brecht, Stanislawski. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.). Mythos und Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- Brecht, Bertolt. Der Messingkauf. In: Schriften zum Theater 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.
- Brecht, Bertolt. Kleines Organon für das Theater. In: Schriften zum Theater 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
- Brecht, Bertolt. Neue Techniken der Schauspielkunst. In: Schriften zum Theater 6. Frankfurt a.M.: 1964.
- Brecht, Bertolt. Über den Beruf des Schauspielers. In: Schriften zum Theater 4. Frankfurt a.M.: 1963.
- Chaikin, Joseph. The presence of the actor. New York: Theatre communications group, 1995.
- Clurman, Harold. The Fervent Years: The Group Theatre and the Thirties. New York: DaCapo Press, 1983.
- Crohn Schmitt, Natalie. Actors and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nautre. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- Diderot, Denis. Paradox über den Schauspieler. Wädenswil/Zürich: Stutz Verlag, 1981.

Easty, Edward Dwight. On method acting: dealing with the principles of acting as set down by Stanislavsky and practiced by Strasberg's Actors Studio. New York/Toronto: Ivy Books, 1992.

Edwards, Christine. The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre. New York: University Press, 1965.

Fischer, Gottfried. Konflikt, Paradox und Widerspruch. Kröning: Asanger Verlag, 2005.

Frascella, Lawrence/Weisel Al. Live Fast, Die Young: The wild ride of making Rebel without a Cause. New York: Touchstone, 2006.

Freud, Sigmund. Gesammelte Werke. Bd. 11. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Fischer, 1999.

Frome, Shelly. The Actors Studio: A History. North Carolina/London: McFarland, 2001.

Garfield, David. The Actors Studio: A Player's Place. New York/London: Collier, 1984.

Garroni, Emilio. Sinn und Paradox: die Ästhetik, keine Fachphilosophie. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang Verlag, 1991.

Hagen, Uta. Respect for Acting. New York: Macmillan, 1973.

Haltiner, Fred. Gibt es eine „Methode“? Theater Heute/Heft 9, 1966. S. 29-33.

Hethmon, Robert (Hg.). Strasberg at The Actor's Studio. Tape – Recorded Sessions. New York, Theatre Communications Group, 1965.

Hodge, Alison (Hg.). Twentieth Century Actor Training. London/New York: Routledge, 2000.

Kane, Sarah. Sämtliche Stücke. Hg. von Corinna Brocher u.a. Hamburg: Rowohlt, 2002.

Kapeller, Silvia. Das Material des Schauspielers in der „Method“ Lee Strasbergs. Wien: Dipl.-Arb., 2008.

Kumiega, Jennifer. The Theatre of Grotowski. London: Methuen, 1987.

Leimberger-Huber, Sarah. Von Stanislavski zu Strasberg. Die Bedeutung des “Systems” und der “Method” für die Schauspielkunst im 20. Jahrhundert. Wien: Dipl.-Arb., 2000.

Lessing, Gotthold Ephraim. Werke. Bd. 10/Teil 12. Kleinere dramaturgische Schriften. Hg. von Julius Petersen. Berlin u.a.: Olms, 1970.

Meisner, Sanford/Longwell, Dennis. Sanford Meisner on Acting. New York: Vintage, 1987.

Meisner, Sanford. The Reality of Doing. In: The Tulane Drama Review. 9/1. Tulane University, 1964. S. 136-155.

Miller, Arthur. Zeitkurven: Ein Leben. München: Fischer, 1989.

Neuberger, Oswald. Führen und führen lassen: Ansätze, Ergebnisse und Kritik der Führungsforschung. Stuttgart: Lucius & Lucius, 2002.

Pitches, Jonathan. Science and the Stanislavsky tradition of acting. London/New York: Routledge, 2006.

Pitches, Jonathan/Shrubsall, Anthony (Hg.). Two Perspectives on the Phenomenon of Biomechanics in Contemporary Performance: An Account of Gogol's 'Government Inspector' in Production. In: Studies in Theatre Production/16. University of Exeter, Dezember 1997. S. 93-129.

Redgrave, Michael. Mask or Face: reflections in an actor's mirror. London: Heinemann, 1958.

Richards, Thomas. Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin: Alexander Verlag, 1996.

Schirmer, Lothar (Hg.). Marlon Brando: Portraits und Filmstills 1946-1995. München: Schirmer/Mosel, 1995.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragmente eines Buches. Berlin: Das europäische Buch, 1981.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 1. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozeß des Erlebens. Berlin: Das europäische Buch, 1981.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Teil 2. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozeß des Verkörperns. Berlin: Das europäische Buch, 1981.

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch. Mein Leben in der Kunst. Berlin: Das europäische Buch, 1987.

Strasberg, Lee. A Dream of Passion: The development of the method. New York: Plume Books, 1988.

Strasberg, Lee. Das Schauspielerseminar: Lee Strasberg. 9.-22. Januar 1978. Hg. Schauspielhaus Bochum. Bochum: Schauspielhaus, 1978.

Strasberg, Lee (Hg.). Famous American Plays of the 1950s. New York: Dell, 1988.

Strasberg, Lee. Schauspielen und das Training des Schauspielers: Beiträge zur "Method". Hg. von Wolfgang Wermelskirch. Berlin: Alexander Verlag, 1988.

Thomson, David. Hollywood: Fotografien aus der Kobal Collection. München: Dorling Kindersley Verlag, 2002.

Trobisch, Stephen Walter. Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspieler-Ausbildung. Wien: Diss., 1987.

Wloka, Caroline. Spielende Seelen: Untersuchungen zur Schauspielkunst in Theater und Film. Wien: Dipl.-Arb., 2008.

Zusätzliche Literatur:

Lee Strasberg Theatre and Film Institute: New Student Information Packet. 2006.

Internetliteratur:

OPT – „optional practical training“:

<http://www.ice.gov/sevis/students/opt.htm>

LEO Deutsch-Englisches Wörterbuch:

<http://dict.leo.org>

Studio Jack Garfein:

<http://www.studio-jack-garfein.com>

Internet Movie Database:

<http://www.imdb.com>

Internet Broadway Database:

<http://www.ibdb.com>

Abstract

Ausgehend von der Frage „Was ist ‚the Method‘?“ behandelt die vorliegende Arbeit den Werdegang einer Schauspielmethode, die ihre Anfänge zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland hatte und in den USA der 1950er Jahre Weltruhm erlangte.

Diese Popularität verdankt die von Konstantin Stanislawskis „System“ abgezweigte Methode dem amerikanischen Theatermacher Lee Strasberg. Letzterer widmete sich dem psychologischen Teil der Theorien und Forschungsergebnisse Stanislawskis und vermarktete diese als „the Method“. Als Werbeträger dienten ihm bekannte Theater- und Filmgrößen, sowie Dramatiker, die zu jener Zeit bereits einen etablierten Namen im Showgeschäft hatten. Seine „Method“ grenzte Strasberg von anderen Methoden und Außeneinflüssen ab und machte dadurch Kritiker auf sich aufmerksam. Mit vielen Kollegen, die seine Meinung nicht teilten, brach Lee Strasberg im Laufe seiner Karriere. Zeit seines Lebens war Strasberg ein geachteter aber auch ein gefürchteter Theatermacher, wie in der vorliegenden Arbeit zu sehen ist. Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Elementen und praktischen Übungen, die zur „Method“ gehören, lässt andere Vertreter des „Method Acting“ zu Wort kommen und wirft einen Blick auf die unterschiedlichen Anwendungsgebiete und Medienformate, in denen Strasbergs Methode Anwendung findet. Da „Method Acting“ auch heute noch ein Begriff ist, der aus der darstellenden Kunst nicht wegzudenken ist, liegt das Hauptaugenmerk der Diplomarbeit auf der Frage, wie ein Mann es schaffte, mit dieser Schauspielmethode weltbekannt zu werden. Bis heute hat „the Method“ nichts an Bekanntheit eingebüßt und ist nach wie vor ein „Mythos“.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geburtstag und –ort: 30.11.1981, Eberstalzell
Familienstand: ledig

Bildungsweg

2004 – 2010 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft – Wien
02/2010 – 06/2010 OÖ Journalistenakademie – Puchberg/Wels
11/2009 – 12/2009 Business English, WIFI – Wels
2006 – 2007 Schauspielstudium (2 Semester), Lee Strasberg Theatre and Film Institute – New York
seit 06/2006 Fernstudium für Drehbuch, Humboldt Fernlehr Institut – Wien
1996 – 2001 Bundeshandelsakademie II – Wels
1992 – 1996 Hauptschule – Eberstalzell
1987 – 1992 Vor- und Volksschule – Eberstalzell

Berufliche Tätigkeiten

seit 11/2010 Redakteur, Bezirksrundschau – Wels
12/2009 – 11/2010 freier Redakteur, Bezirksrundschau – Grieskirchen
seit 01/2010 freier Schauspieler, Österreichisches Zentrum für Kriminalprävention – Graz
seit 11/2009 Lern- und Arbeitsbegleiter, OÖ Hilfswerk – Wels
2007 – 2008 Billeteur, Cineworld – Wels
2002 – 2004 Mitarbeiter im Jugendzentrum „Freizeitzone“ – Eberstalzell
Tätigkeiten: Organisation von Veranstaltungen mit Jugendlichen, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit.
2003 Telefonmarketing, OÖ Nachrichten – Wels
2002 – 2003 Zivildienst, Landeskrankenhaus – Kirchdorf

Praktika

seit 10/2009: Projektassistent und Assistent der künstlerischen Leitung, Verein Kultur Pur – Gunskirchen
für die Musicalproduktion „Veronika beschließt zu sterben“– nach dem gleichnamigen Roman von Paulo Coelho.
08/2009 – 09/2009 Redakteur, Rundschau am Sonntag – Gmunden
2006 – 2007 Script Analysis und Business of Acting, Lee Strasberg Theatre and Film Institute – New York
07/2005 – 08/2005 Bürokraft, Intersport Austria GmbH – Wels
2004 Werbetexter für Theaterstücke, Barocktheater – Lambach
2003 Bürokraft, Fa. Franz Obermayr – Sattledt
2002 – 2004 Presseverantwortlicher, Jugendzentrum – Eberstalzell
07/2000 – 08/2000 Bürokraft, Molin GmbH und Co. KG – Wels
07/1999 – 08/1999 Bürokraft, Molin GmbH und Co. KG – Wels