
BACHELORARBEIT

Frau
Julia Wulf

**Ist Method Acting nach wie
vor die Grundlage erfolgrei-
chen Schauspiels in den USA?**
- Eine Analyse der Entwicklung
des Filmschauspiels anhand
ausgewählter Fallbeispiele

2014

BACHELORARBEIT

Ist Method Acting nach wie vor die Grundlage erfolgrei- chen Schauspiels in den USA? - Eine Analyse der Entwicklung des Filmschauspiels anhand ausgewählter Fallbeispiele

Autor/in:
Frau Julia Wulf

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM11wM1-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Ulrike Dobelstein-Lütke

Einreichung:
Hamburg, 08.07.2014

BACHELOR THESIS

Is Method Acting still the basis of successful acting in the USA?

- An analysis of the development
of camera acting based on par-
ticular case studies

author:

Ms. Julia Wulf

course of studies:

Applied Media

seminar group:

AM11wM1-B

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Ulrike Dobelstein-Lütke

submission:

Hamburg, 08.07.2014

Bibliografische Angaben

Wulf, Julia:

Ist Method Acting nach wie vor die Grundlage erfolgreichen Schauspiels in den USA? - Eine Analyse der Entwicklung des Filmschauspiels anhand ausgewählter Fallbeispiele

Is Method Acting still the basis of successful acting in the USA? - An analysis of the development of camera acting based on particular case studies

71 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

Abstract

Diese Arbeit untersucht den Erfolg der Schauspielermethode Method Acting nach Lee Strasberg in den Vereinigten Staaten. In Bezug auf die Entwicklung des Schauspiels soll anhand einiger Fallbeispiele berühmter und erfolgreicher Schauspieler herausgefunden werden, inwieweit die Methode mit dem Erfolg eines Filmschauspielers im Zusammenhang steht.

Zu Beginn der Arbeit wird die Entwicklung des Schauspiels im Hinblick auf den Naturalismus und die Ansätze von Konstantin S. Stanislawski thematisiert. Das nächste Kapitel erläutert das Method Acting nach Strasberg, dessen Ursprünge auf Stanislawski zurückzuführen sind. Kapitel vier beinhaltet den Erfolg des Method Acting. Zunächst werden die Schauspieler Marlon Brando und Al Pacino als Beispiele genannt, die aufgrund der Methode Strasbergs in den USA äußerst erfolgreich wurden.

Abschließend wird anhand aktueller Auszeichnungen (z.B. die Oscar-Verleihung oder die Filmfestspiele in Cannes) ermessend, inwieweit die Methode für den Erfolg eines Schauspielers verantwortlich ist und wie hoch der Anteil an erfolgreichen Method Acting-Schauspielern in den USA ist. Im Hinblick darauf wird ebenfalls untersucht, inwieweit bei den technischen Erneuerungen heutzutage noch Wert auf das Schauspiel gelegt wird. Das Fazit soll einen zusammenfassenden Überblick geben, mit dem die Frage dieser Arbeit beantwortet wird.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	VI
1 Einleitung	1
2 Die Entwicklung des Schauspiels durch den Naturalismus	4
2.1 Denis Diderots: Das Paradox über den Schauspieler	5
2.2 Erste Ansätze nach K.S. Stanislawski	7
2.2.1 Die Arbeit des Schauspielers	8
2.2.2 Die praktische Arbeit mit der Rolle.....	9
2.2.3 "Das Stanislawski-System"	10
3 Die Methode "Method Acting" nach Lee Strasberg	13
3.1 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle.....	15
3.1.1 Die physische Arbeit	15
3.1.2 Die geistige Arbeit.....	17
3.1.3 Die emotionale Arbeit	18
3.2 Sensorisches und affektives Gedächtnis	21
3.3 Strasbergs Gruppenübungen	23
3.4 Der „Private Moment“	25
3.5 Tier-Übungen	26
3.6 Text und Szene	27
4 Der Erfolg des Method Acting	30
4.1 Marlon Brando.....	30
4.2 Al Pacino	34
4.3 Erfolgreiches Schauspiel im 21. Jahrhundert.....	37
4.4 Kritik an der Methode	48
5 Fazit	53
Literaturverzeichnis	VII
Anlagen	XIV
Eigenständigkeitserklärung	XVI

Abkürzungsverzeichnis

Abkürzung:	Bedeutung:
u.v.m.	und viele mehr
u.a.	unter anderem
z.B.	zum Beispiel
bzw.	beziehungsweise
F	Folgende
Ff	Fortfolgend
vgl.	vergleiche
ebd.	ebenda
S.	Seite

1 Einleitung

Der Beruf des Schauspielers zählt zu einem der ältesten der menschlichen Geschichte. Bereits in frühen Ausgrabungen wurden „prähistorische Masken und bildliche Darstellungen maskierter Menschen gefunden“¹, die auf die Ursprünge des Schauspiels hindeuten. „Eine angeborene Lust am Nachahmen“² setzte schon damals den fundamentalen Grundstein für das Schauspiel im heutigen Sinne: Menschen versuchten ihre Götter und Dämonen anhand von Maskierungen zu beschwören oder bestimmte Verhaltensweisen durch Nachahmungen zu erlernen.

Die heutige Auffassung des Berufsbildes „Schauspieler“ wurde Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Naturalismus in der Kunst und die Verbreitung des Films stark ausgebaut. Mit der Verschmelzung weiterer Medien (Film, Radio und Fernsehen) in den darauffolgenden Jahren erhöhten sich auch die Ansprüche an den Schauspieler.³ Eine Schauspiel-Ausbildung wurde, besonders an klassischen Schauspielschulen, verstärkt ausgeübt. Die Bezeichnung des Schauspielberufs war dennoch nie offiziell geschützt, weshalb sich schon damals jeder „Schauspieler“ nennen durfte, der ansatzweise die Tätigkeit ausübte; ob als Hobby oder Beruf, dauerhaft oder vorübergehend, sowie professionell oder als Laiendarsteller.

Die Vereinigten Staaten haben in der heutigen Schauspielbranche eine ganz besondere Bedeutung, weshalb sich die folgende Arbeit primär auf amerikanische Schauspieler und ihre Techniken konzentriert. Der starke industrielle Charakter der Filmproduktion ist in kaum einem Land so ausgeprägt. Die damit verbundenen Konsequenzen prägten jedoch vor allem das Profil des Schauspielers: Bereits zu Zeiten des Stummfilms ließ sich ein besonders drastischer Unterschied zwischen den Massen an schlecht bezahlten Kleindarstellern und den wenigen finanziell abgesicherten Schauspielern erkennen. Seit Beginn der 1950er Jahre wurden schließlich die langjährigen Studioverträge von Einzelverträgen abgelöst. Den Vorzug der individuellen Produktionsprojekte bekam z.B. Marlon Brando als einer der ersten Hollywood-Stars zu spüren. Hinzu kamen im-

¹ http://books.google.de/books?id=l1ScAwAAQBAJ&pg=PR2&dq=Serdar+Somuncu+%22Der+neue+Deutsche+Kafka+%22++von+Jean-Pierre+Hombach&hl=de&sa=X&ei=dHexU46wK86_PLHGgZgC&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Serdar%20Somuncu%20%22Der%20neue%20Deutsche%20Kafka%3F%22%20%20von%20Jean-Pierre%20Hombach&f=false, S. 18

² Vgl. S. 18

³ Vgl. S. 19

mer mehr Verträge, die „eine Beteiligung der Stars am Gewinn einer Filmproduktion vorsahen“⁴.

Die extreme Schere zwischen den zahlreichen Hungerlöhnen und den vereinzelt Stargagen ist jedoch nach wie vor prägnant für den Beruf des Schauspielers: In den meisten Produktionen werden mit einem Großteil des vorhergesehenen Budgets die Stars ausgezahlt, während sich die weniger bekannten Darsteller mit einem geringen Beitrag abfinden müssen. Die meisten Schauspieler sind daher von einem Nebenverdienst abhängig und können nur unregelmäßig auf Angebote in der Filmbranche hoffen. „Von den in Hollywood lebenden Filmschauspielern, die nicht arbeitslos sind, haben nur 10 % ein jährliches Einkommen von mehr als 75.046 Dollar.“⁵

Hinzu kommt, dass der Arbeitsmarkt besonders in den USA für Filmschauspieler von außerordentlicher Konkurrenz geprägt ist, sodass die Chancen, als Darsteller eine regelmäßige Beschäftigung zu finden, äußerst gering sind.⁶ Viele Schauspieler, die heute durch namenhafte Hollywoodproduktionen bekannt geworden sind, begannen ihre Karriere am Theater oder am Broadway. Die meisten berühmten US-amerikanischen Schauspieler haben das Fach Schauspiel studiert und die Methoden mit der Zeit an ihren Stil angepasst beziehungsweise überarbeitet; einige andere besitzen keine offizielle Ausbildung. Welche Kompetenzen der Schauspieler von vornherein bereithalten muss, um in Hollywood erfolgreich zu werden, und was er erlernen kann, lässt sich kaum definieren. Dennoch haben sich einige Schauspieltechniken präziser durchgesetzt und dadurch namhaften Schauspielern zum Erfolg verholfen. Man unterscheidet heutzutage grundsätzlich zwischen zwei verschiedenen Ansätzen: „Die naturalistische ‚Identifikations‘-Position und die illusionistische ‚Distanz‘-Position.“⁷ Einer der bekanntesten Schauspiel-Methodiker, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski⁸, prägte bis heute mit seinem äußerst systematischen und analytischen System eine ganze Schauspielära. „Viele einflussreiche Methoden jüngerer Zeit [...] sind eine Weiterent-

⁴ Buzzell, L. (1996), S. 258

⁵ Vgl. S. 68

⁶ <http://fakten-uber.de/filmschauspieler>

⁷ <http://books.google.de/books?id=1ScAwAAQBAJ&pg=PR2&dq=Serdar+Somuncu+%22Der+neue+Deutsche+Kafka+%22++von+Jean-Pier->

[re+Hombach&hl=de&sa=X&ei=dHexU46wK86_PLHGgZgC&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Serdar%20Somuncu%20%22Der%20neue%20Deutsche%20Kafka%3F%22%20%20von%20Jean-Pierre%20Hombach&f=false](http://books.google.de/books?id=1ScAwAAQBAJ&pg=PR2&dq=Serdar+Somuncu+%22Der+neue+Deutsche+Kafka+%22++von+Jean-Pier-), S.21

⁸ Stanislawski war sein Künstlernamen, sein eigentlicher Nachname war Alexeyev

wicklung von Stanislawskis Ansätzen“⁹; so auch die von Lee Strasberg entwickelte Methode Method Acting.

Die folgende Arbeit setzt sich mit dem Punkt der Schauspielausbildung auseinander und hinterfragt in dem Zusammenhang, wie erfolgreich die Ansätze des Method Acting heute noch sind: Ist der Ansatz in den USA für den Schauspieler immer noch erfolgsversprechend? Was sind die Hauptmerkmale und Inhalte des Method Acting? Kann diese Methode in der heutigen Schauspielbranche überhaupt noch zum erwünschten Durchbruch führen? Anhand ausgewählter Fallbeispiele sollen diese und weitere aufkommende Fragen auf den folgenden Seiten beantwortet werden. Ein direkter Vergleich der erfolgreichsten Schauspieler der letzten Jahre soll Auskunft über den aktuellen Method Acting-Anteil in Hollywood geben, sodass im Idealfall anhand der Auswertungen der Erfolg der Methode ermessen werden kann. Weitere Faktoren, die den Erfolg des Schauspielers beeinflussen, sind die technischen Erneuerungen und der Wandel der Zeit. Sie brachten neue Anforderungen an den Schauspieler mit sich und veränderten so seine Kunst im Laufe der Geschichte.

⁹ http://books.google.de/books?id=l1ScAwAAQBAJ&pg=PR2&dq=Serdar+Somuncu+%22Der+neue+Deutsche+Kafka+%22++von+Jean-Pierre+Hombach&hl=de&sa=X&ei=dHexU46wK86_PLHGgZgC&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Serdar%20Somuncu%20%22Der%20neue%20Deutsche%20Kafka%3F%22%20%20von%20Jean-Pierre%20Hombach&f=false, S. 21

2 Die Entwicklung des Schauspiels durch den Naturalismus

Die Frage, was Schauspielkunst ausmacht und welche Schauspielermethode am besten gelehrt werden soll, ist so alt wie das Theater selbst. Darüber streiten sich auch professionelle Theatermacher heute noch.

Die Kunst des Schauspiels hat sich in den vergangenen Jahrhunderten immer wieder neu definiert. Es wurden Entdeckungen und Erneuerungen gemacht, die sowohl die Spieler als auch ihr Publikum beeinflussten. Auch Schriftsteller, Intendanten und Regisseure wurden aktiv vom Wandel der Geschichte beeinflusst. In der Klassik nahm der Schauspieler einen besonderen Ehrenplatz ein. „Schauspielen wurde zunehmend als eine eigenständige Kunst geschätzt“¹⁰. Jedoch entwickelte sich das Schauspiel immer weiter vom künstlichen weg. Leistungen, die authentisch und echt und nicht mehr „gespielt“ wirkten, wurden vom Schauspieler verlangt.¹¹ Die Menschen strebten nach Wirklichkeit und echten Emotionen auf der Bühne. Die Zeiten des Sturm und Drang lagen zurück und es wurde immer mehr Wert auf empfindsame Natürlichkeit gelegt.¹²

Mit der Jahrhundertwende kam auch der Naturalismus mehr in den Vordergrund. Der „Wie-im-Leben“-Stil verfestigte sich in den Köpfen vieler bekannter Dichter und Denker, die das Theater und Schauspiel im heutigen Sinne stark geprägt haben. Durch Beobachtungen oder Erinnerungen an das „‘wirkliche‘ menschliche Verhalten“¹³ waren Schauspieler im naturalistischen Theater bemüht, sich mit ihrem Spiel tatsächlichen Situationen im Leben so weit an zu nähern, dass das Spiel für die Zuschauer glaubwürdig erschien. Die Darsteller mussten lernen, eine umfassende Illusion einer anderen Person auf der Bühne zu erzeugen, in dem sie sich ins Geschehen einfühlten und in der Rolle der zu spielenden Figur blieben.¹⁴ Dabei war es wichtig sich mental, körperlich und intellektuell auf diese einzulassen. Persönliche Angelegenheiten mussten ausgeblendet werden können und durften sich nicht auf das weitere Spiel auswirken,

¹⁰ Strasberg, L. (2001), S. 66

¹¹ Vgl. S. 66

¹² Vgl. S. 66

¹³ [http://fakten-uber.de/naturalismus_\(theater\)](http://fakten-uber.de/naturalismus_(theater))

¹⁴ http://books.google.de/books?id=l1ScAwAAQBAJ&pg=PR2&dq=Serdar+Somuncu+%22Der+neue+Deutsche+Kafka?%22++von+Jean-Pierre+Hombach&hl=de&sa=X&ei=dHexU46wK86_PLHGgZgC&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Serdar%20Somuncu%20%22Der%20neue%20Deutsche%20Kafka%3F%22%20%20von%20Jean-Pierre%20Hombach&f=false, S. 20

„um eventuell abweichende Charakterzüge, Gemütslagen und Stimmungen der Rollenfigur zum Ausdruck zu bringen.“¹⁵ Zu den entscheidenden und meistrezipierten Schauspiel-Methodikern des naturalistischen Theaters zählt Konstantin Stanislawski. Seine Ansätze wurden bis heute an vielen großen Schauspielhäusern gelehrt und führten zu einer enormen Prägung der Entwicklung des Schauspiels.¹⁶

2.1 Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler

Mit seinem Essay „Das Paradox über den Schauspieler“ prägte Denis Diderot seit Ende des 18. Jahrhunderts entscheidend die Geschichte des Schauspiels, in dem er auf das grundlegende Problem der darstellenden Kunst aufmerksam machte. Er brachte die Problematik des Schauspielens, mit der sich noch heute alle darstellenden Künstler befassen, auf den Punkt: Wie ist es dem Schauspieler möglich, die Gefühle einer Rolle willentlich herzustellen? Diderot bezweifelte, dass besonders bei mehreren Aufführungen am Tag der emotionale Ausdruck reproduziert werden könne. Für ihn stand jedoch fest, dass ein Schauspieler den erwünschten Eindruck der Natürlichkeit, „Echtheit und Authentizität“¹⁷ nur durch perfekt gespieltes Schauspiel erwecken kann. Gleichzeitig kritisierte er unausgewogenes Schauspiel, das sich auf „unzuverlässiges Handwerkzeug wie pure Inspiration“ verlässt.¹⁸ Der Eindruck von Spontaneität und Authentizität könne seiner Meinung nach nur mittels einer berechneten Strategie entstehen; womit er das Paradox der Natürlichkeit erklärte. Laut Diderot bestand das Paradox außerdem aus zwei weiteren Teilparadoxa: Das Paradox der Rührung, wonach der Schauspieler es erst dann schafft, sein Publikum zu rühren, wenn er nicht selbst gerührt sei. Er müsse wie eine Maschine die natürlichen Verhaltensweisen einer Gemütsbewegung nachstellen, ohne dass er innerlich persönlich bewegt sei.¹⁹ Nach Diderot sei „der Scharfblick des Schauspielers [...] gefordert, nicht seine Empfindsamkeit“²⁰, um das Publikum zu bewegen. Des Weiteren stellte er fest, dass das Auslösen wahrer Rührung erst dann gelingt, wenn es der Schauspieler „nicht darauf anlegt, Wirkung zu er-

¹⁵ Vgl. S. 20

¹⁶ http://fakten-uber.de/konstantin_sergejewitsch_stanislawski

¹⁷ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3816>

¹⁸ [http://www.theaterwerkstatt-](http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnis/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf)

[heidelberg.de/uploadverzeichnis/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf](http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnis/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf), S. 5

¹⁹ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3816>

²⁰ Ebd.

zielen“²¹ (Paradox der Wirkung). Daraus resultierend lässt sich das Spielen von authentischen Figuren auch nicht durch „Identifikation und tatsächliche Empfindsamkeit“²² zustande bringen, sondern paradoxerweise durch eine Distanz zur Figur. Die gezeigten Gefühle kämen durch die Imitation des Ausdrucks der Emotionen zustande. Bei der Erarbeitung einer Rolle riet Diderot dem Schauspieler, sich mit Hilfe von Geschmack, Phantasie und Urteilskraft ein sogenanntes „modèle ideale“²³ zu erarbeiten. Dieses müsse der Schauspieler wiederholt lernen, bis seine Rolle einstudiert sei und er sich dieser vollständig angepasst habe. Mittels des Gedächtnisses und körperlicher Arbeit lernt er, das Spiel jeder Zeit zu reproduzieren. Eine Schwierigkeit, vor der Diderot in diesem Zusammenhang warnte, ergibt sich jedoch aus zu extremen Gefühlschwankungen. Sie hemmen die geistige und körperliche Konzentration, die der Schauspieler für eine einheitliche Entwicklung seines Rollenspiels benötigt.

Es ergibt sich folgende Frage, auf die bereits Diderot hinarbeitete: Wie stellt der Akteur eine Balance auf, die sich ständig ändert, „zwischen Gefühl und Verstand, zwischen Innen und Außen, zwischen hochemotionaler Empfindsamkeit und reflektierende[r] Distanz, zwischen Rollenträger und Rollenfigur“²⁴? Eine angemessene Beschreibung dieses Paradox liefert Jürgen Weintz in seinem Buch „Theaterpädagogik und Schauspielkunst“²⁵: „Dieses Pendeln eben zwischen realen und möglichen Wirklichkeiten kristallisiert sich in besonderer Weise in der Figur des Schauspielers [heraus], bedingt den transzendentalen Charakter des Mediums und kommt (...) dem menschlichen Bestreben nach Verständnis, Bewältigung und Überschreitung der Realität (und damit auch pädagogischen Interessen) entgegen.“²⁶

Zu Diderots Zeiten ließ sich jedoch keine Lösung finden, wie der Schauspieler das Unbewusste bewusst auslösen könne, doch seine Ansätze hatten große Auswirkungen auf Stanislawskis und später auch Strasbergs Schauspieltheorie.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf, S.5

²⁴ Ebd. S. 5

²⁵ Aus dem Jahr 2007, Schibri-Verlag

²⁶ Weintz, J. (2007) , S. 138

2.2 Erste Ansätze nach K. J. Stanislawski

Die Autorin weist an dieser Stelle darauf hin, dass Stanislawskis Werk viel zu umfangreich und die entwickelte Psychotechnik zu umfassend ist, um diese im Rahmen der Arbeit adäquat und ausführlich zu erläutern.

Angeregt durch die großen Veränderungen der Zeit und „unterstützt durch beste russische Schauspiel-Traditionen“²⁷ machte sich Konstantin Stanislawski daran, seine Gedanken und Erfahrungen aufzuschreiben und zu strukturieren, um erfahrenen sowie jungen Schauspielern eine Art „Schauspielgrammatik“²⁸ zu erstellen. Diese soll dem Akteur helfen, eine Figur zu kreieren, „die in eine Situation eingebettet ist, sich in ihr verhält und über sie hinausgehend denkt und fühlt“²⁹. Wie Stanislawski fand, konnte der Zuschauer zu selten selbst bei großen Darstellern die Inspiration und das ‚wahre‘ Leben auf der Bühne nachempfinden. Die wenigen Momente, die meist nur zufällig und noch dazu viel zu selten aufkamen, reichten Stanislawski nicht aus. Er suchte nach einem Weg, die für ihn wesentlichen Voraussetzungen für ein solches Spiel, Konzentration, Glaube und Phantasie, zu stärken, ohne dabei die Inspiration zu erzwingen.³⁰ Es sollte dem Schauspieler möglich sein, die Bühne zu betreten und Handlungen (act) auszuüben, ohne dabei ein Spiel vor zu täuschen (play-act). Dabei ist zu beachten, dass das Spiel nicht erst beginnt, sobald die Bühne betreten wird. Das eigentliche Schauspiel, beziehungsweise die Geschichte der Handlung, beginnt viel früher: Dem Darsteller muss bewusst sein, dass er mit seinem Bühnenspiel eine Fortsetzung der jeweiligen Umstände liefert, die sich vorher zugetragen haben. Er muss sich überlegen, wie es dazu überhaupt gekommen ist und welche Auswirkungen das Ergebnis auf sein Spiel hat. Das Umsetzen erfordert hohe Konzentration. Stanislawski suchte nach Trainingsmöglichkeiten dieser Konzentrationsfähigkeit, um die Sinne des Schauspielers zu schärfen.³¹ Für ihn waren Konzentration und Entspannung von großer Bedeutung. Er beobachtete sehr bald, dass die physische und muskuläre Anspannung eines Schauspielers zu einer Berufskrankheit werden konnte.³² Durch falsches Einsetzen von Energie käme es zu Verspannungen, die sich auf die Betätigung von Muskeln, Denken und Fühlen und Spielwillen auswirken.³³ Nur wer komplett entspannt ist, habe die Kon-

²⁷ Strasberg, L. (2001), S.70

²⁸ Vgl. S.70

²⁹ Vgl. S.68

³⁰ Vgl. S.71

³¹ Vgl. S. 43ff

³² Vgl. S. 81

³³ Vgl. S. 81

trolle über sich und könne seinen Körper zu dem bringen, was er zu schaffen versucht. „Mit anderen Worten: Wenn ein Mensch angespannt ist, kann er weder denken noch fühlen“.³⁴

Stanislawski führte einige Tests durch, die seine Theorie beweisen sollten. So ließ er beispielsweise seine Schauspielschüler Aufgaben im Kopf ausrechnen. Je nach Schwierigkeit der Aufgabe brauchten die Schüler ein paar Minuten, eh sie die richtige Antwort sagten. Ließ er jedoch denselben Schüler ein Klavier oder einen schweren Tisch anheben und stellte ihm daraufhin eine mathematische Aufgabe, war dieser nicht in der Lage die Rechnung zu lösen. All seine Energie wurde durch die körperliche Anstrengung verbraucht. Er musste das Klavier erst wieder absetzen, um die Aufgabe zu lösen und wieder frei denken zu können³⁵. Diese Erkenntnis untermauerte Stanislawskis Überlegungen und floss mit großer Bedeutung in seine Lehren mit ein: Der Schauspieler müsse auf der Bühne erst lernen zu entspannen, bevor er mit dem Spiel anfangen könne.³⁶

Die Verfasserin weist an dieser Stelle darauf hin, dass die speziellen Übungen, von der in diesem Kapitel die Rede war, an späterer Stelle der Arbeit im Zusammenhang mit Lee Strasberg noch genauer erläutert werden.

2.2.1 Die Arbeit des Schauspielers

Stanislawski begann früh, sich mit der Psyche des Schauspielers und derer unbewusster Beeinflussung auseinanderzusetzen. Sein Ziel war es, dem Schauspieler einen emotionalen, innerlichen Zugang zur Rolle zu ermöglichen³⁷. Da es sich aber auf der Bühne als besonders kompliziert erweist, einen direkten Zugang zu den eigenen Gefühlen aufzubauen, „soll der Schauspieler den Weg zum Innenleben seiner Figur, über die körperlichen Handlungen des darzustellenden Menschen nehmen“³⁸. Entsprechend der Art der Rolle legt der Schauspieler die physischen Handlungen fest. Er führt diese mehrere Male durch und verstärkt sie gegebenenfalls, bis ihm die Handlungsabfolge echt und authentisch erscheint.

Entscheidend dabei sei, glaubhaft zu bleiben und nicht in theatralische Konventionen zu verfallen. Das gelingt dem Schauspieler am besten, wenn er nach parallelen Situa-

³⁴ Vgl. S. 81

³⁵ Vgl. S. 81

³⁶ Vgl. S. 81f

³⁷ Stanislawski, K. (1984), S. 56

³⁸ Vgl. S.56

tionen aus dem eigenen Leben sucht, um auch das, was er nicht selbst erlebt hat, glaubwürdig in der Rolle zu verkörpern³⁹. Stanislawski nennt diesen Ansatz in seiner Theorie das „Als ob“, beziehungsweise „Was wäre, wenn“.⁴⁰ Dabei unterscheidet er zwischen zwei verschiedenen Situationen: In der einen tut der Schauspieler einfach so, als wäre er die Rolle. In der anderen fühlt er sich auf eine vielschichtige Weise in die zu spielende Rolle ein, „wirft Fragen auf, schafft Raum für Kreativität und regt [so] auf unbewusste Art“⁴¹ seine Phantasie an, bis sich das Gespielte echt anfühlt. Dieser Ansatz hat im Hinblick auf die Arbeit mit Schauspielern noch heute eine große Bedeutung, auch in theaterpädagogischer Hinsicht.

„Das Als ob führt also den Schauspieler und mit ihm den Zuschauer über die Szene hinaus, das Als ob zeigt Alternativen auf (...) Der Schauspieler nimmt an. Er stellt sich vor. Er handelt als ob. Das Als ob vergewaltigt und überwältigt den Schauspieler nicht. Es löst aber etwas in ihm aus, es bewegt ihn, es regt ihn zu inneren und äußeren Handlungen an.“⁴²

Des Weiteren bezieht sich Stanislawskis auf das Verständnis zwischen dem „Ich“ und der „Rolle“. Das „Ich“ eines Schauspielers kann dabei ein „künstlerisches Ich“ in seiner Rolle sein, das komplett ungelöst vom „privaten Ich“ spielt.⁴³ Da Stanislawski viele un-systematische Schriften nach seinem Tod zurück gelassen hat, bietet diese Ansicht jedoch seit Jahrzehnten an den unterschiedlichen Schauspielhäusern großen Diskussionsbedarf. An der Russischen Akademie für Theaterkunst überwiegt momentan die Ansicht, dass sich ein Schauspieler im Spiel unabhängig vom „privaten Ich“ in verschiedene Situationen hineinversetzen kann. So käme der feine Unterschied zwischen einem Selbstdarsteller und dem persönlichen künstlerischen Herangehen zustande.⁴⁴

2.2.2 Die praktische Arbeit mit der Rolle

Bei der praktischen Arbeit mit der Rolle war es Stanislawski wichtig mit einem Requisit zu arbeiten. Sinngemäß geht es darum, dass kein Theaterabend vom Gefühl des Schauspielers her gleich ablaufen kann. Durch „die Hilfe eines Requisites oder einer

³⁹ http://fakten-uber.de/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf, S.6

⁴² Vgl. S.7

⁴³ http://fakten-uber.de/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski

⁴⁴ Ebd.

damit zusammenhängenden ‚kleinen Aktion‘⁴⁵ lernt der Schauspieler die Situation identisch darzustellen; auch wenn in ihm in diesem Moment ein anderes Gefühl herrscht. Diese Requisite kann bereits ein kleiner Ball sein. In einer seiner Übungen ließ Stanislawski beispielsweise seine Schüler eine Szene ohne Worte spielen; mit Hilfe des Ballwurfs sollte die zu übermittelnde Aussage geformt werden. Im Hinblick auf die Szene wurde die Vorstellungskraft des Schauspielers gefordert: Er sollte so handeln, als würden alle Requisiten wirklich sein. Die Bühne, auf der er stand, sollte auch nicht als solche wahrgenommen werden. Stanislawski hoffte, dem Schauspieler so die Angst vor der Bühne zu nehmen. Des Weiteren appellierte er dafür, die Reaktionen des Publikums auszublenden. Je mehr sich ein Schauspieler auf die Szene und Dinge auf der Bühne konzentrierte, desto mehr würde auch das Publikum darauf achten.⁴⁶

2.2.3 Das „Stanislawski- System“⁴⁷

Im Laufe seines Lebens verfasste Stanislawski einige Bücher und mehrere Fragmente, darunter auch sein wohl bekanntestes Werk „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers“⁴⁸, das seine Theorie auch der Nachwelt zugänglich machen sollte. Anfangs war er noch der Meinung, der Akteur müsse sich an eigene Erfahrungen erinnern können, um sich mit der Rolle zu identifizieren („emotionales Gedächtnis“), im Laufe seiner Karriere scheiterte er jedoch selbst an dieser Auffassung und führte die „Methode der psychophysischen Handlung“ ein.⁴⁹

Mit Hilfe des Stanislawski- Systems lernt der Schauspieler, „die Gestalt der Rolle zu schaffen [und] in ihr das Leben des menschlichen Geistes“⁵⁰ zum Ausdruck zu bringen. Der Darsteller soll die Figur „auf der Bühne ganz natürlich, in schöner künstlerische[r] Form“⁵¹ verkörpern. Im Mittelpunkt seiner Theorie stand das Zusammenspiel zwischen dem Inneren, dem Psychischen, und dem Äußeren, dem Physischen, dem Körper. Anders als im alltäglichen Leben muss der Schauspieler auf der Bühne lernen, seine Mimik und Gestik nicht automatisch zu benutzen, sondern diese bewusst einzusetzen,

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Mrak, K. (2007) S. 5

⁴⁷ Hoffmeier, D. (1993), S.146

⁴⁸ Das Buch „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers“ von K. S. Stanislawski ist als ein Lehrbuch für Schauspieler gedacht. Im Buch selber schildert er seinen Unterricht oder seine Theorie aus dem Blickwinkel eines Schülers

⁴⁹ www.fakten-uber.de//Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski

⁵⁰ Stegeman, B. (2011), S. 61

⁵¹ Vgl. S.61

„um damit das Gefühl der Rolle auszudrücken“⁵². Nach Stanislawski soll der Schauspieler die Rolle selbst zum Leben erwecken. Dabei sei es wichtig, dass die Gefühle der Rolle mit seinen eigenen Gefühlen gleich werden. Nur selbst Erlebtes kann der Schauspieler verkörpern und damit eine größtmögliche Authentizität erzeugen.

Auf die Frage, wie ein bestimmtes Empfinden heraufbeschwört und verkörpert wird, gibt es nach Stanislawski zwei Möglichkeiten zu antworten:

- „Man fühlt zuerst und dadurch wird eine körperliche Reaktion hervorgerufen,
oder aber
- die körperliche Betätigung, die Gestik und die Mimik, bewirkt ein psychisches Empfinden.“⁵³

Ein kleines Beispiel verdeutlicht die beiden oben aufgeführten Aussagen: Zum einen empfindet der Schauspieler ein Gefühl (z.B. Angst) und spielt daraufhin so, als würde er sich tatsächlich fürchten. Zum anderen spielt er ein Gefühl vor (Angst) und löst damit bei sich selbst aus, dass er sich fürchtet. Die Herangehensweise im ersten Fall wurde besonders zu Beginn von Stanislawski viel gelehrt. Man nennt sie noch heute die „Psychotechnik“⁵⁴, da hier die Gefühle des Schauspielers im Zentrum stehen. Zu späteren Zeiten kam der zweite Ansatz in Stanislawskis Lehren hauptsächlich zum Ausdruck: Das physische Handeln ist der Ausgangs- und Orientierungspunkt eines jeden Schauspielers.⁵⁵

Eine weitere besondere Bedeutung in Stanislawskis Lehren nehmen das Erleben und die Verkörperung ein. Beim Erleben arbeitet der Schauspieler von innen und außen an sich selbst. Die Emotionen und Erfahrungen spielen dabei eine große Bedeutung, da kaum ein Gefühl authentisch nachempfunden werden kann, ohne dass es der Darsteller vorher selbst erfahren hat. Infolgedessen ist es wichtig, dass er sich mit sich selbst und mit „der Ausbildung und Fortbildung seiner persönlichen Charakter- und Körpermerkmale“⁵⁶ gründlich auseinandersetzt. So kann sich der Akteur ein angemessenes Repertoire an Gefühlszuständen aneignen, um in viele verschiedene Rollen zu schlüpfen und diese zu verkörpern. Bei der Darstellung kommt es besonders auf die innere

⁵² Mrak, K. (2007), S. 6

⁵³ Vgl. S. 4

⁵⁴ Vgl. S. 5

⁵⁵ Hoffmeier, D. (1993), S. 153

⁵⁶ Jansen, K. (1995), S. 94

und äußere Arbeit an der Rolle an. Jeder Schauspieler macht das auf seine Weise, individuell und kreativ, jedoch ist eine gewisse körperliche Grundfitness von Nöten, auf die Stanislawski großen Wert legt. Wer nicht fit genug ist, ist nicht empfänglich für die Aufgaben des Schauspielens.⁵⁷

⁵⁷ Strasberg, L. (2001), S. 34f

3 Die Methode Method Acting nach Lee Strasberg

1923 geschah es, als Stanislawski mit seinem Moskauer Künstlertheater⁵⁸ auf Amerika-Tournee war, dass der junge Lee Strasberg eine Aufführung besuchte und zu tiefst beeindruckt war.⁵⁹ Die Methode Stanislawskis galt zu dieser Zeit „für viele der dortigen Bühnendarsteller als zukunftsweisend“⁶⁰. Eine Schauspielausbildung am American Laboratory Theatre in New York, an dem die beiden Moskauer Schauspieler Richard Boleslawski und Maria Uspenskaya unterrichteten, wurde für Jungschauspieler wie Strasberg oder Stella Adler zur Grundlage ihrer späteren Schauspieltheorie. 1931 gründete Strasberg das „legendäre Group Theatre“⁶¹. Neben den beiden anderen Mitgründern, die US-amerikanischen Theaterregisseure Harold Clurman und Cheryl Crawford, wirkten dort auch Stella Adler, Saford Meisner und weitere Anhänger des Stanislawski-Systems mit.

Kurz darauf reiste Adler nach Paris, um dort persönlich bei Stanislawski Unterricht zu nehmen. Als sie 1934 zurück kam und als Schauspiellehrerin weiter arbeitete, kam es zu Rivalitäten mit Strasberg, da dieser „nie von Stanislawski unterrichtet worden war“⁶². Das Schauspielkollektiv des Group Theatre arbeitete mit einer Schauspielmethode basierend auf den Lehren von Konstantin Stanislawski. Als Crawford, Robert Lewis und Elia Kazan 1949 die noch heute berühmt geschätzte Schauspielwerkstatt „The Actors Studio“ in New York City gründeten, „begannte er mit den Gründern befreundete Lee Strasberg“ dort zu unterrichten und wurde schnell „alleiniger Schauspiellehrer“.⁶³ Zwei Jahre später wurde er zum künstlerischen Leiter des Studios ernannt. Er sorgte mit seiner Weiterentwicklung der methodischen Schauspielkunst (Method Acting) in den kommenden Jahren für eine weltweite Anerkennung. Das Studio mit einer Zweigstelle in Hollywood wurde schnell zum Mittelpunkt angehender Film- und Theater-schauspieler sowie Dramatiker.⁶⁴ Schauspieler, die einmal beim Actors Studio aufgenommen wurden, konnten sowohl in New York als auch in Los Angeles jeder

⁵⁸ Das Tschechow-Kunsttheater Moskau wurde 1898 von Konstantin Stainslawski und Wladimir Nemiro-witsch-Dantschenko gegründet. Es ist ein Naturalismus-Theaterensemble in der russischen Hauptstadt Moskau.

⁵⁹ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Lee%20Strasberg>

⁶⁰ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Method%20Acting>

⁶¹ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Lee%20Strasberg>

⁶² <http://de.inforapid.org/index.php?search=Method%20Acting>

⁶³ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Actors%20Studio>

⁶⁴ http://fakten-uber.de/method_acting

Zeit frei arbeiten und den kompletten Fundus an Veröffentlichungen, Kurzgeschichten, Gedichten, Liedern, Arien und vielem anderen nutzen; was Schauspielern an anderen Theatern oder Studios oft kaum ermöglicht wurde. Für die Schauspieler wurde im Actors Studio ein zweites Heim erschaffen, in dem sie allein oder mit anderen Filmschaffenden ungestört arbeiten konnten.⁶⁵

Nachdem Strasberg die Ansätze der Schauspielermethode von Stanislawski am Group Theatre unterrichtet und beigebracht wurden, publizierte er mehrere Schriften zu seiner darauf basierenden Lehrmethode „The Method“⁶⁶. Noch heute wird sie in Los Angeles und New York an der von Strasberg 1969 gegründeten „Lee Strasberg Theater & Film Industrie“⁶⁷ unterrichtet und an Schauspielstudenten weitergegeben. In „Das Training des Schauspielers“⁶⁸ beschreibt er eine von ihm entwickelte Methode, die seiner Meinung nach für maximale Authentizität des Schauspielers Sorge und diese ausbauen könne. Ziel sei es, unter fiktiven Reizen und Umständen dem Schauspieler wahre Reaktionen zu entlocken. Dementsprechend soll der Darsteller diese unechten Reize als wirklich empfinden, um so eigene, wahre Reaktionen entstehen zu lassen.

Strasbergs Originaltexte waren im Gegensatz zu Stanislawskis Fassungen „knapper, methodischer und zielgerichteter“⁶⁹ und wiesen einige entscheidende Unterschiede auf: Während Stanislawski dem Schauspieler ein „Talent zur ‚Nachahmung‘ oder ‚Exhibitionismus‘“ zuschrieb, sah Strasberg Schauspielen „als ‚Fähigkeit, auf imaginäre Stimuli zu reagieren‘“⁷⁰. Für ihn hatten Entspannungs- und Erinnerungsübungen in seinem Unterricht eine ebenso große Bedeutung wie die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an seiner Rolle.

⁶⁵ <http://theactorsstudio.org/faqs>

⁶⁶ Heute in Deutschland besser bekannt als „Method Acting“

⁶⁷ <http://www.methodactingstrasberg.com/>

⁶⁸ Berlin: Alexander Verlag, 2001

⁶⁹ fakten-uber.de/method_acting

⁷⁰ Ebd.

3.1 Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle

Bei der Arbeit mit der Rolle unterteilt Strasberg seine Herangehensweise in zwei Bereiche: Die „Arbeit an sich selbst“⁷¹ und die darauf aufbauende „Arbeit an der Rolle“⁷². Er setzt dabei voraus, dass der Schauspieler erst an sich selbst gearbeitet hat, ehe er die Arbeit an der Rolle beginnt, da erst aus der Arbeit an sich selbst Werkzeuge zur Weitererarbeitung der Rolle geschaffen werden können. Demnach entsteht eine wichtige chronologische Arbeitsabfolge bei der Arbeit mit der Methode. Der Darsteller selbst hat zunächst eine wichtigere Bedeutung als die Rolle, mit der er sich später auseinandersetzt. Bei der Arbeit an sich selbst befasst sich der Schauspieler erst mit seiner eigenen Persönlichkeit, „um eben jene Wahrhaftigkeit in Gefühl und Ausdruck zu finden, die auch schon Stanislawskis erklärtes Ziel war“⁷³. Der Schauspieler ahmt demnach keine Gefühle oder Verhaltensweisen nach, er lebt tatsächlich die Rolle.

„Wir glauben aber, der Schauspieler braucht einen Menschen nicht nachzuahmen, denn er ist selbst einer und kann aus sich selbst heraus kreativ sein. (...) Nur im Theater verfügen wir über die Gefühle, die Seele, den Geist, das Gehirn und die Muskeln des Künstlers als Material der Kunst. (...) Wir glauben, dass Kunst die Funktion hat dem Menschen etwas zu geben, ohne dass er weniger wäre, weniger menschlich, weniger lebendig ...“⁷⁴

Um diese Wahrhaftigkeit des Ausdrucks zu erlangen, teilt Strasberg die Arbeit an sich selbst in drei wesentliche Arbeitsschritte eine: Die physische, geistige und emotionale Arbeit.⁷⁵

3.1.1 Die physische Arbeit

Mit dem physischen Training meint Strasberg die Stimm- und Körperarbeit des Schauspielers. Stimme und Körper müssen im Einklang miteinander stehen, um flexibel eingesetzt werden zu können. Damit der Schauspieler überhaupt erst in der Lage ist alle

⁷¹ Strasberg, L. (2001), S. 32

⁷² Vgl. S. 32

⁷³ <http://www.theaterwerkstatt->

heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf, S.11

⁷⁴ Strasberg, L. (2001), S. 110f

⁷⁵ Vgl. S. 32ff

Gedanken und Empfindungen über das sogenannte „Sprachrohr“ auszudrücken, muss er seinen Körper und die Stimme ständig trainieren und fit halten. Dabei gilt, dass der Körper immer entspannt ist.

Wie bereits Stanislawski sieht auch Strasberg die körperliche und physische Anstrengung als Hindernis jedes Schauspielens. Nicht nur Nervosität oder Mangel an Erfahrung sorgen für ein unsicheres und angespanntes Auftreten auf der Bühne. Auch ein angeborenes Interesse gegenüber dem, was um ihn herum passiert, lässt den Schauspieler anspannen und sich auf andere Dinge konzentrieren.⁷⁶ Ist er nicht ganz bei der Sache, können ihn schon einfache Bewegungen im Publikum oder ein falsch gesetzter Scheinwerfer aus der Rolle bringen. Strasberg sagt, der Schauspieler könne mit Spannung im Körper „nicht denken oder fühlen“⁷⁷. Diese beiden Fähigkeiten müssen jedoch für ein lebendiges und echtes Spiel vorausgesetzt sein. Der Schauspieler benötigt daher Entspannung, um konzentriert arbeiten zu können und um authentisch zu sein. Im Unterricht mit seinen Schülern entwickelte Strasberg einige Techniken zur Steigerung der Konzentrationsfähigkeit. An zahlreichen Beispielen ließ sich beweisen, dass die wahren Kräfte des Schauspielens erst durch die Entspannung freigesetzt werden können.⁷⁸ Bereits kleine Lockerungsübungen vor dem Schauspieltraining stärken das Körperbewusstsein und setzen Energie frei, um empfänglich zu werden für Impulse. Mit Hilfe einer Zusammensetzung aus „Gymnastik, Akrobatik, historischen Tänzen und Gesellschaftstänzen, Fechten und Sport“⁷⁹ empfiehlt Strasberg seinen Schauspielschülern, unnötige Anstrengungen und Anspannungen zu beseitigen. Ziel ist es, „einen Körper zu schaffen, der geschmeidig, flink, rhythmisch und in der Lage ist, zu tanzen und Tricks vorzuführen, wo es nötig ist.“⁸⁰ In beinahe jeder Szene ist die körperliche Fitness für das Schauspiel von hoher Bedeutung. Dementsprechend muss dem Körper eine hohe Flexibilität zu Verfügung stehen.

Um einen vollkommenen Stimmklang auf der Bühne oder vor der Kamera zu garantieren, konzentriert sich Strasberg in seiner Stimmarbeit auf die Stärkung der Stimme, ihrer Resonanz und die klare Aussprache⁸¹. Mit Hilfe von Gesangs- und Atemübungen lockert der Schauspieler seine Stimmbänder und optimiert seine Sprechatmung. So lernt er, den Atem, die Stimme und seine Artikulation bewusst und variabel einzuset-

⁷⁶ Vgl. S. 25f

⁷⁷ Vgl. S. 26

⁷⁸ Vgl. S. 34, S.82

⁷⁹ Vgl. S. 34

⁸⁰ Vgl. S. 34

⁸¹ Vgl. S. 35

zen. Besonders beim Spiel auf der Bühne wird das Stimmvolumen des Darstellers sehr gefordert, sodass auch Besucher in der letzten Reihe den gesprochenen Text verstehen und die Handlung verfolgen können. Aber auch die Emotionen des Schauspielers müssen bis in die hinterste Reihe des Theatersaals transportiert werden. Eine klare und starke Stimme zählt dabei zur Grundvoraussetzung. Erst die Arbeit vor der Kamera machte es dem Schauspieler möglich, komplett flüstern zu können, ohne dass dem Zuschauer Textpassagen verschwinden. Mit Hilfe der Nahaufnahme konnte jedes noch so leise Wort erstmals ohne Probleme den Raum des Kinosaals mit Klang füllen und dabei dem Gesagten Ausdruck verleihen. Ein weiterer Meilenstein in der Schauspielgeschichte war das neue Verständnis von Raum und Klang: Der Schauspieler musste sich zum ersten Mal keine Gedanken darüber machen, stets zum Publikum gewandt zu sprechen, da andernfalls die Akustik im Theatersaal gebrochen wäre. Beim Film durfte er leise sprechend in der Ecke stehen und nach Belieben anfangen zu schreien. Dennoch ist es auch für die Filmarbeiten wichtig, seine trainierte Stimme stets weiter zu trainieren, sodass, falls nötig, auch eine kraftvolle Stimme zum Einsatz kommen kann.

Zusammenfassend stellt Strasberg fest, dass die physische Arbeit des Schauspielers an sich selbst die Grundlage für weiteres Training und somit der geistigen und emotionalen Arbeit bildet. Körper und Stimme sind dabei die ausführenden Werkzeuge. Ohne sie kann der Schauspieler weder wiedergeben, was er fühlt, noch was er denkt. Die physische Arbeit ist somit unverzichtbar.

3.1.2 Die geistige Arbeit

Unter „geistiger Arbeit“ versteht Strasberg das Aneignen von Wissen, das für den Schauspieler von Nöten ist. Eine genaue Recherche über die Rolle und Handlung machen es ihm erst möglich sich mit den Gefühlen der Rolle auseinanderzusetzen. Mit „Wissen“ meint Strasberg nicht nur das intellektuelle und geistige Wissen, sondern viel mehr das Erfahren von Gefühlen und Gedanken der Rolle in der Situation.⁸² Spielt der Schauspieler beispielsweise einen Krankenpfleger, reicht es nicht Bücher über den Beruf an sich zu lesen. Er muss einen Krankenpfleger begleiten, erleben, was ihn bewegt und sehen, wie ihn sein Job beeinflusst. Der Schauspieler sollte sich dabei Notizen machen, um das Erlebte zu verinnerlichen und auf der Bühne nachempfinden zu können. Ziel ist es, das Erlernte zu leben und die Rolle authentisch zu spielen.⁸³ Strasberg ist der Auffassung, dass es dem Schauspieler nicht reichen kann, alle Daten

⁸² Vgl. S. 33

⁸³ Vgl. S. 33 ff

nur zu kennen, es ist besonders wichtig, diese auch selbst zu erleben, um sie schließlich auf eine tiefergehende geistige Weise selbst zu erfahren. Allerdings ist zu beachten, dass zu viel geistige Arbeit, den Schauspieler von der Rolle als Individuum abbringt und ihn mehr den Beruf als die Rolle selbst zu spielen.

3.1.3 Die emotionale Arbeit

Die entscheidendste Phase bei der Arbeit an sich selbst ist nach Strasberg die emotionale Arbeit des Schauspielers. Für den Schauspieler kann dieser Prozess extrem anstrengend werden, da es darum geht, die verschiedensten Gefühle selbst zu durchleben, um sie sich anzueignen. Er muss lernen, die einzelnen Zustände der Rolle emotional zu begreifen und diese selbst zu fühlen. Um diesen Seelenzustand überhaupt erst erreichen zu können, sieht Strasberg seine Übungen zur Konzentration und Schärfung der Sinne als notwendiges „Aufwärmtraining“.⁸⁴ Außerdem muss das Reizempfinden des Schauspielers vorab geschult werden. Strasberg entwickelte dazu einige Übungen, die das Reiz- und Vorstellungsvermögen des Schauspielers trainieren sollten. Hauptbestandteil dabei ist die Konzentration und das Reagieren auf Objekte, die nur in der Vorstellung des Schauspielers existieren. „Üben Sie, ohne das eigentliche Objekt zu benutzen, Schuhe und Strümpfe anzuziehen, die Haare zu kämmen, eine Tasse und Untertasse in die Hand zu nehmen. (...) Greifen Sie unterschiedliche Übungen für die verschiedenen Sinne heraus: Hören Sie auf ein Nebelhorn, einen pfeifenden Zug, eine U-Bahn. (...) Sehen Sie ein Bild an der Wand. Schmecken Sie Essig, Zitrone und alle anderen Zitrusfrüchte“⁸⁵. Die Übungen müssen mehrere Male wiederholt werden, eh sie erweitert werden können.

In der Erweiterung kombiniert der Schauspieler erst einmal zwei imaginäre Objekte, bis er schließlich eine ganze Szene spielen kann, ohne, dass eines der darin vorkommenden Objekte überhaupt existiert. Das Hauptaugenmerk darf bei diesen Übungen jedoch nicht auf einer korrekten Nachahmung liegen. Strasberg warnt sogar davor, dass der Schauspieler nur die zu erwartenden Reaktionen aufbringt und dabei mögliche Impulse unterdrückt.⁸⁶ Da es ihm nicht um eine pantomimische Darstellung, sondern authentisches Schauspiel geht, soll sich der Schauspieler auf das Objekt selbst konzentrieren und z.B. versuchen, den Geschmack einer Zitrone heraufzubeschwören. Er wird automatisch die Säure schmecken und passend reagieren, ohne sich im vornherein darauf

⁸⁴ Vgl. S. 35

⁸⁵ Vgl. S. 35f

⁸⁶ Vgl. S. 36

zu konzentrieren, wie er das Gesicht zu verziehen hat, wenn er in eine Zitrone beißt. Strasberg nennt dieses Reagieren auf imaginäre Objekte „Reaktionsimpulse“⁸⁷. Der Zuschauer merkt sofort, wenn die vom Schauspieler erbrachten Reaktionen auswendig gelernt und einstudiert sind. Authentisch wirkt es erst, sobald er wirklich reagiert. Diese Impulse präsentieren Reaktionen des Körpers, die wie im wahren Leben geschehen. Die Übungen mit imaginären Objekten sind laut Strasberg die Vorstufe zur Arbeit mit einem tatsächlichen Spielpartner. Ziel ist es, aus künstlich erschaffenen Situationen wahre Reaktionen und Gefühle zu schöpfen.

Des Weiteren schult der Schauspieler bei den Übungen seine Vorstellungskraft, denn nur mit Hilfe von Phantasie kann er sich genau vorstellen, wie die Zitrone auf der Zunge schmeckt oder wie sich das Kämmen der Haare anfühlt. Es ist ihm jedoch nur möglich, sich die Dinge vorzustellen, wenn er die Reaktion darauf aus seinen Erinnerungen schöpfen kann. Erfahrungen wie das Schmecken von Zitrusfrüchten oder das Anziehen von Schuhen hat der Schauspieler selbst erlebt und weiß daher, was er zu tun hat und wie es sich anfühlt. Durch das richtige Training lernt er diese abgespeicherte Erfahrung in den entsprechenden Situationen auf der Bühne oder vor der Kamera zu benutzen. In Kombination mit dem Objekt lernt er daraus, ein wahres Gefühl zu erschaffen. Als Steigerung der emotionalen Arbeit verweist Strasberg auf das sensorische und affektive Gedächtnis des Menschen, auf das später genauer eingegangen wird.

Bei der Arbeit an sich selbst und an der Rolle ist der nächste Schritt die Recherche. In Strasbergs Methode ist dabei die „geistige Arbeit“ gemeint, mit deren Hilfe der Schauspieler nach Informationen über seine Rolle sucht. Um alle Einzelheiten heraus zu finden, empfiehlt Strasberg das Expertengespräch als effektivste Lösung bei der Recherche.⁸⁸ Noch besser ist es, den Experten eine Zeit lang zu begleiten, um seinen Alltag kennen zu lernen. Anders als bei der Arbeit an sich selbst legt der Schauspieler jetzt seinen Fokus auf das Umfeld und andere äußere Faktoren, die die Rolle zu der machen, die sie ist. All diese neuen Kenntnisse und daraus gezogenen Konsequenzen muss der Schauspieler im Prozess der Recherche sammeln und auf seine persönliche Art und Weise verarbeiten und abspeichern. Je integrierter der Schauspieler im Umfeld des Experten ist, desto leichter fällt es ihm, die gesammelten Erlebnisse abzuspeichern und nachzuvollziehen. Der Schauspieler nimmt die Informationen intensiver auf und verinnerlicht sie einfacher.⁸⁹ Sie fallen dann unter die Rubrik „selbst Erlebtes“ und lassen sich keinesfalls mit Informationen vergleichen, die der Schauspieler über das In-

⁸⁷ Vgl. S. 36

⁸⁸ Vgl. S. 33f

⁸⁹ Vgl. S. 33

ternet, Literatur, Datenbanken oder persönlichem Wissen bezieht. Die Informationen, die er aus diesen Quellen erhält, haben für Strasberg viel mehr die Funktion des Zusatzes zum Expertengespräch, um den Informationskreis zu schließen.⁹⁰ Im Bereich der Vorbereitung einer Filmrolle ist es dem Darsteller oft nicht möglich, das Leben der Rolle selbst kennenzulernen. In Fällen, in denen er beispielsweise in die Antike reisen müsste, um den Alltag der damaligen Zeit zu erleben, bleibt ihm keine andere Wahl als ein Gespräch mit einem Historiker oder die genaue Recherche im Internet in Erwägung zu ziehen. Auch bei Darstellungen berühmter Persönlichkeiten, die noch leben oder gelebt haben, wird vom Schauspieler eine extrem exakte Recherche verlangt, da ein Expertengespräch meist sehr selten möglich ist. Dennoch haben die Betrachter des Films eine genaue Vorstellung von der Persönlichkeit der Rolle und bieten daher kaum Raum für Eigeninterpretationen des Schauspielers.

Die Recherche bietet zwar zunächst wenig Bezug auf die emotionale Arbeit, es lässt sich beim Method Acting jedoch belegen, dass die emotionale Arbeit eine bedeutende Erweiterung der geistigen Arbeit ist. Laut Strasberg ist das Verarbeiten und Verinnerlichen von gesammelten Informationen die Aufgabe der emotionalen Arbeit. Somit greift die Recherche in beide Arbeitsprozesse ein und nimmt eine unverzichtbare Rolle bei der Arbeit des Schauspielers ein.

Am Ende des Arbeitsprozesses soll der Schauspieler nach Strasbergs Auffassung in der Lage sein, die vier entscheidenden Fragen über die Figur und die Situation in der Szene zu beantworten:

1. Wer ist die Rolle?
2. Wo befindet sich die Rolle?
3. Was tut sie dort? (Welche Handlung und Absicht?)
4. Was ist geschehen, bevor die Rolle dorthin gekommen ist? (Gegebene Umstände)⁹¹

⁹⁰ Vgl. S. 33

⁹¹ http://fakten-uber.de/method_acting

3.2 Sensorisches und affektives Gedächtnis

Die größte Hürde eines Schauspielers ist nach Strasberg die Fähigkeit, von einem künstlichen Impuls ausgehend eine natürliche Reaktion zu erhalten. Anders als im wahren Leben können beim Film vorkommende Reize nur künstlich beziehungsweise imaginär hervorgerufen werden.⁹² Demnach besteht die Hauptaufgabe eines jeden Schauspielers darin, sich selbst so „zu trainieren, daß diese imaginären Objekte oder Reize ihm ebenso wirklich erscheinen wie im Leben“⁹³. Dies kann er durch den „Gebrauch des affektiven Gedächtnisses, d.h. des Sinnes- oder Erfahrungsgedächtnisses“⁹⁴ und des sensorischen Gedächtnisses erreichen.

Durch das Selbsterleben von Erlebnissen, Situationen und Gefühlszuständen, speichert der Schauspieler, wie in den vorangehenden Kapiteln erläutert wird, diese als eigene Erinnerungen ab und kann so echte Gefühle und Reaktionen im Spiel erzeugen, ohne dass Objekte tatsächlich gebraucht werden. Dieser Prozess erfolgt nach Strasberg im sensorischen Gedächtnis („sense memory“), dem Sinnes- und Erfahrungsgedächtnis, wodurch es einen entscheidenden Unterschied zur affektiven Erinnerung aufbringt. Das affektive Gedächtnis („affective memory“) bildet den Ort, an dem alle erlebten Emotionen und Gefühle abgespeichert werden. Beide Ansätze der Erinnerung arbeiten im Schauspiel unabhängig voneinander; jedoch in Kooperation.

Durch das bloße Riechen von z.B. Rauch in einer Szene wird die sensorische Erinnerung des Schauspielers geweckt; ohne dass er den Rauch sieht.⁹⁵ Die sensorische Erinnerung ermöglicht es dem Schauspieler, zwischen Rauch eines Feuer oder eines Essens zu unterscheiden und entsprechend darauf zu reagieren (z.B. durch panisches Umschauen oder Naserümpfen). Das affektive Gedächtnis lässt beim Schauspieler Gefühle entstehen; beispielsweise das Gefühl von Angst, da der Darsteller Rauch instinktiv mit einem Feuer verbindet, das eine unmittelbare Bedrohung darstellen könnte. Aufgrund von eigener Erfahrung weiß der Schauspieler, wie gefährlich Feuer sein kann. Er ruft die Angst (Empfindung) im Emotionsgedächtnis (affektives Gedächtnis) ab.⁹⁶ Strasberg sieht das affektive Gedächtnis als eine Art „Tastatur, auf der man alle Arten emotionaler Erfahrung [ab]spielen kann“⁹⁷. Im Training muss der Schauspieler

⁹² Strasberg, L. (2001), S. 29

⁹³ Vgl. S. 29

⁹⁴ Vgl. S. 29

⁹⁵ Vgl. S. 29

⁹⁶ Vgl. S. 29ff

⁹⁷ Vgl. S. 46

folglich lernen, die einzelnen „Tasten“ der Emotionen gezielt zu bedienen. Für den Schauspieler ist es wichtig, dass er bei dieser Arbeit mit einfachen Übungen beginnt, eh er mit anspruchsvolleren Aufgaben anfängt. Nach Strasberg soll er sich an ein ihm zugestoßenes, „ungewöhnliches Ereignis“⁹⁸ erinnern. Dabei muss er beachten, dass er sich unverkrampft an die Dinge erinnert, die geschehen sind. Er überlegt sich in Ruhe, wie diese Dinge aussahen, wie sie „sich anhörten, anfühlten, schmeckten usw.“⁹⁹. Am Anfang besteht die Übung darin, all die Eigenschaften des Erlebten mit Worten möglichst detailliert zu beschreiben, als ob es eben erst passiert wäre.¹⁰⁰ Wenn die Übung richtig ausgeführt wird, durchlebt der Schauspieler seine Erinnerung gefühlsmäßig erneut, sodass er das erlebte Szenario vor seinem inneren Auge wieder sieht. Ist das der Fall, muss sich der Schauspieler keinesfalls anstrengen. Die Gefühle, die er mit dieser Erinnerung verbindet, kehren von selbst zurück und überkommen den Schauspieler.

Als Nebeneffekt dieser Übung werden die Sinne bei wiederholter Durchführung geschärft und können des Weiteren dafür sorgen, dass unterschiedliche Reaktionen beim Erleben des gleichen Gefühls entstehen. Das liegt an der Konzentration, die sich nicht unbedingt auf eine gewünschte Reaktion festlegt, sondern bei den Objekten selbst liegt. Jedes natürliche Verhalten, das bei der Wiederholung von Erinnerungen erschaffen wird, ruft ein authentisches Spiel hervor.¹⁰¹ Bis zu diesem Punkt werden Reaktionen und Erinnerungen primär durch Worte erweckt. Im weiteren Training soll geübt werden, dass wortlose Handlungen ebenfalls authentisch nachgestellt werden können. Eine Übung dieses Trainings sei beispielsweise das Nachstellen von putzen. Wie banal die Aufgabe auch erscheint, Strasberg legt dennoch großen Wert darauf, sich bei all seinen Übungen stark zu konzentrieren, um die Aufgaben bewusst auszuführen. In der letzten Phase des Trainings können schließlich die Übungen miteinander kombiniert werden, sodass „einige Zeilen Dialog“¹⁰² in die Szene eingebaut werden. Das Hauptaugenmerk liegt auch bei dieser Übung auf der Erinnerung an Empfindungen. Der Schauspieler lernt „Schritt für Schritt, seine eigene Erfahrung in Szenen einzubringen“¹⁰³. Laut Strasberg eignet sich der Schauspieler mittels dieses Trainings ein Können an, das ihm ermöglicht, beinahe jedes „Gefühl wiederzuerleben, wenn er es sich selbst befiehlt“¹⁰⁴. Er kann außerdem lernen, emotionale Reaktionen zu vermischen, sodass

⁹⁸ Vgl. S. 46

⁹⁹ Vgl. S. 46

¹⁰⁰ Vgl. S. 46

¹⁰¹ Vgl. S. 47f

¹⁰² Vgl. S. 47

¹⁰³ Vgl. S. 47f

¹⁰⁴ Vgl. S. 48

er später nach außen hin fröhlich und locker wirkt, obwohl er innerlich traurig und verletzt ist.

Die Zusammenarbeit vom affektiven und sensorischen Gedächtnis bewirkt folglich, dass der Schauspieler künstliche Reize produzieren kann, die bei ihm aufgrund ihrer Authentizität natürliche Reaktionen und Emotionen erzeugen. Strasberg ist der Meinung, der Schauspieler könne auf diese Weise in einem künstlichen Raum die maximale Authentizität erlangen.¹⁰⁵

3.3 Gruppenübungen

Um die Wichtigkeit des Spielpartners beim Schauspielen zu verdeutlichen, werden in dieser Arbeit die in Strasbergs Methode entwickelten Gruppenübungen in einem eigenen Abschnitt erläutert. Schauspielerei ergibt sich keinesfalls nur aus Monologen, weshalb die Konzentration auf den Partner nicht zu vernachlässigen ist. Lee Strasberg betont in seinen Schriften, dass „Schauspielen eine kollektive Kunst ist und die Reaktion eines Einzelnen vom Verhalten seines Partners bestimmt wird“¹⁰⁶. Es werden im Zusammenspiel durchgehend Impulse gegeben, die beim Schauspieler Reaktionen auslösen. Dieser gibt daraufhin seinem Spielpartner Impulse, die bei ihm ein bestimmtes Verhalten auslösen. Beide Spieler sind durch dieses gegenseitige Auslösen von Impulsen und Reaktionen voneinander abhängig. Die Konzentration liegt dabei auf der Bewegung des jeweils anderen.

Die Anzahl der Teilnehmer der Gruppenübungen legt Strasberg nicht fest, es ergibt sich jedoch in seinen gewöhnlichen Kursen eine Anzahl von 10 bis 20 Schauspielern. Wichtig ist ihm, dass er als erfahrene Aufsicht anwesend ist, um zu kontrollieren, dass alle Übungen korrekt verlaufen. Sollten diese nicht richtig durchgeführt werden, kann er das Spiel in die richtige Richtung lenken, damit das Ziel der Übungen stets erreicht wird. Strasberg stellte sehr bald ein besonders extrovertiertes Verhalten der Schauspieler fest, als dass die meisten seiner Kursteilnehmer versuchten, die Hauptrolle oder eine der anderen Schlüsselrollen zu spielen. Der Status einer Figur verlor damit an Bedeutung und es kam zum ständigen Chaos. Die Aufgabe der Teilnehmer war es daher gegenseitig zunächst verstärkt aufeinander zu achten. Strasberg entwickelte in diesem Zusammenhang Übungen, die den Schauspielern helfen sollten, in der Gruppe zu agieren. Er versuchte die Sinne der einzelnen Schauspieler für die Präsenz der

¹⁰⁵ Vgl. S. 29

¹⁰⁶ Vgl. S. 40

Partner zu schärfen, um deren Reize und Impulse zu empfangen und anzunehmen. Dadurch mussten die Spieler lernen, sich selbst zurück zu nehmen, um dem Partner Freiraum für weitere Impulse zu geben.

Der Schwierigkeitsgrad dieser Übungen wurde in drei Stufen unterteilt: Zunächst mussten die Schauspieler mit der Arbeit an sich selbst beginnen, um sich dann komplett mit dem Partner und mit der gemeinsamen Situation zu befassen. Dabei sollten die beiden Darsteller noch keine Rollen einnehmen. Nur „sie selbst und ihr tatsächliches Gefühl“¹⁰⁷ waren in diesem Moment echt. Laut Strasberg werden die Spieler durch diese Voraussetzungen erst „lebendig und überzeugend“¹⁰⁸. Sie haben keine Probleme mehr, Gesprächsthemen zu finden und die Szene gestaltet sich oft fast wie von selbst als interessant und dramatisch.¹⁰⁹

Basierend auf der Arbeit mit Objekten sollen die Schauspieler in der ersten Phase der Übungen eine Situation ohne tatsächliche Objekte nachspielen; beispielsweise ein Picknick. Anlehnend an das Training des sensorischen und affektiven Gedächtnisses werden die vorhergehenden Übungen nun auf eine Szene mit mehreren Schauspielern übertragen. Die einzelnen Gruppenmitglieder bringen verschiedene imaginäre Objekte in die Szene ein, auf die nun jeder Teilnehmer lernen muss, passend zu reagieren. Diverse Erschwernisse, wie z.B. das Überqueren eines Bachs, können die Gruppe in der Szene etwas fordern.¹¹⁰ Das Ziel der Aufgabe ist es, als Gruppe gemeinsam auf die nicht vorhandenen Objekte zu reagieren.

Im zweiten Teil der Übungen lernen die Kursteilnehmer, sich auf banale, einfache Situationen einzulassen, „die nicht nach dramatischer Intensität verlangen“¹¹¹. Diese Schlichtheit der Szene ermöglicht es ihnen, sich besser in die Rolle einzufühlen. Die Gruppe soll als Übung beispielsweise ein Bauernfest feiern, zu dem nur Landwirte kommen. Jeder von ihnen zeichnet sich durch eine andere Charaktereigenschaft aus, sodass die Schwierigkeit darin liegt, sich auf die Anderen einzulassen. Halten sich die Schauspieler an diese simplen Vorgaben, sagt Strasberg, entwickle sich die Szene abermals so gut wie von allein. Die Konzentration liegt bei den Spielpartnern, „wer sie sind, was sie tun, und was sie ihnen bedeuten“¹¹². Sinn und Zweck der zweiten Phase ist somit die Verbesserung des Zusammenspiels der verschiedenen Teilnehmer in ei-

¹⁰⁷ Vgl. S. 40

¹⁰⁸ Vgl. S. 40

¹⁰⁹ Vgl. S. 40

¹¹⁰ Vgl. S. 41

¹¹¹ Vgl. S. 42

¹¹² Vgl. S. 42

ner spontanen Situation nur mit imaginären Objekten. Sie alle spielen zwar nur eine kleine, aber für die Gesamtszene entscheidende Rolle.

Die letzte der drei Phasen fordert die Schauspieler auf, die vorangegangene Szene dramatischer zu gestalten: Das Spiel auf dem Bauernfest soll erweitert werden, indem beispielsweise ein Feuer ausbricht. Mit dieser Übung möchte Strasberg die Phantasie der Darsteller aktivieren, d.h. sie sollen lernen, Objekte zu spüren und zu sehen, die in der Szene normalerweise nicht existieren. Dafür gibt er eine konkrete Situation vor; beispielsweise der Ausbruch des Feuers. Zur Förderung der Phantasie kann mitreißende Musik verwendet werden. Den Schauspielern fällt es dann einfacher, sich in das Geschehen einzufühlen. Dabei sollte allerdings beachtet werden, dass der Ausgang der Situation nicht vorweggenommen wird. Gewünschte Reaktionen für das Ende der Szene dürfen nicht zuvorkommen, da zunächst das Objekt (Fest) im Fokus der Konzentration liegen soll, um überhaupt erst einmal Reaktionen entstehen zu lassen.

Die Quelle bei der Recherche des Schauspielers für diese Übungen ist sein Spielpartner. Besonders im Hinblick auf Emotionen, ist es wichtig, dass die Spieler lernen, sich aufeinander einzulassen, um eigene Gefühle entstehen zu lassen. Während der Szene können ständig neue Informationen und Erkenntnisse entstehen, die den Schauspieler diesbezüglich beeinflussen.

Nach Strasberg kann und soll später bereits die erste Leseprobe mit dem Spielpartner genutzt werden, um wichtige Hinweise über die Beziehung der beiden Rollen und deren Situation in der Szene zu bekommen. Hilfreich wäre es für die beiden Schauspieler, auch außerhalb der Übungen und der Szene über ihre Figuren zu sprechen, um zusätzliche Informationen zu sammeln, die der Schauspieler sonst nur aus einem Expertengespräch erhielte.

3.4 Der „Private Moment“¹¹³

Eine große Gefahr beim Schauspielern bringt das Bewusstsein mit sich, „vor einem Publikum zu stehen und sich (gesellschaftlich) verhalten zu müssen oder zu wollen“¹¹⁴. Strasberg erkannte das Problem und erfand Übungen, die den Schauspieler das Publikum ausblenden lassen, damit er sich wieder intensiver auf sich selbst konzentrierte. Strasberg nannte eine dieser Aufgaben „Private Moment“, mit deren Hilfe sich der

¹¹³ Der Name ist ein feststehender Begriff aus dem Englischen aus Strasbergs Schriften.

¹¹⁴ fakten-uber.de/method_acting

Schauspieler an ein privates Verhalten erinnert und dieses auf der Bühne öffentlich wieder kehren lässt, ohne daran zu denken, wie er beim Publikum ankommt. Dabei wird unterschieden zwischen privatem Verhalten und dem bloßen Alleinsein.¹¹⁵

3.5 Tier-Übungen

In seinen Übungen legt Strasberg besonders großen Wert auf die „Tier-Verkörperung“. Nach seiner Auffassung sei dieses Training mit am effektivsten, da Konzentration, Beobachtungsgabe und Phantasie des Schauspielers ausgebildet werden. Der Ursprung dieser Übungen kommt aus der Zeit von Strasbergs eigener Schauspielausbildung; seine Lehrerin Maria Ouspenskaya¹¹⁶ erfand die Tier-Verkörperung. Aufgrund der vielen positiven Resultate, die das Training mit sich brachten, implizierte Strasberg die Übungen in seine Methode.

Ausschlaggebend bei der Tier-Verkörperung ist der innere Impuls. Der Schauspieler muss lernen, das Tier nicht nur in seiner Bewegung zu imitieren, sondern auch in seiner Denkweise. Mittels des Trainings sucht er nach „Ursachen für den Gang, für die Art, das Verhalten [und] (...) das Gefühl des Tieres“¹¹⁷. Während der Schauspieler das Tier imitiert und nach der Ursache für die Bewegungen sucht, entsteht Gefühle, die „von den äußeren Anzeichen“¹¹⁸ ausgehen. Strasberg nennt diese Gefühle innere Impulse.

Den entscheidenden Unterschied im Gegensatz zur Nachahmung eines Menschen wird vom inneren Impuls bestimmt. Strasberg begründet die Frage, warum ausgerechnet ein Tier verkörpert werden soll, mit der Ungleichheit von Tier und Mensch.¹¹⁹ Beobachtet der Schauspieler einen Menschen, fallen ihm wichtige Details nicht auf, weil er sie als selbstverständlich interpretiert. Er konzentriert sich nur auf „die offensichtlichen Einzelheiten“¹²⁰ und übersieht beispielsweise mimische Bewegungen oder die besondere Artikulation eines Menschen. Da der Mensch mit seinen verschiedenen Bewegungen dem Schauspieler letztendlich doch zu sehr ähnelt, würde die Beobachtung und Nachahmung nach Strasberg zu banal werden und sie nicht abgrenzen. Die Ver-

¹¹⁵ Strasberg, L. (1988), S. 144

¹¹⁶ Eine US-amerikanische Bühnen- und Filmschauspielerin und Schauspiellehrerin russischer Abstammung (* 17.07.1949 in Los Angeles)

¹¹⁷ Strasberg, L.(2001), S. 44

¹¹⁸ Vgl. S. 44

¹¹⁹ Vgl. S. 92

¹²⁰ Vgl. S. 44

körperung eines anderen Lebewesens fordert jedoch Disziplin und besondere Präzision, um die Feinheiten der Bewegungen zu erkennen und umzusetzen.¹²¹ Zahlreiche kleine Details unterscheiden die Tierart als solche von anderen, sodass auch das Publikum das Tier schließlich auf der Bühne erkennt. Strasberg sieht Tierübungen als Schlüssel der Figurendarstellung, wodurch der Schauspieler lernt, nicht sich selbst darzustellen, sondern eine fremde Figur zu verkörpern. Dieses Tun bezeichnet Strasberg als die Kunst des Schauspielens. „Es ist das Schaffen einer Figur, und diese hat in der gleichen Weise eine unabhängige Existenz, wie ein Gemälde unabhängig von seinem Maler ist.“¹²²

Für die Tier-Verkörperung gibt Strasberg keine Szene vor. Ihm ist wichtig, dass der Schauspieler sich maximal konzentriert, frei agiert und so seiner Phantasie freien Lauf lässt. Erst nach mehrmaliger Umsetzung der Aufgabe und regelmäßigem Erfolg, geht Strasberg mit seinen Übungen „einen Schritt weiter“¹²³ und lässt den Schauspieler „einen Menschen spielen“¹²⁴. Mit der vorhergehenden Übung sind die Sinne und die Aufmerksamkeit verfeinert worden, sodass der Schauspieler nun in der Lage ist die kleinsten Einzelheiten seiner Rolle wahrzunehmen und umzusetzen. Es wird deutlich, dass es Strasberg bei seinen Tier-Übungen um die Ausfeilung der Sinne geht. Besonders die Beobachtung steht im Vordergrund dieses Trainings, damit alle essentiellen Informationen erfasst und von den unwichtigen unterschieden werden können.

3.6 Text und Szene

Strasbergs Übungen charakterisieren, dass selten mit Text oder Dialogen gearbeitet wird. Das liegt nicht an der Unbedeutsamkeit der Drehbuchtexte, sondern viel mehr an Strasbergs Auffassung, dass die Situation erst gespielt werden müsse, ehe eine Zeile gesprochen werden könne. Ihm war wichtig „zu zeigen, was gerade geschieht, was gerade getan wird, und nicht nur, was gerade gesagt wird“¹²⁵. Diese Reihenfolge ist zu beachten.

Um sich schließlich der Arbeit am Text zu nähern, muss der Schauspieler alle „gegebene[n] Umstände und Handlungen“¹²⁶ kennen. Unter gegebenen Umständen versteht

¹²¹ Vgl. S. 44, S. 92f

¹²² Vgl. S. 92

¹²³ Vgl. S.44

¹²⁴ Vgl. S.44

¹²⁵ Vgl. S. 48

¹²⁶ Vgl. S. 51

Strasberg „die Situation, die stattgefunden hat, bevor die eigentliche Szene“¹²⁷ anfängt. Es ist für den Schauspieler daher äußerst wichtig, zu wissen, was seine Figur unmittelbar vor Beginn der eigentlichen Szene getan hat und wie das Verhältnis zwischen der eigenen Rolle und den Spielpartnern in der Szene steht. Ändern sich die gegebenen Umstände, ändert sich mit ihnen die komplette Szene. Ein einfaches Beispiel lässt dies beweisen: In einer Szene treffen sich die Rollen Thomas und Richard in einer Bar. Thomas hat kurz vor dem Treffen von seinem Chef erfahren, dass er befördert wird. Dementsprechend wird er mit Sicherheit äußerst euphorisch und strahlend in die Szene gehen. Werden die gegebenen Umstände in der gleichen Szene verändert, wirkt sich das auf die Situation folgendermaßen aus: Erfährt Thomas kurz vor dem Treffen, dass Richard mit seiner Freundin geschlafen hat, wird er höchstwahrscheinlich enttäuscht, verletzt und wütend Richard in der Bar begegnen.

Das Umkehren der gegebenen Umstände ist nach Strasberg die „Rechtfertigung“¹²⁸, die ebenso bedeutsam ist wie das Pendant der Szene. Der Schauspieler rechtfertigt, wie der Begriff schon sagt, sein Tun, d.h. er muss sich im Vorherein überlegen, welchen Wert das bevorstehende Geschehen für ihn hat. Ihm muss klar sein, warum er genau das macht, was er tut, ehe der Schauspieler lernt seine Bewegungen und sein Verhalten in der Szene entstehen zu lassen.

Strasberg erklärt dieses Verhalten wie folgend: „Während in den frühen Phasen des Trainings der Schwerpunkt auf der Formel liegt: ‚Wenn Sie in dieser Lage wären, was würden Sie tun?‘, lautet die Formel später: ‚Wenn Sie folgende Handlung zu spielen haben, was muß geschehen sein, um sie notwendig und für Sie spielbar zu machen?‘ Die erste Formulierung führt zu realistischen und wahrhaftigen Ergebnissen. Die letztere ist für imaginative Produktionen unabdingbar.“¹²⁹

Die gegebenen Umstände sorgen schließlich dafür, dass sich die Rolle in der Szene befindet. Die Handlung einer Szene ist laut Strasberg „der Grund und die Notwendigkeit für das Erscheinen des Schauspielers“¹³⁰. Sie erfolgt aus den gegebenen Umständen und ist demnach die Motivation, dass der Schauspieler überhaupt in dem Akt auftaucht.

¹²⁷ Vgl. S. 51

¹²⁸ Vgl. S. 52

¹²⁹ Vgl. S. 53

¹³⁰ Vgl. S. 53

An dieser Stelle verweist die Autorin auf Kapitel 3.1.3. Am Ende des Arbeitsprozesses der emotionalen Arbeit sollte der Schauspieler nach Strasbergs Auffassung in der Lage sein, entscheidenden Fragen über die Figur und die Situation in der Szene zu beantworten. Diese Fragen sind auch im Hinblick auf Handlung und Motivation in diesem Kapitel von großer Bedeutung. Um die Handlung korrekt anzuwenden, soll sich der Schauspieler die Fragen stellen und soll sich deren Antworten und Auswirkungen bewusst sein:

1. Was tue ich? (Handlung)
2. Warum tue ich es? (Motivation)
3. Unter welchen gegebenen Umständen tue ich es? (Anpassung)¹³¹

Die letzte Frage hat für den Schauspieler eine besondere Bedeutung, da sie sich auf „die Form der Ausführung der Handlung“¹³² bezieht (vgl. das Beispiel in der Bar). Die zuvor beschriebene Szene mit Thomas und Richard in der Bar bietet für diese Übung eine gute Grundlage. Dafür müssen die gegebenen Umstände immer wieder verändert werden, der Text der Szene bleibt jedoch gleich. Obwohl der Text immer gleich bleibt, wird sehr bald erkennbar sein, dass er sich in seiner Bedeutung aufgrund der verschiedenen Umstände jedes Mal grundlegend verändert.

¹³¹ Vgl. S. 53ff

¹³² Vgl. S. 54

4 Der Erfolg des Method Acting

Als das Method Acting in den USA Anfang der 1950er Jahre seinen großen Erfolg feierte, versuchten viele amerikanische Schauspieler die Methode von Lee Strasberg zu erlernen. Das unter anderem auch von ihm gegründete Actors Studio wurde zu einem bedeutsamen Anziehungspunkt für angehende Theater- und Filmschauspieler sowie zahlreiche künftige Dramatiker. Das Studio bietet Schauspielern einen experimentellen Raum, in dem sie ihre Fähigkeiten weiterentwickeln können. Es ist, umgeben von anderen kreativen Köpfen, leichter darstellerische Risiken einzugehen, „ohne den Druck kommerzieller Rollen auf sich nehmen“¹³³ zu müssen. Die Teilnehmer können selbst entscheiden, ob sie den anderen Mitgliedern lieber bei der Arbeit an ihrem Schauspiel zuschauen oder ob sie selbst vorspielen wollen, um sich so die Meinung und Kritik der anderen einzuholen. Mit der Zeit wurden auch für Dramatiker und Regisseure entsprechende Fachbereiche zur Fortbildung errichtet und ausgebaut. Das Actors Studio ist bekannt für die Lehre und Weiterbildung der methodischen Schauspielmethode, die von Lee Strasberg als Method Acting bezeichnet wurde. Eine Kunst, „die vom Schauspieler verlangt, sich in die Rolle hineinzusetzen“¹³⁴, beruhend auf der Lehre Konstantin Stanislawskis. Unabhängig von seinem Unterricht am Actors Studio, gründete Strasberg 1969 seine eigene Schule, das Lee Strasberg Theatre and Film Institute, an der die angehenden Schauspieler die Chance erhielten, eine tatsächliche Schauspielausbildung basierend auf den Lehren Strasbergs zu absolvieren.

4.1 Marlon Brando

Die ersten Erfolge verzeichnete der Ansatz des Method Acting unter anderem mit den anfänglichen Erfolgen von Marlon Brando. Der US-amerikanische Schauspieler gilt noch heute als einer der beachtlichsten Charakterschauspieler der Film- und Fernsehgeschichte des 20. Jahrhunderts¹³⁵.

Seine Kindheit wurde durch seine beiden alkoholabhängigen Eltern, Streit, Affären und mehrere Suizidversuche der Mutter geprägt. Seine beiden Schwestern und er litten oft unter der dürftigen Verlässlichkeit und der fehlenden Aufmerksamkeit der Eltern. Es ist daher nachvollziehbar, dass der junge Brando von vielen seiner Biografen als „introvertierter, unangepasster, schlechter Schüler“ charakterisiert wurde. Jeglicher Autorität

¹³³ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Actors%20Studio>

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Marlon%20Brando>

begegnete Brando mit extremer Aggression.¹³⁶ In seiner Kindheit musste er häufig seine Mutter aus der Ausnüchterungszelle abholen. Momente wie diese prägten den jungen Mann, jedoch begünstigten diese Erfahrungen sein Schauspiel und legten damit den Grundstein seines Talents.¹³⁷ Anthony Quinn, Oscar-Gewinner und Nachfolger Brandos in der Hauptrolle in dem Spielfilm „Viva Zapata!“, sagte über Brando: „Ich bewundere Marlons Talent, aber ich beneide ihn nicht für den Schmerz, durch den es kreiert wurde.“¹³⁸

Im Jahr 1943 ging Brando nach New York, wo er den „Dramatic Workshop“ von Regisseur Erwin Piscator an der New School besuchte. Heutzutage ist der Workshop berühmt, da abgesehen von Brando noch weitere beachtliche Künstler wie Tony Curtis, Sheley Winterr, Harry Belafonte und Tennessee Williams den Kurs absolvierten.¹³⁹ Während des Workshops lernte Brando die Bühnen- und Filmschauspielerin Stella Adler kennen. Eine Begegnung, die sein Leben bedeutsam prägte: Adler, die einst persönlich Schülerin von Stanislawski war und nun selbst unterrichtete, wurde Brandos langjährige Lehrerin und Mentorin.¹⁴⁰ Sie verschaffte ihm wichtige Kontakte zu Agenten und Regisseuren, um ihm den Einstieg in die Branche zu erleichtern. Bis zu diesem Zeitpunkt nahm Adler am meisten Einfluss auf Brandos Schauspieltechnik. Genau wie Strasberg lehrte Adler die auf den Grundlagen Stanislawskis basierende Methode „Method Acting“.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass sich die Interpretation der Methode Stanislawskis bei Stella Adler und Lee Strasberg nicht grundlegend, aber an entscheidenden Punkten unterschied. Dieser Konflikt zieht sich durch die Geschichte des Schauspiels bis zur heutigen Zeit, da die Schüler Adlers eine andere Auffassung der methodischen Schauspieltechnik aufbringen, als die Schülerschüler von Strasberg. Im Allgemeinen ist Strasbergs Ansatz verbreiteter und wird noch heute unter der Bezeichnung „Method Acting“ unterrichtet.

Vollständigkeitshalber listet die Verfasserin dieser Arbeit die Ansätze von Stella Adler allerdings an dieser Stelle mit auf. Es werden jedoch zahlreiche Übereinstimmungen erkennbar sein, da sowohl Adler als auch Strasberg ihre Lehren aus den Ansätzen

¹³⁶ Manso, P. (1994), S. 19ff

¹³⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0000008/bio>

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ <http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/kuenstler/Erwin-Piscator.htm>

¹⁴⁰ http://fakten-uber.de/marlon_brando

Stanislawskis beziehen. Beide haben die Methode für sich interpretiert und werfen daher dem anderen eine entsprechende Fehlinterpretation vor.

Adler, die jahrelang von Stanislawski persönlich unterrichtet wurde, unterstellte Strasberg, er habe grundlegende Punkte in der Lehre des Russen missverstanden.¹⁴¹ Ihre Interpretation der Methode führte bei Marlon Brando zum großen Erfolg. Für viele seiner prägnanten Darstellungsweisen, wie beispielsweise das Unterspielen¹⁴², ist Adlers Lehrmethode verantwortlich. Durch sie brachte Brando ein Repertoire an Emotionen zum Ausdruck, das ihn bedeutend von seinen Mitstudenten unterschied.¹⁴³

Durch den Unterricht mit Methode Stanislawskis wurde Stella Adler zu einer bedeutungsvollen Schauspiellehrerin im 20. Jahrhundert. „Ihre Interpretation des Method Acting wich von Strasbergs [Lehre] soweit ab, dass einige ihrer Schüler es [sogar] ablehnten, ihren Arbeitsstil überhaupt mit dem von Strasberg geprägten Namen ‚Method Acting‘ in Verbindung zu bringen.“¹⁴⁴ Anders als Strasberg war Adler der Auffassung, dass der Schauspieler auf der Bühne die Stimmungen des Spielpartners spontan ausnutzen sollte, um eine glaubwürdige Darbietung zu bringen. Sich an dem Potential der persönlichen Erinnerungen beim Schauspielen zu bedienen, sah Adler als falschen Ansatz an. Strasberg brachte seine Schüler für eine authentische Darbietung der Figur dazu, dass sie sich an ihre privaten Erlebnisse erinnerten. Adler kritisierte, die Schauspielschüler müssten gleichzeitig über ihr eigenes Leben nachdenken und eine fremde Rolle darstellen, was sie in eine ambivalente Situation brachte. Während des Unterrichts bei Stanislawski, lernte Adler, die Wichtigkeit der Imagination kennen. Sie war der Auffassung, der Ursprung des Schauspiels sei die Imagination und die Authentizität in den Szenen.¹⁴⁵

Mit seiner Rolle in der Broadway-Aufführung „Endstation Sehnsucht“¹⁴⁶ gelang Brando der schauspielerische Durchbruch. Die Verfilmung des Dramas wurde ein Welterfolg.¹⁴⁷

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Nonverbale Ausdrucksmittel wie Gesten, Gebärden, Mimik und Miene werden beim Unterspielen nur sehr sparsam eingesetzt.

¹⁴³ Manso, P. (1994), S. 98ff

¹⁴⁴ http://fakten-uber.de/stella_adler

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Endstation Sehnsucht (Originaltitel: „A Streetcar Named Desire“) ist ein Spielfilm des Regisseurs Elia Kazan aus dem Jahr 1951.

¹⁴⁷ <http://www.theater-saarbruecken.de/stuecke/schauspiel/stueck/endstation-sehnsucht-2.html>

Bei der Erarbeitung und Interpretation der Rolle „Stanley Kowalski“ erzielte der Regisseur Elia Kazan bei Brando eine Konfrontation mit sich selbst, da Brando und Kowalski einige ähnliche Züge in ihrer Persönlichkeit besaßen. Auch wenn das Vorhaben des Regisseurs eine extreme Belastung für Brando war, gewann die Darstellung dadurch sehr an Überzeugungskraft, sodass die Inszenierung einen großen Erfolg feiern konnte.¹⁴⁸ Zusätzlich schenkte Brando der Rolle des Kowalski eine Unbehaglichkeit und Bedrohung, die von ihm unterschwellig ausging – Eigenschaften, mit denen er jahrelang seine Filmrollen in immer neuen Variationen prägte.¹⁴⁹ Während der Arbeit an „Endstation Sehnsucht“ nahm Brando immer wieder an Veranstaltungen des neu gegründeten Actors Studios teil, in denen das Method Acting nach Lee Strasberg unterrichtet wurde.¹⁵⁰ Brando konnte den Ausdruck „Method Acting“ im Zusammenhang mit seiner Schauspieltechnik nicht leiden, da er Strasberg für seine talentierte Schauspielkunst nicht verantwortlich machen wollte.¹⁵¹ In einem Interview sagte er sogar, Strasberg wäre ein talentloser Schauspieler, der vorgab sein Mentor gewesen zu sein.¹⁵² Brando betonte, dass neben Strasberg auch Kazan und Adlers Ehemann, Harold Clurman, am Actors Studio viel Ansehen und Erfahrungen hatten. Brandos Schauspielstil sei primär durch Kazan, Adler und Clurman bestimmt worden.¹⁵³ Adlers Methode legt dar, dass die Echtheit des Schauspiels durch das Abbilden der inneren Wirklichkeit erreicht wird und dadurch tiefe emotionale Erfahrungen hervorruft¹⁵⁴; ein entscheidender Unterschied zu Strasbergs Auffassung.

Für den Film „Die Männer“ (1950) verbrachte Brando einen ganzen Monat im Militärkrankenhaus in Van Nuys (Kalifornien), ohne das Bett zu verlassen, um zu erfahren, wie sich ein querschnittsgelähmter Veteran fühlt. Dies ist eins von mehreren Beispielen für Brandos intensive und disziplinierte Rollenvorbereitung und seine Ehrgeiz. Brando war so fest mit seiner Rolle verschmolzen, dass er instinktiv und spontan handeln konnte, wie es die Rolle von ihm verlangte.¹⁵⁵ Nicht ohne Grund wurde er mit gerade mal 30 Jahren „Der Pate“ des Amerikanischen Schauspiels genannt.¹⁵⁶

¹⁴⁸ Manso, P. (1994), S. 219ff

¹⁴⁹ Vgl. S. 228ff

¹⁵⁰ Vgl. S. 261f

¹⁵¹ <http://www.imdb.com/name/nm0000008/bio>

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ <http://wallstcheatsheet.com/stocks/7-method-actors-who-make-the-technique-look-crazy.html/?a=viewall>

¹⁵⁶ <http://www.imdb.com/name/nm0000008/bio>

1954 bekam er erstmals den Oskar verliehen „als bester Schauspieler in Elia Kazans Film ‚Die Faust im Nacken‘“¹⁵⁷, wodurch auch die Schauspielmethode Method Acting erstmals weltweites Ansehen erlangte. Zwischen den Jahren 1952 und 1990 erhielt Brando sieben Nominierungen für den Oscar in den Kategorien „Bester Hauptdarsteller“, einmal war er als „Bester Nebendarsteller“ nominiert und zwei Oscars gewann er (1955 und 1973). Den für die Hauptrolle in „Der Pate“ verliehenen Oscar 1973 verweigerte er aus Protest und nutzte das Podium zur Darstellung seiner politischen Meinung. Er ließ „eine als Indianerin verkleidete Schauspielerin gegen die Diskriminierung der Ureinwohner protestieren“¹⁵⁸, um auf die geringschätzig „Darstellung von Indianern in amerikanischen Westernfilmen und der Diskriminierung der Indianer in den USA“¹⁵⁹ aufmerksam zu machen.

Auch auf internationaler Ebene gelang Brando der Erfolg, ihm wurden auf internationalen Festivals mehrere Preise verliehen, „unter anderem 1952 in Cannes und 1989 in Tokio“¹⁶⁰. Eine 1999 veröffentlichte Liste des „American Film Institute“ platzierte Brando auf Platz 4 der 25 erfolgreichsten „männlichen Filmlegenden aller Zeiten“¹⁶¹. Neben Weltstars wie Elizabeth Taylor, Ingrid Bergman, Jack Lemmon, Joanne Woodward und Paul Newman zählte Marlon Brando zu den „am häufigsten ausgezeichnete[n] US-amerikanische[n] Filmschauspieler[n] seiner Generation“¹⁶².

4.2 Al Pacino

Einem weiteren weltfeiert gefeierten Schauspieler gelang der berufliche Durchbruch während eines der bedeutsamsten Jahrzehnte des Films: Der US-amerikanische Schauspieler Alfredo James „Al“ Pacino. Noch heute nimmt der Oscarpreisträger mit italienischen Wurzeln eine beständige und ikonische Rolle in der Welt des amerikanischen Films ein.¹⁶³ Bereits als Kind interessierte ihn hauptsächlich die Schauspielerei, sodass er mit 17 Jahren ohne Schulabschluss nach New York ging, um dort sein Talent zu entfalten.¹⁶⁴ Zunächst verdiente er durch verschiedene Nebenjobs sein Geld, um sich abends Schauspielunterricht leisten zu können. 1966 nahm das angesehene

¹⁵⁷ <http://www.hdg.de/lemo/html/biografien/BrandoMarlon>

¹⁵⁸ http://www.focus.de/panorama/boulevard/brennpunkt-oscar_aid_218405.html

¹⁵⁹ http://www.t-online.de/unterhaltung/oscars/id_14178578/preis-verweigert.html

¹⁶⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0000008/bio>

¹⁶¹ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Marlon%20Brando>

¹⁶² http://fakten-uber.de/marlon_brando

¹⁶³ <http://www.imdb.com/name/nm0000199/bio>

¹⁶⁴ Ebd.

Actors Studio ihn auf, wo er von Lee Strasberg eine ordentliche Ausbildung bekam. Seinen Abschluss machte er schließlich beim hochgeschätzten Schauspiellehrer Herbert Berghof am renommierten Lee Strasberg Theatre and Film Institute; der Beginn seiner großen Schauspielkarriere.¹⁶⁵

Für seine Rolle als Gauner in dem Theaterstück „The Indian Wants the Bronx“ bekam Pacino 1968 den Obie-Award. Kurz darauf erhielt er für seine Rolle in „Does the Tiger Wear a Necktie?“ eine weitere Auszeichnung, dieses Mal den Tony Award. Als Pacino 1971 neben Kitty Winn in einem seiner ersten Filme, „Panik im Needle Park“, zu sehen war, „machte er [mit seiner Darbietung den Regisseur] Francis Ford Coppola auf sich aufmerksam“¹⁶⁶. Dieser besetzte den noch unbekanntenen Schauspieler gegen den Willen einiger Teammitglieder für die Rolle des Micheal Corleone in „Der Pate“. Diese Rolle brachte Pacino 1973 seine erste Oscarnominierung als besten Nebendarsteller.

1974 wurde er als „Bester Hauptdarsteller“ für die Rolle des Polizisten Franz Serpico im gleichnamigen Film „Serpico“ nominiert. Ein Jahr später stand sein Name im Umschlag der Oscarnominierten für „Der Parte – Teil II“. 1976 folgte schließlich die nächste Oscarnominierung für „seine Rolle als bisexueller Bankräuber“¹⁶⁷ in „Hundstage“. Nach seiner Darbietung in „Scarface“ 1983, widmete sich Pacino seiner Bühnenkarriere und arbeitete längere Zeit wieder am Broadway¹⁶⁸. Mit dem Thriller „Melodie des Todes“ feierte er 1989 auf der Leinwand seine Rückkehr. Es folgten die Dreharbeiten von „Der Parte –Teil III“ (1990), sowie weitere Oscarnominierungen für „Dick Tracy“ (1990) und „Glengarry Glen Ross“ (1992), ehe er 1993 den Oscar für den Besten Hauptdarsteller in der Rolle des verbitterten, blinden Frank Slade in „Der Duft der Frauen“ verliehen bekam. Zwischen 1969 und 2013 spielte er in 38 Filmen mit, führte vier Mal selbst Regie, produzierte zwei Filme und verfasste zwei Drehbücher.¹⁶⁹ Insgesamt erhielt Pacino acht Oscarnominierungen, einen gewonnenen Oscar, 18 Golden Globe- Nominierungen, von denen er vier gewann, und zahlreiche weitere internationale Preise.¹⁷⁰ Auch 2014 erhält Pacino mehrere Auszeichnungen für den biographischen Film „Der Fall Phil Spector“.¹⁷¹ Er zählt zu den überragenden Charakterdarstellern der zeitgenössischen Film- und Theaterwelt.¹⁷²

¹⁶⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0000199/bio>

¹⁶⁶ <http://www.moviemaze.de/celebs/36/1.html>

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Das weltweit berühmte Theaterviertel am Times Square in New York

¹⁶⁹ http://www.imdb.com/name/nm0000199/?ref_=nmmd_md_nm

¹⁷⁰ http://www.imdb.com/name/nm0000199/awards?ref_=nm_awd

¹⁷¹ <http://www.zelluloid.de/person/preise.php3?id=301>

Trotz der vielen Ehrungen und zahlreicher positiver Kritiken, ist es nicht einfach über Pacinos Schauspieltechniken und Rollenvorbereitung Genaueres zu erfahren. In einem Gespräch mit dem Journalist Lawrence Grobel erklärte Pacino über seine Privatsphäre:

„Wenn man Sachen über einen Schauspieler weiß, fängt man an, Sachen in seine Filme hineinzuzinterpretieren. (...) Es verändert seine Arbeit und was er als Künstler zu vermitteln versucht. Deshalb sage ich immer, dass die Arbeit für mich spricht.“¹⁷³

In den wenigen Interviews, die er gab, berichtete Pacino über seine Zeit am Actors Studio und über einige erste Erfahrungen in Hollywood¹⁷⁴. Für den jungen Pacino war der Beruf des Schauspielers immer schon sein größter Traum gewesen. Als Strasberg 1967 die Hälfte des Jahres auch in Kalifornien unterrichtete, übernahmen Al Pacino und Ellen Burstyn¹⁷⁵ stellvertretend die künstlerische Leitung des Actors Studio für die darauf folgenden Jahre.¹⁷⁶ Pacino „fühlte sich Strasberg sehr nahe.“¹⁷⁷ Er mietete in New York eine Wohnung in Strasbergs direkter Nachbarschaft an und „wurde eine Art Ersatzsohn.“¹⁷⁸

Im Hinblick auf die Herangehensweise an eine neue Rolle, verriet Pacino einst, dass er sehr gern über seine Erfahrungen redete.¹⁷⁹ Es half ihm, sich an passende Erlebnisse zu erinnern und sich in seinen Übungen darauf zu beziehen; ganz im Sinne der Methode Strasbergs. Auch schätzte Pacino bei der Rollenvorbereitung das Expertengespräch. Bei den Arbeiten an der Rolle des New Yorker Polizisten Frank Serpico beispielsweise, begleitete Pacino den wahren Francesco Vincent Serpico durch seinen Alltag.¹⁸⁰ Tagelang folgte er dem Mann und begleitete ihn bei der Arbeit, um alles über seinen Lebensstil zu erfahren. Mittels dieser intensiven Recherche wurde der damals noch junge Schauspieler immer erfolgreicher in der authentischen Darstellung seiner Rollen. Es gäbe für den Schauspieler nichts besseres, als die persönliche Nachempfindung;¹⁸¹ diese werde in der Psyche, Phantasie und dem Unterbewusstsein abge-

¹⁷² <http://de.inforapid.org/index.php?search=Al%20Pacino>

¹⁷³ Grobel, L. (2006), S.165f

¹⁷⁴ Hollywood ist ein Stadtteil in Los Angeles, das als Zentrum der US-amerikanischen Filmindustrie weltweit bekannt ist, weshalb der Name oft auch als Synonym für die gesamte Branche steht.

¹⁷⁵ Eine US-amerikanische Schauspielerin, die ebenfalls Mitglied des Actors Studio war

¹⁷⁶ <http://theactorsstudio.org/faqs>

¹⁷⁷ Strasberg, L. (2001), S. 150

¹⁷⁸ Vgl. S. 150

¹⁷⁹ http://movies.about.com/od/interviewswithactors/a/pacino061207_2.htm

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

speichert und könne später beim Spiel freigelegt werden.¹⁸² Diese Ansicht lässt sich ebenfalls von den Lehren Strasbergs ableiten.¹⁸³

Ganz im Sinne des Method Acting, beschreibt Pacino (jedoch recht allgemein) seine Technik: Eine Technik, die nicht neu ist, sich jedoch in beinahe jedem authentischem Schauspielstil widerspiegelt.¹⁸⁴ Nicht ohne Grund werden nach diesem „System zur schauspielerischen Ausbildung (...) weltweit die meisten Schauspieler ausgebildet“¹⁸⁵. Brando und Pacino sind nur zwei berühmte Beispiele für den Erfolg der Methode. Die beiden zählen zu den erfolgreichsten Charakterdarstellern in der Filmgeschichte.¹⁸⁶¹⁸⁷

4.3 Erfolgreiches Schauspiel im 21. Jahrhundert

Neben den Schauspiellegenden Marlon Brando und Al Pacino zählen auch bedeutsame Darsteller wie Jack Nicholson, Johnny Depp, James Dean, Robert De Niro, Julia Roberts, Marilyn Monroe, Anthony Hopkins, Paul Newman oder Daniel Day Lewis zu bekannten Vertretern des Method Acting. Sie alle haben bei Lee Strasberg, Stella Adler oder am berühmten „Lee Strasberg Theater and Film Institute“ die Methode gelehrt bekommen und verdanken ihren Erfolg dem methodischen Schauspielstil.¹⁸⁸ Die amerikanische Film- und Fernsehbranche wurde von ihnen seit Mitte des 20. Jahrhunderts stark geprägt und nach wie vor besetzen diese Schauspieler bedeutsame Rollen in zahlreichen Filmen. Doch auch in den jüngeren Generationen werden viele Anhänger des Method Acting immer wieder wegen ihrer schauspielerischen Leistungen ausgezeichnet: Angelina Jolie, Edward Norden, Anne Hathaway, Philip Seymour Hoffman, Uma Thurman, Adrien Brody und Scarlett Johansson sind nur einige berühmte Beispiele. Die Methode Strasbergs zieht weite Kreise und ist mittlerweile weltweit bekannt.¹⁸⁹ Um den aktuellen Erfolg der Methode zu messen, werden diverse Auflistungen der letzten zehn Jahre von den erfolgreichsten Filmen bis hin zu den meistausgezeichneten Schauspielern der USA untersucht. Die folgenden Fragen werden im weiteren Verlauf der Arbeit genauer untersucht: In wie weit ist der Schauspieler jedoch für den Erfolg eines Films heutzutage noch zuständig? Welche Faktoren wirken neuerdings auf

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Strasberg, L. (2001), S. 33ff

¹⁸⁴ <http://www.methodactingstrasberg.com/methodacting>

¹⁸⁵ <http://www.radikalerkonstruktivismus.de/lee-strasberg.html>

¹⁸⁶ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Al%20Pacino>

¹⁸⁷ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Marlon%20Brando>

¹⁸⁸ <http://www.methodactingstrasberg.com/alumni>

¹⁸⁹ <http://www.methodactingstrasberg.com/legacymission>

das Schauspiel ein? Und mit welchem Anteil sind die Method Actor in den führenden Listen heute noch vertreten?

Im Allgemeinen wird der Erfolg eines Films häufig anhand seines Umsatzes an den Kinokassen berechnet.¹⁹⁰ Es gilt allerdings zu beachten, dass aktuellere Filme größtenteils inflationsbedingt erfolgreiche Filme der Vorjahre ablösen: Der durchschnittliche Ticketpreis eines Kinofilms in den USA 1939 betrug beispielsweise 0,23 US-Dollar. 2009 lag der Preis hingegen bei ca. 7,5 US-Dollar.¹⁹¹ Außerdem fällt auf, dass bei der Betrachtung der erfolgreichsten Filme zwischen einem Erfolg aufgrund technischer Innovationen und schauspielerischen Leistungen unterschieden werden muss. Der technische Fortschritt hängt dabei stark von der zeitlichen Entwicklung ab.

James Cameron`s Science-Fiction-Film „Avatar – Aufbruch nach Pandora“ brach 2009 alle Rekorde: Er spielte über 2,78 Milliarden US-Dollar ein und zählt damit zu dem höchsten (nicht-inflationsbereinigten) Einspielergebnis (in US-Dollar).¹⁹² Revolutionär und ausschlaggebend für den Erfolg waren nicht die schauspielerischen Leistungen, sondern viel mehr der technische Fortschritt. Real gedrehte und computeranimierte Szenen wurden vermischt.¹⁹³ Außerdem wurde ein Großteil des Films „in einem virtuellen Studio und mit neu entwickelten digitalen 3D-Kameras gedreht“¹⁹⁴. Der Film brachte drei Oscars, zwei Golden-Globes, sowie zahlreiche weitere Auszeichnungen und Nominierungen ein; das Schauspiel wurde mit keiner einzigen Nominierung geehrt. Der Fokus bei diesem Film lag komplett auf der Technik, dem Szenenbild und den visuellen Effekten. Das höchste inflationsbereinigte Einspielergebnis brachte der Film „Vom Winde verweht“ aus dem Jahr 1939 ein. Die Literaturnachverfilmung des gleichnamigen Romans von Margaret Mitchell spielte 3,8 Milliarden US-Dollar ein; „das kommerziell erfolgreichste Werk der Filmgeschichte“¹⁹⁵. Der Film ging 1940 mit 13 Nominierungen in die Oscarverleihung und gewann schließlich 8 Oscars für u.a. „Beste Hauptdarstellerin“, „Beste Nebendarstellerin“, „Bester Film“ und „Beste Regie“. Für das Casting der Haupt- und Nebendarsteller nahm sich der Regisseur Victor Fleming zwei

¹⁹⁰ Besucherzahlen und Einspielergebnis von Filmen an den Kinokassen geben Auskunft über den Erfolg des Films, vgl. http://fakten-uber.de/Liste_erfolgreicher_Filme

¹⁹¹ <http://www.boxofficemojo.com/about/adjuster.htm>

¹⁹² <http://boxofficemojo.com/alltime>

¹⁹³ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Avatar%20%E2%80%93%20Aufbruch%20nach%20Pandora>

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ http://fakten-uber.de/vom_winde_verweht

Jahre Zeit, da er besonders großen Wert auf die Besetzung des Films legte und vorab bereits sehr bestimmte Vorstellungen hatte.¹⁹⁶

Es ist schwer die beiden Filme zu vergleichen, obwohl beide einen enormen Erfolg feierten. Sie zeichnen sich jedoch durch unterschiedliche Qualitäten aus: Das beachtliche Schauspiel von Vivien Leigh, Clark Gable, Olivia de Havilland und Leslie Howard in „Vom Winde verweht“ machte den Film berühmt. Doch auch die Technik war für damalige Verhältnisse fortschrittlich: In einigen Kritiken heißt es, der Film sei „in Darstellung, Aufnahmetechnik und Aufwand heute noch beachtlich“¹⁹⁷. Des Weiteren fasziniere er „immer noch durch hervorragende schauspielerische Leistungen und die fesselnde Schilderung von Schicksalen vor dem Hintergrund der Bürgerkriegswirren“¹⁹⁸.

Die nachfolgenden Plätze der erfolgreichsten Filme weltweit (anhand von Einspielergebnissen gemessen), bei denen die Inflation berücksichtigt wurde, belegen die Filmklassiker „Titanic“ (1998) und „Der weiße Hai“ (1975); dicht gefolgt von George Lucas' „Krieg der Sterne/ Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung“ (1977).¹⁹⁹ Alle drei Filme erhielten zahlreiche Nominierungen und gewannen bedeutsame Preise in unterschiedlichen, jedoch meist technisch avancierten Kategorien. Titanic weist „den Höhepunkt der damaligen Begeisterung für digitale Filmtechnik“²⁰⁰ auf und gewann 1998 11 Oscars für u.a. „Bester Film“, „Beste Regie“, „Beste Musik“, „Beste Spezialeffekte“ und „Bester Schnitt“. Im Hinblick auf die schauspielerische Leistung wurden die Haupt- und Nebendarstellerinnen zwar für den Oscar nominiert, gewannen ihn jedoch nicht. Der weiße Hai gewann insgesamt drei Oscars: „Beste Tonmischung“, „Bester Schnitt“ und „Beste Filmmusik“. Auch aus diesen Beispielen lässt sich schließen, dass der Erfolg nicht primär durch die Schauspielkunst hervorgebracht wurde. Ähnliches ist auch beim vierten Teil der Star-Wars-Saga erkennbar: Bei der Verleihung 1978 gewann der Film sechs Oscars für „Bester Schnitt“, „Bester Ton“, „Beste visuelle Effekte“, „Beste Filmmusik“, u.v.m. Aus schauspielerischer Sicht wurde nur der Nebendarsteller Alec Guinness für seine Leistung nominiert. Die Konzentration lag eindeutig auf der technischen Innovation. Die Betrachtung der erfolgreichsten Filme gibt somit wenig Auskunft über das Potential der Schauspieler und deren möglichen Erfolg. Die Auflistung der Filme, die in der Kategorie „Bester Film“ in den letzten Jahren einen Oscar gewannen, sowie

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ <http://www.boxofficemojo.com>

²⁰⁰ <http://fakten-uber.de/%20titanic%20der%20Film%201997>

die Oscar-Preisträger und –Preisträgerinnen können mehr Informationen über den Erfolg der Schauspieler in Bezug auf ihre Techniken geben.

Zunächst werden die Filme in der Kategorie „Bester Film“ aufgelistet: 2014 gewann das britisch-US-amerikanische historische Drama „12 Years a Slave“ den Oscar, 2013 Ben Afflecks Film „Argo“. Im Jahr 2012 wurde der Stummfilm „The Artist“ ausgezeichnet, im vorherigen Jahr die britische Filmbiographie „The King’s Speech“ und 2010 das Kriegsdrama „Tödliches Kommando - The Hurt Locker“. In den Jahren davor wurden „Slumdog Millionär“ (2009), „No Country for Old Men“ (2008), „Departed - Unter Feinden“ (2007), „L.A. Crash“ (2006), „Million Dollar Baby“ (2005) und „Der Herr der Ringe: Die Rückkehr des Königs“ (2004) mit einem Oscar ausgezeichnet.²⁰¹

Den Preis für den besten Schauspieler gewannen Matthew McConaughey (2014 in „Dallas Buyers Club“), Daniel Day-Lewis (2013 in „Lincoln“), Jean Dujardin (2012 in „The Artist“), Colin Firth (2011 in „The King’s Speech“) und Jeff Bridges (2010 in „Crazy Heart“). Sean Penn, Daniel Day-Lewis, Forest Whitaker, Philip Seymour Hoffman, Jamie Foxx, sowie ein weiteres Mal Sean Penn waren die Oscargewinner der vorherigen Jahre in dieser Kategorie.

Die Oscartrophäe für die „Beste Schauspielerin“ wurden Cate Blanchett (2014 in „Blue Jasmine“), Jennifer Lawrence (2013 in „Silver Linings“), Meryl Streep (2012 in „Die Eiserne Lady“), Natalie Portman (2011 in „Black Swan“) und Sandra Bullock (2010 in „Blind Side- Die große Chance“) verliehen. In den Jahren davor freuten sich Kate Winslet, Marion Cotillard, Helen Mirren, Reese Witherspoon, Hilary Swank und Charlize Theron über ihren Oscar.

Mit einem Oscar in der Kategorie bester Nebendarsteller und beste Nebendarstellerin wurden in den letzten 5 Jahren folgende Schauspieler ausgezeichnet:

2014: Jared Leto („Dallas Buyers Club“) und Lupita Nyong’o („12 Years a Slave“),
2013: Christoph Waltz („Django Unchained“) und Anne Hathaway („Les Misérables“),
2012: Christopher Plummer („Beginners“) und Octavia Spencer („The Help“),
2011: Christian Bale („The Fighter“) und Melissa Leo („The Fighter“),
2010: Christoph Waltz („Inglourious Basterds“) und Mo’Nique („Precious – Das Leben ist kostbar“)²⁰²

²⁰¹ http://www.dieterwunderlich.de/oscar_filme.htm

²⁰² <http://www.moviemaster.de/oscar/oscarauswahl.php>

Es werden im Folgenden die Daten und Fakten des besten Films im Jahr 2014 aufgezählt: Steve McQueens Filmdrama „12 Years a Slave“, das seine Weltpremiere im August 2013 in Colorado feierte, wurde von Beginn an positiv kritisiert: „Auf dem Toronto International Film Festival 2013 erhielt der Film den Publikumspreis.“²⁰³ Vor allem die Leistungen der Haupt- und Nebendarsteller, sowie die Arbeit des Regisseurs und Drehbuchautors ernteten großes Lob. Bedeutsame internationale Tageszeitungen bewerteten den Film bestmöglich: Im „Guardian“ hieß es beispielsweise, es sei „nicht nur ein großartiger Film, sondern auch ein notwendiger“²⁰⁴ und das „Time-Magazine“ sprach von „großartiger Leistung“ der Schauspieler und „kühner Regie“ in diesem kraftvollen Drama.²⁰⁵ Aber auch viele deutsche Zeitungen wie z.B. „Die Süddeutsche Tageszeitung“ oder „Der Spiegel“ schwärmten für die überwältigenden Leistungen der Schauspieler, sowie dessen packende Filmmusik und geniale Regiearbeiten.²⁰⁶ Lupita Nyong'o bekam in der Kategorie „Beste weibliche Nebenrolle“ für die Rolle der Sklavin Patsy auch einen Academy Award verliehen. „12 Years a Slave“, basierend „auf dem gleichnamigen autobiografischen Werk von [Solomon] Northup aus dem Jahr 1853“²⁰⁷, verdiente des Weiteren den Golden Globe Award als „Bestes Filmdrama“, den British Academy Film Award für „Bester Film“ und „Bester Hauptdarsteller“, einen weiteren Oscar in der Kategorie „Bestes adaptiertes Drehbuch“, den Critics' Choice Movie Award für „Bester Film“, „Beste Nebendarstellerin“ und „Bestes adaptiertes Drehbuch“, sowie über 40 weitere Nominierungen für nationale und internationale Auszeichnungen.²⁰⁸ Der Film bringt zwar wenig Auskunft über erfolgreiches Method Acting in aktuellen Filmen, er ist jedoch ein gutes Beispiel, um zu zeigen, wie wichtig authentisches und packendes Schauspiel nach wie vor sein kann. Aufgrund des ausgiebigen Trainings und der passenden Regieangaben verwandelten die Darsteller den Film in ein spannendes und zu gleich schockierend packendes Drama²⁰⁹ und sorgten damit für einen internationalen Erfolg.

²⁰³<http://www.spiegel.de/kultur/kino/12-years-a-slave-gewinnt-filmfestival-von-toronto-a-922369.html>

²⁰⁴ <http://www.theguardian.com/film/2013/sep/15/toronto-film-festival-steve-mcqueen>

²⁰⁵ <http://www.hitfix.com/in-contention/review-powerful-12-years-a-slave-wont-turn-away-from-the-brutality-of-slavery>

²⁰⁶ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/-years-a-slave-im-kino-endgueltige-entzauberung-1.1862981> und <http://www.spiegel.de/kultur/kino/golden-globes-bester-film-12-years-a-slave-als-oscar-favorit-a-941111.html>

²⁰⁷ <http://kurier.at/thema/oscars/12-years-a-slave-es-war-wie-ein-tanz-mit-geistern/45.399.824>

²⁰⁸ http://www.imdb.com/title/tt2024544/awards?ref_=tt_awd

²⁰⁹<http://www.spiegel.de/kultur/kino/golden-globes-bester-film-12-years-a-slave-als-oscar-favorit-a-941111.html>

Die preisgekrönten Filme der letzten Jahre geben folgendermaßen Auskunft über den Method Acting-Anteil: Regisseur und Hauptdarsteller des Films „Argo“, Ben Affleck, wird als bedeutender Method Actor-Schauspieler gesehen²¹⁰, sowie seine Kollegen Tommy Lee Jones²¹¹, Javier Bardem²¹² und Josh Brolin²¹³ (in „No Country for Old Men“), Leonardo DiCaprio²¹⁴, Matt Damon²¹⁵ und Jack Nicholson²¹⁶ (in „Departed - Unter Feinden“), Sandra Bullock²¹⁷ („L.A. Cash“) und Viggo Mortensen²¹⁸ (in „Der Herr der Ringe: Die Rückkehr des Königs“). Über das Ausmaß an Umsetzung der einzelnen Darsteller wird an dieser Stelle noch nichts gesagt. In erster Linie geht es in diesem Kapitel darum, wie groß der Anteil der Method Acting-Schauspieler ist. Im darauf folgenden Kapitel wird der Ansatz und die Umsetzung der Methode kritisch hinterfragt. Colin Firth („The Kings Speech“) und Jeremy Lee Renner²¹⁹ („Tödliches Kommando – The Hurt Locker“) vertreten eine Schauspieltechnik, die sich zum Teil aus Method Acting und zum Teil aus eigenen Erfahrungen bzw. neueren Methoden zusammensetzt. Auswertungen der Filme „Slumdog Millionär“, „Million Dollar Baby“ und „The Artist“ geben keine bzw. wenig Auskunft über die Techniken ihrer Schauspieler. Wie es aussieht, sind sie keine Vertreter des Method Acting.

Es ist zu beachten, dass die zehn Filme an dieser Stelle in erster Linie aufgelistet wurden, da sie den Oscar in der Kategorie „Bester Film“ gewonnen haben. Bei der Recherche der Hauptdarsteller der jeweiligen Filme zeigt sich, welche Schauspieler mit der Methode Strasbergs arbeiten. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie ebenfalls für diese Rollen mit einem Oscar ausgezeichnet wurden. Der Erfolg des Films steht dennoch in diesen Beispielen im direkten Zusammenhang mit der Technik und dem authentisch überzeugenden Spiel der Hauptdarsteller bzw. Hauptdarstellerin.

Bei der Betrachtung des Schauspielstils des diesjährigen Oscarpreisträgers in der Kategorie „Bester Hauptdarsteller“, Matthew McConaughey, fällt auf, dass viele Ansätze

²¹⁰ http://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/extreme-method-actors-gone-too-far_n_2232192.html

²¹¹ <http://www.businessinsider.com/actors-who-refuse-to-break-character-2013-2?op=1>

²¹² <http://thebottomline.as.ucsb.edu/2008/01/spaniard-javier-bardem-remembers-his-roots-by-stephanie-smyth>

²¹³ <http://www.imdb.com/news/ni56226470/>

²¹⁴ <http://www.businessinsider.com/actors-who-refuse-to-break-character-2013-2?op=1>

²¹⁵ <http://www.film.com/movies/are-christian-bale-daniel-day-lewis-and-viggo-mortensen-the-new-method-men>

²¹⁶ http://fakten-uber.de/jack_nicholson

²¹⁷ http://www.hollywoodauditions.com/Biographies/sandra_bullock.htm

²¹⁸ <http://www.film.com/movies/are-christian-bale-daniel-day-lewis-and-viggo-mortensen-the-new-method-men>

²¹⁹ <http://bettyconfidential.com/ar/ld/a/25-things-about-the-bourne-legacy-star-jeremy-renner.html>

des Method Acting in seiner Schauspieltechnik wiederzufinden sind. Trotz seines großen Durchbruchs 1995 mit seiner ersten Hauptrolle in dem Justizthriller „Die Jury“, eilte McConaughey lange der Ruf voraus, er sei für viele Rollen nicht wandelbar genug.²²⁰ Das änderte sich jedoch besonders in den letzten Jahren, in denen sich McConaughey intensiv seinem Schauspiel widmete, um das Image des charmant, witzigen Romantikers abzulegen und sich auf tiefere Charakterrollen zu konzentrieren. Schritt für Schritt lernte er in den letzten Jahren immer mehr „sehr unterschiedliche Charaktere zu verkörpern“²²¹, sodass er momentan in Hollywood sehr geschätzt wird. Um seine Figur, einen an AIDS erkrankten Cowboy namens Ron Woodroof, authentisch zu verkörpern, nahm er vor Beginn der Dreharbeiten von „Dallas Buyers Club“ 25 Kilogramm an Gewicht ab.²²² Kritiker befürchten aufgrund dieser Extreme, dass er in die Fußstapfen von Christian Bale tritt, der sich in den letzten Jahren etlichen enormen Gewichtsschwankungen unterzog. Auch wenn die persönlichen Grenzen eines Schauspielers nicht bestimmt werden können, untermauerte McConaughey sein authentisches Schauspiel mit einem ebenfalls (extrem) authentischen Erscheinungsbild seiner Rolle. Auf der Internetseite „filmstarts.de“ heißt es, „die differenzierte Hauptfigur (Ron Woodroof) erweist sich als die wichtigste Qualität“²²³ des Films. Neben McConaugheys äußerer Verwandlung, fasziniert ebenfalls seine „Fähigkeit, das widersprüchliche Innenleben der Figur zum Ausdruck zu bringen. Durch ihn und seine Kollegen Jared Leto und Jennifer Garner wird „aus einem beachtlichen Film ein auch emotional nachhaltiges Kino-Erlebnis.“²²⁴ Das „unglaublich spontan“²²⁵ wirkende Schauspiel McConaugheys sorgt dafür, dass jeder Moment im Film uneingeschränkt echt und einmalig wirkt. Ohne erstaunliche Wendungen oder die „mustergültige Entwicklung eine[r] vorurteilbeladenen“ Figur wirkt der Film zwar fast nüchtern, gewährt auf diese Weise allerdings einen unverfälschten Blick auf alle vorkommenden Figuren in Bezug auf die damalige Zeit.²²⁶ „McConaughey strengt sich [dabei] nicht an, sympathisch zu erscheinen und wirkt daher umso menschlicher.“²²⁷ Er bekam für sein Schauspiel den Oscar, den Golden Globe Award und den Critic’s Choice Movie Award als „Bester Hauptdarsteller“.

²²⁰ <http://www.moviemaze.de/news/7010.html>

²²¹ Ebd.

²²² <http://www.filmstarts.de/kritiken/137097/kritik.html>

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Ebd.

Bei den Frauen wurde der diesjährige Oscar für die „Beste Hauptdarstellerin“ der Australierin Cate Blanchett verliehen. Für ihre schauspielerische Leistung der Figur Jasmine Francis in Woody Allens Filmdrama „Blue Jasmine“ erntete sie internationales Lob: „Blue Jasmine‘ ist ein großartiger Horrorfilm aus dem Hochkapitalismus, der sich ganz auf Cate Blanchett konzentriert. Auf eine Frau im freien Fall, die in einem Moment strahlend schön, unnahbar und stolz sein kann und sich im nächsten Augenblick in einen zitternden Haufen Elend verwandelt.“²²⁸, schreibt „Der Spiegel Online“. Neben dem Oscar in der Kategorie „Beste Hauptdarstellerin“ gewann der Film weitere Preise wie beispielsweise den Golden Globe Award („Beste Hauptdarstellerin“) und zahlreiche Nominierungen für Blanchett, Sally Hawkins („Beste Nebendarstellerin“) und Woody Allen („Bestes Originaldrehbuch“).²²⁹ Die zweifache Oscarpreisträgerin Cate Blanchett zählt seit ihrer preisgekrönten Titelrolle in „Elizabeth“ (1998) „zu den führenden Charakterdarstellerinnen Hollywoods.“²³⁰ Ein weiteres Beispiel für den Erfolg eines Films der heutigen Zeit, der wegen der Darstellungskraft seiner Schauspieler international gefeiert wurde.

Im Hinblick auf die preisgekrönten Nebendarsteller Jared Leto („Dallas Buyers Club“) und Lupita Nyong’o („12 Years a Slave“), lässt sich über ihre Filme wiederholt feststellen, dass sowohl Regisseur Jean-Marc Vallée, als auch Steve McQueen viel Wert auf das Schauspiel an sich legen. Beide Filme charakterisiert der hohe schauspielerische Anspruch der Haupt-, aber auch der Nebenrollen. Ein weiterer Beweis für die Bedeutung von authentischem Schauspiel. Letos Umsetzung des Grundgedanken des Method Actings, (nämlich mit eigenen Erinnerungen und Erlebnissen zu arbeiten, um die damaligen Emotionen nachzuempfinden), wurde zwar mit viel Kritik überhäuft, jedoch erklärte der Schauspieler, dass er die extreme Gewichtsabnahme herbeiführen musste, um die Gedanken der Rolle besser nachempfinden zu können. Sein neues Gewicht beeinflusse sein Inneres; es ändere seine Art zu laufen, zu lachen, zu atmen und die Entscheidungen innerhalb der Szene.²³¹ Während der Dreharbeiten musste sich Leto teilweise an die Wand lehnen, um nicht mitten im Gespräch aufgrund mangelnder Energie zusammenzubrechen. Es ist eine drastische und stark kritisierte Ansicht, für den Schauspieler jedoch der Weg die Rolle lebhaftig zu spüren. Über den Schauspielstil der jungen Lupita Nyong’o lässt sich wenig herausfinden. Mit ihren 31 Jahren wird

²²⁸ <http://www.spiegel.de/kultur/kino/woody-allens-film-blue-jasmine-a-931851.html>

²²⁹ http://www.imdb.com/title/tt2334873/awards?ref_=tt_awd

²³⁰ <http://de.inforapid.org/cate%20blanchett>

²³¹ <http://www.torontosun.com/2013/11/01/jared-letto-took-method-acting-to-the-extreme-with-dallas-buyers-club>

sie als „Überflieger am Hollywood-Himmel“²³² angesehen. Obwohl sie noch nicht viele Filmrollen übernommen hat, wurde ihr Talent vergangenes Jahr mit ihrem ersten Oscar belohnt.

Werden allerdings die restlichen Filme und Namen von ausgezeichneten Oscargewinnern der letzten Jahre betrachtet, finden sich in der Auflistung bedeutende Schauspieler, die mit der Methode Strasbergs vertraut sind: Sean Penn, Daniel Day-Lewis, Christopher Waltz, Forest Whitaker, Philip Seymour-Hoffman, Kate Winslet, Marion Cotillard, Melissa Leo, Anne Hathaway, Sandra Bullock, Christian Bale, Natalie Portman und Reese Witherspoon. Bei der dreifachen Oscar-Preisträgerin Meryl Streep lässt sich wie auch bei ihrem Kollegen, Jeff Bridges, Christopher Plummer und Colin Firth, „eine Kombination von Method Acting und generellen theatertypischen Schauspieltechniken“²³³ feststellen. Charlize Theron, Jennifer Lawrence, Octavia Spencer, Mo’Nique, Jamie Foxx, Helen Mirren, Jean Dujardin und Hilary Swank vertreten eher einen anderen oder nicht klar identifizierbaren Schauspielstil. Wie viele Schauspieler vermeiden sie über ihre Techniken und Vorbereitungen zu sprechen.

Bei genauerer Betrachtung der Oskar-Preisträger in den Bereichen „Beste(r) Hauptdarsteller(in)“ und „Beste(r) Nebendarsteller(in)“ fällt auf, dass bedeutend mehr der zuvor genannten Schauspieler im Sinne des Method Acting arbeiten und diese Technik in ihrer Vorbereitung und ihrem Spiel anwenden. Es muss allerdings an dieser Stelle betont werden, dass körperliche Gewichtsveränderungen oder andere optische Verwandlungen kein alleiniges Merkmal der Methode sind. Viele Schauspieler neigen zu diesen Extremen mit der Hoffnung, für ihre „Leistung“ entsprechend geehrt zu werden. Das bereits genannte Beispiel des Schauspielers Jared Leto zeigt, dass der Schauspieler den Grundgedanken des Method Acting im Hinblick auf seine Rolle primär durch die Gewichtsabnahme umsetzt. Erst mit seiner Umsetzung kann er die Gefühle der Figur nachempfinden²³⁴ und so echte Emotionen hervorbringen.²³⁵ Aber hätte er auch anders erfahren können, wie es sich anfühlt, als schwacher und gebrochener Mann zu laufen, zu atmen oder zu reden?

Dass die Lehre komplett verstanden ist, ist eine wichtige Voraussetzung im Umgang mit Method Acting. Einige Schauspieler meinen die Technik mit ihren Umsetzungen

²³² <http://www.prosieben.de/stars/star-datenbank/lupita-nyong-o>

²³³ Hollinger, K. (2006), S. 86.

²³⁴ <http://www.torontosun.com/2013/11/01/jared-let-took-method-acting-to-the-extreme-with-dallas-buyers-club>

²³⁵ http://www.nytimes.com/2013/10/27/movies/jared-let-took-method-acting-to-the-extreme-with-dallas-buyers-club-set.html?module=Search&mabReward=relbias%3Ar&_r=0

verstanden zu haben, allerdings kann in vielen dieser Fälle nur von einer Fehlinterpretation gesprochen werden, solange sie Strasbergs Ziel seiner Methode nicht tatsächlich gelernt haben. Der Schauspieler darf sich nicht komplett aufgeben, um authentisch die Rolle spielen zu können, da dieses Verhalten keine Schauspielkunst ist.²³⁶ Es kommt vielmehr auf die Erlebnisse und Erinnerungen an, die der Körper abspeichert und im Spiel wieder erlebt. Die meisten der genannten Oscargewinner der vergangenen Jahre haben die Lehre Strasbergs oder Adlers basierend auf Stanislawskis Ansätzen tatsächlich gelernt, trainiert und komplett oder in Kombination mit anderen bzw. eigenen Techniken umgesetzt. Dies wirkt sich auf ihre Authentizität und demnach auch auf ihren Erfolg aus. Die Wichtigkeit authentischen Schauspiels bleibt somit im 21. Jahrhundert nach wie vor beibehalten. Die vorangegangenen Erkenntnisse zeigen auf, dass die schauspielerische Kunst des Darstellers im amerikanischen Sektor nicht an Bedeutung verliert, auch wenn die Technik sich mit jedem Jahr verbessert und weitere Effekte hervorbringt. Der Stummfilm „The Artist“ aus dem Jahr 2012 war in diesem Sinne eine extreme Herausforderung an das gesamte Team von Michel Hazanavicius.

Mit der technischen Entwicklung des Tonfilms Ende der 1920er-Jahre wurden andere Maßstäbe an die Schauspieler gesetzt. Dank des Stummfilms gab es keine Sprachbarrieren mehr, sodass „eine sehr fruchtbare Wechselwirkung zwischen individueller Kreativität und technischem Know-how entstehen“²³⁷ konnte. Regisseure und Schauspielern gelang eine erfolgreiche Karriere. Mit dem neuen Verfahren kamen jedoch auch neue Herausforderungen: Ausdruck und Stil des Schauspielers mussten beispielsweise an die neuen Gegebenheiten angepasst werden. „Das Schauspiel der Akteure früherer Filme war (...) meistens sehr körperbetont.“²³⁸ Aus heutiger Sicht erscheint der damalige mimische Ausdruck daher häufig als sehr übertrieben. Nachdem 1929 die technischen Hindernisse beseitigt worden waren, konnten die künstlerischen Schwierigkeiten bearbeitet werden. Die universelle Verständlichkeit war mit dem Tonfilm nicht mehr gegeben. Speziell die Filmindustrie in Hollywood setzte sich ursprünglich aus zahlreichen internationalen Fachkräften zusammen. „Der Übergang zum neuen Medium brachte in den USA einigen Künstlern große Schwierigkeiten.“²³⁹ Vor allem ausländische Schauspieler hatten große Probleme mit der englischen Sprache und mussten um ihren Status und ihr Ansehen bangen. Einige Berühmtheiten der damaligen Zeit wurden wiederum mit Hilfe des Tonfilms noch populärer oder aufgrund

²³⁶ http://de.methodactingwiki.wikia.com/wiki/Vorteile_und_Nachteile_des_Method_Actings

²³⁷ <http://fakten-uber.de/stummfilm>

²³⁸ <http://de.inforapid.org/index.php?search=Stummfilm>

²³⁹ <http://fakten-uber.de/stummfilm>

ihres Akzents beliebter. „Zu den Gewinnern (...) zählten aber vor allem Schauspieler, die eine gewisse Bühnen- und damit Sprecherfahrung aufweisen konnten.“²⁴⁰

Die Tragikomödie „The Artist“ brachte wiederum ganz neue Herausforderungen für die Schauspieler der heutigen Zeit: Die Kraft des Wortes verflog. Die Darsteller mussten lernen die Aussage nicht mehr stimmlich, sondern über Mimik und Gestik zu überbringen, ohne ein solches Training. Zur Unterstützung und Einstimmung auf die Szenen wurde vom Regisseur Musik am Filmset abgespielt. Eine filmische Herausforderung, die mit Bravour gemeistert wurde. Der Film wurde international als „Hommage an das alte Hollywood bzw. als Liebeserklärung ans Filmemachen verstanden“²⁴¹ und gewann dank der unglaublichen Leistungen mehr als 30 Auszeichnungen, u.a. fünf Oscars und drei Golden Globe Awards. „The Artist“ ist ein passendes Beispiel, um die Bedeutung der Schauspielkunst als solche in der heutigen Zeit zu verdeutlichen. Auch wenn der Hauptdarsteller nicht in erster Linie mit Method Acting gearbeitet hat, bestätigt das Beispiel die Notwendigkeit der geschulten Ausübung des schauspielerischen Handwerks.

Weitere weltweit bedeutende Auszeichnungen der Filmbranche werden jährlich auf den Filmfestspielen von Cannes verliehen. Darunter zählen die „Goldene Palme“, der „Große Preis der Jury“, der „Preis der Jury“, der „Spezialpreis der Jury“ und die einzelnen Auszeichnungen für die weiblichen und männlichen Darsteller, sowie für Regie und Drehbuch. Das Festival zählt heute zu den „weltweit bedeutendsten Filmfestivals“²⁴².

Eine Liste der ausgezeichneten Darsteller und Darstellerinnen weist auf, dass ein Großteil der Preisträger aus den vergangenen zehn Jahren kein Method Acting-Schauspieler ist. Es lässt sich wenig über eine alternative Schauspieltechnik herausfinden, allerdings ist in den meisten Biographien der aufgelisteten Schauspieler kein Zusammenhang zu der Methode Strasbergs zu finden. Hinzufügend muss jedoch beachtet werden, dass unter den Schauspielern nur eine geringe Anzahl Amerikaner ist, viele der ausgezeichneten Schauspieler kommen aus Frankreich oder Spanien. Da sich diese Ausarbeitung auf den amerikanischen Sektor spezialisiert hat, muss der Method Acting-Anteil der US-amerikanischen Schauspieler bzw. der primär in Hollywood aktiven Schauspieler separat gemessen werden. Julianne Moore, Bruce Dern, Javier Bardem, Christoph Waltz und Benicio del Toro wurden in den letzten Jahren in Cannes für ihre Leistungen ausgezeichnet. Alle fünf Schauspieler sind in Hollywood erfolgreich mit der Methode Strasbergs tätig, wo hingegen nur drei der Preisträger

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ [http://de.inforapid.org/index.php?search=The%20Artist%20\(Film\)](http://de.inforapid.org/index.php?search=The%20Artist%20(Film))

²⁴² <http://de.inforapid.org/index.php?search=Internationale%20Filmfestspiele%20von%20Cannes>

(Timothy Spall, Mads Mikkelsen und Kirsten Dunst) eine andere Schauspieltechnik anwenden. Penélope Cruz und Tommy Lee Jones sind ebenfalls viel in Hollywoodproduktionen zu sehen, benutzen für ihr Schauspiel allerdings nur einen Teil des Method Acting kombiniert mit eigenen Übungen.

4.4 Kritik an der Methode

Über die Jahre kommt es schließlich immer häufiger zu gewissen Fehlinterpretationen des Method Acting im Sinne von Lee Strasberg. Die Methode wird daher nicht von jedem als Erfolgsrezept angesehen, unabhängig von persönlichen Arbeitsweisen. Durch aktuelle, zum Teil kritische Schlagzeilen erhielt das Method Acting besonders in den letzten Jahren wieder viel Aufmerksamkeit. Dabei kennen wenige Kritiker die ursprüngliche Definition des Method Acting. Weltbekannte Stars wie Dustin Hoffman, Marilyn Monroe, Al Pacino oder Kim Hunter lernten Mitte des 20. Jahrhunderts die Lehren Strasbergs am Actors Studio. Dass das Publikum nicht durch drastische und extreme Umsetzung Strasbergs Theorie schockiert werden sollte, wird von vielen Kritikern missverstanden. Stattdessen werden häufig jegliche körperlichen Veränderungen dem Method Acting zugeschrieben.

Besonders umstritten sind einige Praktiken der Schauspieler Daniel Day-Lewis und Christian Bale. Für seine Rolle in „Lincoln“ begann Day-Lewis beispielsweise jede SMS und Nachricht mit „A“ für Abraham zu unterzeichnen, um weiter in der Rolle zu bleiben.²⁴³ Des Weiteren wünschte er von jedem Teammitglied am Set mit „Mr. President“ angesprochen zu werden. Damit er außerdem nicht seinen amerikanischen Akzent verlöre, durfte niemand, der einen britischen Akzent besaß, mit ihm sprechen.²⁴⁴ Für den Film „Der letzte Mohikaner“ lebte er als Überlebenskünstler, der nur Fleisch aß, das er selbst jagte.²⁴⁵ Zweifelsohne sind diese Maßnahmen sehr überspannt und in Frage zu stellen. Ansatzweise lässt sich zwar Strasbergs Theorie erkennen, allerdings betonte Strasberg stets, wie wichtig es ihm sei, dass der Schauspieler nach wie vor er selbst bleibt.²⁴⁶ Dass einige Darsteller 24 Stunden in der Rolle bleiben oder sich komplett isolieren, sind modernisierte Maßnahmen in Anlehnung an das Method Acting. Strasberg hat seine Studenten zu einem solchen Verhalten nicht konkret aufgefordert.

²⁴³ http://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/extreme-method-actors-gone-too-far_n_2232192.html

²⁴⁴ <http://wallstcheatsheet.com/stocks/7-method-actors-who-make-the-technique-look-crazy.html/?a=viewall>

²⁴⁵ <http://wallstcheatsheet.com/stocks/7-method-actors-who-make-the-technique-look-crazy.html/?a=viewall>

²⁴⁶ http://de.methodactingwiki.wikia.com/wiki/Vorteile_und_Nachteile_des_Method_Actings

Auf der anderen Seite hat sich Day-Lewis seinen Ruf mit viel Mühe, Training und Disziplin hart erarbeitet. Für die Rolle des amerikanischen Präsidenten hat sich Day-Lewis schließlich ein ganzes Jahr ausführlich informiert und vorbereitet, um möglichst viel über die Person Lincoln und seine Gewohnheiten zu erfahren – dieses Mal ganz im Sinne des Method Acting.²⁴⁷ Zur Vorbereitung für den Film „Der Boxer“ trainierte der Schauspieler eineinhalb Jahre mit Boxweltmeister Barry McGuiga und in „Mein linker Fuß“ spielte er „den gelähmten irischen Autor Christy Brown und verbrachte sogar die Drehpausen im Rollstuhl, um sein Spiel zu perfektionieren“²⁴⁸. Seine Rollenvorbereitungen zeichneten sich schon damals als sehr akribisch aus. Durch die „unvergleichliche Vereinnahmung“²⁴⁹ seiner Charakterzüge und das authentische Umsetzen der Emotionen wurde Day-Lewis mit dem Oscar als bester Hauptdarsteller und zahlreichen weiteren Preisen ausgezeichnet.²⁵⁰

Ein weiteres Beispiel für die kritisierte Umsetzung seiner Schauspieltechnik bringt Christian Bale: Besonders bekannter ist er für seine extreme und zugleich spezielle Einsatzbereitschaft.²⁵¹ Seit seiner Rolle in „The Machinist“ zählt „auch Bale zu jenen Akteuren (...), deren Selbstdisziplin bei der Rollenvorbereitung keine Grenzen kennt“²⁵². Für die Rolle des Maschinenarbeiters Trevor Reznik, der an Schlaflosigkeit litt²⁵³, hungerte sich der Schauspieler auf ein Gewicht von 55 Kilogramm herunter. In einem Interview sagt Bale: „Ich wollte diesen Anblick erreichen, den ich selbst in meinem Kopf hatte. Das bedeutete schlicht, sehr viel Gewicht zu verlieren. (...) Mir war sehr schnell klar, dass ich nicht weit kommen würde, wenn ich mein normales Leben führe und Freunde treffe, weil Essen und Trinken immer dazu gehört. Als ich damit aufhörte, wurde es viel leichter. Und ich wurde besessen, schätze ich. (...) Mir war jederzeit klar, dass es der Film wert ist. Und ich wusste, (...) das sind nur sechs Monate meines Lebens. Auf wie viele Monate blicke ich zurück und kann nicht wirklich etwas Interessantes darüber sagen?“²⁵⁴ Nur ein Jahr später überraschte der Schauspieler in der Rolle des gestählten Superhelden in der Comicverfilmung „Batman Begins“. „Mit einer strengen Kur und eisernem Muskeltraining“²⁵⁵ überzeugte er schließlich alle von

²⁴⁷ http://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/extreme-method-actors-gone-too-far_n_2232192.html

²⁴⁸ <http://www.moviemaze.de/celebs/143/1.html>

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ http://fakten-uber.de/mein_linker_fu%C3%9F

²⁵¹ <http://www.filmstarts.de/personen/173-Christian-Bale/biografie>

²⁵² Ebd.

²⁵³ <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/christian-bale-erzaehlt--wie-er-fuer-den-film--der-maschinist--29-kilo-abgenommen-hat-wenn-der-magen-schrumpft,10810590,10230290.html>

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ <http://www.filmstarts.de/personen/173-Christian-Bale/biografie>

seinem Ehrgeiz. Dass er dabei bis an die Grenzen seiner Gesundheit ging, schien ihm laut seiner Kritiker relativ unwichtig zu sein.²⁵⁶ Für die Rolle des Patrick Bateman in dem Film „American Psycho“ ließ er sich sogar die Zähne richten und bleichen. „Ich habe meine sehr englischen Zähne richten lassen. Ich vermisse sie sehr. Aber Bateman konnte nicht die Zähne haben, die ich hatte“, erklärte Bale. „Eigentlich hatte ich nie einen Regisseur, der so etwas von mir verlangt hätte. Jeder hat immer gesagt: ‚Wir können das mit Make-Up und Prothesen machen.‘ Ich war immer derjenige, der gesagt hat: ‚Ich muss das machen.‘“²⁵⁷ Die ständigen Skandale um sein Gewicht legen einen dunklen Schatten auf das Bild des Schauspielers und es ist fraglich, ob er sich nicht auch auf eine andere Weise in die Figur hätte hineinversetzen können. Auch wenn das Abnehmen, wie Bale sagt, notwendig sei, um nachzuempfinden, wie die Rolle sich fühlt, sich bewegt und spricht, geht der Schauspieler weit über die Grenzen von Method Acting hinaus. Dieser Drang zum Extremen und dabei auf gesundheitsschädigende Weise ist kein Resultat der Methode Strasbergs, sondern ein großes Missverständnis²⁵⁸ jener, die diese Maßnahmen für Method Acting halten. Die drastischen, physischen Veränderungen stellen naturalistisches Schauspiel dar, jedoch nicht im Sinne Strasbergs.

Es geht beim Method Acting mehr um die Psyche des Schauspielers und seiner Rolle. Nach Strasberg sucht der Schauspieler nach der Motivation der Rolle, seinen Absichten, seinen Gedanken und den Gefühlen sowohl vor Betreten der Szene als auch währenddessen und nach Verlassen der Szene.²⁵⁹ Dafür muss er lernen, sich mit dem Rollencharakter zu identifizieren. Häufig kommt es zu einer „Austausch-Methode“, bei der der Schauspieler versucht, Gefühle der Rolle durch persönliche Erinnerungen oder Erfahrungen nachzuvollziehen.²⁶⁰ In gewisser Weise kann es schockieren, welche Strapazen ein Schauspieler für seine Rolle auf sich nimmt. Auch wenn diese modernisierten Methoden extrem erscheinen, zählen Day-Lewis, Christian Bale und andere umstrittene Künstler dennoch oder gerade deshalb zu sehr erfolgreichen Schauspielern in Hollywood.²⁶¹

²⁵⁶ <http://www.filmstarts.de/specials/640.html>

²⁵⁷ <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.gewicht-und-abnehmen-christian-bale-der-meister-des-jojo-effekts.04cff6bd-91c7-4f6b-9117-9536897095b6.html>

²⁵⁸ <http://www.filmstarts.de/specials/640.html>

²⁵⁹ Strasberg, L. (2001), S. 53ff

²⁶⁰ <http://wallstcheatsheet.com/stocks/7-method-actors-who-make-the-technique-look-crazy.html/?a=viewall>

²⁶¹ http://fakten-uber.de/Daniel_Day-Lewis

Eine korrekte Umsetzung dieser Methode scheint für einige Schauspieler heutzutage nach wie vor recht schwierig zu sein. Die folgenden Argumente geben Aufschluss über mögliche Probleme: Zunächst wird vom Schauspieler ein extrem hohes Maß an Disziplin und Geduld vorausgesetzt, da die Methode auch noch nach jahrelanger Erfahrung „sehr vorbereitungs- und trainingsintensiv“²⁶² ist. Robert De Niro verbrachte beispielsweise für seine Rolle in „Taxi Driver“ etliche Tage im U.S. Militärlager in Italien, um nachzuvollziehen, wie sich die Männer dort verhielten und miteinander sprachen.²⁶³ Er lernte mit Waffen gezielt zu schießen und fuhr unter Aufsicht Taxi in New York. Für den Film „New York, New York“ nahm er schließlich Saxophonunterricht.²⁶⁴ Sein Fleiß und sein Ehrgeiz brachte De Niro den Erfolg. Aufgrund der Komplexität des Method Acting kann es viele Jahre dauern, eh sich ein Schauspieler die Methode angeeignet hat, um selbständig komplizierte Szenen mit verzwickten Texten zu erarbeiten.²⁶⁵ Von dem Schauspieler wird außerdem „eine enorme Bereitschaft [verlangt], sich mit seinem eigenen Leben, seinen Mitmenschen und mit seinen Gefühlen auseinanderzusetzen“²⁶⁶. Dabei ist der Schauspieler auf ehrliches Feedback angewiesen, wie kritisch es auch ausfallen mag. Auch wenn es ihn verletzt, darf er sich nicht der Kritik entgegensetzen.²⁶⁷ Es ist daher mehr als hilfreich, „sich ein erfüllendes [und] emotional abwechslungsreiches Privatleben aufzubauen“²⁶⁸. Die Quelle der „eigenen emotionalen Fähigkeiten“ sowie des „notwendige[n] Selbstwertgefühl[s]“ liegt schließlich im Privatleben des Schauspielers.²⁶⁹

Ein weiteres Erschwernis ergibt sich aus der Vorstellung, dass „man (...) immer (...) ganz man selbst“²⁷⁰ ist. Viele Darsteller meinen, jemand anders zu spielen, dabei werden ausschließlich die emotionalen und körperlichen Gegebenheiten verändert. Durch das Verkörpern der Figur wird der Schauspieler schließlich nicht zu dieser, er gleicht lediglich die Emotionalität der Rolle mit seiner an. Er bleibt zu jeder Zeit er selbst.²⁷¹

²⁶² http://de.methodactingwiki.wikia.com/wiki/Vorteile_und_Nachteile_des_Method_Actings

²⁶³ <http://wallstcheatsheet.com/stocks/7-method-actors-who-make-the-technique-look-crazy.html/?a=viewall>

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ http://de.methodactingwiki.wikia.com/wiki/Vorteile_und_Nachteile_des_Method_Actings

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

5 Fazit

Die Methode Method Acting verhalf vielen früheren Schauspiellegenden Anfang der 50er Jahre zum Durchbruch in der Filmbranche. Bedeutsame Darsteller der damaligen Generation prägten die Entwicklung der amerikanischen Filmgeschichte. Einige dieser Schauspieler wurden von Lee Strasberg (oder Stella Adler) persönlich unterrichtet und lernten die Methode in ihrer Blütezeit kennen. Mit ihnen begann schließlich eine völlig neue Ära im Theater, Film und Fernsehen. Knapp 30 Jahre später nahmen die Filmmacher Hollywoods eine entscheidende Rolle ein und brachten eine neue Generation von Method Acting-Schauspielern hervor: Al Pacino, Sally Field, Robert De Niro, Jack Nicholson, Estelle Parsons und viele mehr. Sie alle zählen auch aktuell noch zu den erfolgreichsten Schauspielern der Vereinigten Staaten. Die heutige Generation ausgezeichneten Darsteller verdankt zum Großteil ihren Erfolg ebenfalls der Methode Strasbergs. Mittlerweile nehmen auch mehrere andere Schauspieltechniken Einfluss auf die Schauspieler. Trotzdem zählt die Methode Method Acting in den USA nach wie vor zu den meistpraktizierten Schauspieltechniken, wie die Betrachtung der Schauspielentwicklung in den letzten Jahren in dieser Arbeit zeigt.

Erschwert wurde die Analyse des Filmschauspiels durch folgende Faktoren, die sich auf das Ergebnis dieser Arbeit auswirken: Zum einen wird im Hollywood nur selten über die Techniken der Schauspieler gesprochen, zum anderen spielt der Aspekt der technischen Weiterentwicklung zunehmend eine bedeutende Rolle. Seitens der Regisseure kommt hinzu, dass viele dieser immer noch skeptisch „gegenüber Schauspielmethoden [sind], die mit dem persönlichen emotionalen Material des Darstellers arbeiten“²⁷². Dennoch bedienen sich namenhafte Regisseure wie Peter Brook und George Tabori gerne und viel der Methode. Diese eignet sich besonders gut für die Arbeit vor der Kamera, da die Ziele des Method Acting, „die Echtheit des Gefühls und [die] Wahrhaftigkeit des Ausdrucks sind“²⁷³. Anders als im Theater wird „jede kleinste Regung im Gesicht, jeder Blick, jede unwillkürliche Bewegung“²⁷⁴ des Schauspielers vom Publikum bemerkt und hinterfragt. Viel Konzentration, ein hohes Maß an Körperbewusstsein, eine geschulte Wahrnehmung und eine Technik, mit der der Darsteller sich komplett seiner Rolle widmen kann, verhelfen ihm schließlich zum Erfolg.

²⁷² [http://www.theaterwerkstatt-](http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf)

heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf, S.15

²⁷³ Vgl. S.15

²⁷⁴ Vgl. S.14

Die Methode Strasbergs legt ihren Fokus auf all diese Faktoren. Sie gibt eine Art Anleitung, mit der der Schauspieler sich die Szene erarbeiten kann. Trotz gewisser Erschwernisse bei der Recherche konnte festgestellt werden, dass der Anteil der Method Acting-Schauspieler (unter den in den letzten Jahren äußerst erfolgreichen Schauspielern) daher auch beachtlich hoch ist. Außerdem wurde belegt, dass das Schauspiel in vielen ausgezeichneten Filmen auch heute noch eine bedeutende Rolle spielt. Das Drama „12 Years a Slave“ oder die Tragikomödie „The Artist“ belegen diese Aussage besonders gut: Beide Filme erhielten zahlreiche internationale Auszeichnungen für ihre schauspielerischen Leistungen. Die Auswahl der technisch avancierten Filme, die in den letzten Jahren ausgezeichnet wurden, ist vergleichsweise überschaubar.

An dieser Stelle ist zu beachten, dass besonders Filme mit einem hohen technischen Aufwand auch mehr Wert auf die Einspielergebnisse (Box-Office Ergebnisse) als auf Preisverleihungen und künstlerische Darbietungen legen. Eine ausgeglichene Bilanz aufzuweisen ist das minimale Ziel jeder Filmproduktion. Dennoch lässt sich besonders bei einem gewissen Filmgenre eine klare Abweichung der gesetzten Prioritäten feststellen: Am deutlichsten ist dieser Unterschied beim Schauspiel zu erkennen. Es wird bei diesen Produktionen besonders viel Wert auf technische Umsetzungen und Special Effects gelegt wie die aktuellen Action- und Science-Fiction-Filme „Transformers 4“ oder „Captain America 2: The first Avenger“ beweisen. Filme wie diese, die häufig während der Sommermonate erscheinen, sind primär für hohe Einnahmen konzipiert. Der Anspruch an die Schauspielkunst sinkt, während lediglich die Einspielergebnisse in Fokus rücken; die Qualität muss der Quantität an dieser Stelle weichen. „Die Aufmerksamkeit in den Medien und der Erfolg an den Kinokassen“²⁷⁵ ist entscheidend. Dies beeinflusst auch die Besetzung der Schauspieler, da Produzenten oder Studiomanager „nicht bereit (sind) Stars systematisch aufzubauen und ihre Karrieren zu erhalten, ihre Vorzüge und Schwächen zu analysieren, sie entsprechend einzusetzen, ihre Grenzen auszuloten und bekannte Regisseure mit ihnen drehen zu lassen.“²⁷⁶ Es ist kaum messbar, den Erfolg des Method Acting anhand dieser Filme zu definieren.

Bei der genaueren Untersuchung des Method Acting zeigten sich einige Problematiken im Laufe der Arbeit auf, die sich auf den Erfolg der Methode auswirkten: Häufig werden körperliche Veränderungen wie z.B. drastische Gewichtsschwankungen der Methode Strasbergs zugeschrieben und kritisiert. Die verschiedenen Praktiken berühmter Schauspieler sind teilweise stark umstritten, sodass die extremen Folgen der Umsetzung der Methode sich vermehrt negativ auf den Ruf der Schauspieltechnik auswirken.

²⁷⁵ http://othes.univie.ac.at/16349/1/2011-10-04_0407006.pdf

²⁷⁶ Möhrmann, R. (2000), S.400

Im Hinblick auf die Entwicklung des Schauspiels sind bei der Methode immer häufiger Abwandlungen erkennbar. Diese sind der Grund dafür, dass das Method Acting als gefährlich und gesundheitsschädigend aufgefasst werden kann. Bei falscher Durchführung der Übungen können Strasbergs ursprüngliche Ziele leicht verfehlt werden.

Auf der anderen Seite sind Strasbergs Übungen, die zu Beginn dieser Arbeit erklärt wurden, wie beispielsweise die Tierverkörperung, konkret auf das Nachempfinden der Gefühle und Emotionen einer Rolle ausgelegt, um dem Schauspieler die Arbeit an sich und seiner Figur zu erleichtern. Kaum eine andere Schauspieltechnik ermöglicht heutzutage so ein hohes Maß an Authentizität wie das Method Acting. Wie die ersten Kapitel dieser Arbeit darlegen, strebt Strasberg primär das Entstehen wahrer Gefühle im Schauspiel an. Die Darsteller wirken vor der Kamera so glaubwürdig „wie reale Menschen in realen Situationen“²⁷⁷. Auch die Weiterentwicklung der Methode Strasbergs erzielt bei korrekter Durchführung maximale Erfolge und wird als zuverlässig angesehen, sodass wiederholbare und authentische Ergebnisse abrufbar sind.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass internationale Schauspiellegenden bereits seit Jahrzehnten mit Strasbergs Methode arbeiten (und Erfolge verzeichnen). Bei der aktuellen Betrachtung der Oscarpreisträger der vergangenen Jahre fällt auf, dass sowohl die ausgezeichneten Filme, als auch die einzelnen Schauspieler überwiegend ihren Erfolg der Schauspielkunst verdanken und diese in den meisten Fällen von der Methode Strasbergs abstammt. Beinahe doppelt so viele der preisgekrönten Schauspieler arbeiten zum Teil oder ausschließlich mit der Methode Strasbergs.²⁷⁸ Im Hinblick auf die Preisverleihungen der Filmfestspiele in Cannes und des Golden Globes kommen ähnliche Ergebnisse zum Vorschein.

Zusammenfassend belegt die Arbeit, dass das Method Acting unter den international ausgezeichneten Haupt- und Nebendarstellern US-amerikanischer Produktionen mit einem Anteil von zwei Dritteln (bei diesen Schauspieler) vertreten ist. Daraus ergibt sich, dass die meisten erfolgreichen Schauspieler der USA sich mittels der Methode Method Acting in ihre Rollen einzufühlen und die Szenen auf diese Weise erarbeiten. Diesem Training verdanken sie ihren großen Erfolg. Strasbergs Methode wird als Grundlage für erfolgreiches Schauspiel angesehen, da Ansätze des Method Acting in den meisten Schauspieltechniken der momentan erfolgreichen Schauspieler in den USA nachgewiesen sind.

²⁷⁷ http://de.methodactingwiki.wikia.com/wiki/Vorteile_und_Nachteile_des_Method_Actings

²⁷⁸ Vgl. Kapitel 4.3

Literaturverzeichnis

Bücher:

Buzzell, Linda: How to Make it in Hollywood: All the Right Moves, New York: Harper Perennial, 1996

Grobel, Lawrence: Al Pacino: Im Gespräch mit Lawrence Grobel, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2006

Hoffmeier, Dieter: Stanislavskij. Auf der Suche nach dem Kreativen im Schauspieler, Stuttgart: Urachhaus Verlag, 1993

Hollinger, Karen: The Actress. Hollywood Acting and the Female Star, New York: Taylor & Francis Group, 2006

Jansen, Karin: Stanislavski – Theaterarbeit nach System. Kritische Studien zu einer Legende. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1995

Manso, Peter: Brando. The Biography, New York: Hyperion, 1994

Möhrmann, Renate: Die Schauspielerin. Eine Kulturgeschichte. Frankfurt am Main: Insel, 2000

Mrak, Katharina: The Method. Ein Überblick über die Schauspieltheorie nach Konstantin S. Stanislavski und Lee Strasberg, GRIN Verlag, 2007

Stegeman, Bernd: Stanislavski Reader, Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, Leipzig: Henschel Verlag, 2011

Stanislavski, Konstantin: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst I, Berlin: Henschel Verlag, 1984

Strasberg, Lee: A Dream of Passion. The Development of the Method, New York : Plume/Penguin, 1988

Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers, Berlin: Alexander Verlag, 2001

Weintz, Jürgen: Theaterpädagogik und Schauspielkunst: Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit, Schibri-Verlag, 2007

Internetseiten:

<http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.gewicht-und-abnehmen-christian-bale-der-meister-des-jojo-effekts.04cff6bd-91c7-4f6b-9117-9536897095b6.htm>, abgerufen am 28.06.2014

<http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/kuenstler/Erwin-Piscator.htm>, abgerufen am 19.06.2014

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/christian-bale-erzaehlt--wie-er-fuer-den-film--der-maschinist--29-kilo-abgenommen-hat-wenn-der-magen-schrumpft,10810590,10230290.html>, aufgerufen am 28.06.2014

<http://bettyconfidential.com/ar/ld/a/25-things-about-the-bourne-legacy-star-jeremy-renner.html>, abgerufen am 25.06.2014

http://books.google.de/books?id=l1ScAwAAQBAJ&pg=PR2&dq=Serdar+Somuncu+%22Der+neue+Deutsche+Kafka?%22++von+Jean-Pierre+Hombach&hl=de&sa=X&ei=dHexU46wK86_PLHGgZgC&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Serdar%20Somuncu%20%22Der%20neue%20Deutsche%20Kafka%3F%22%20%20von%20Jean-Pierre%20Hombach&f=false, abgerufen am 01.06.2014

<http://www.boxofficemojo.com>, abgerufen am 18.06.2014

<http://www.boxofficemojo.com/about/adjuster.htm>, abgerufen am 22.06.2014

<http://boxofficemojo.com/alltime/>, abgerufen am 25.06.2014

<http://www.businessinsider.com/actors-who-refuse-to-break-character-2013-2?op=1>, abgerufen am 28.06.2014

http://www.dieterwunderlich.de/oscar_filme.htm, abgerufen am 20.06.2014

http://fakten-uber.de/Daniel_Day-Lewis, abgerufen am 17.06.2014

<http://fakten-uber.de/filmschauspieler>, abgerufen am 28.05.2014

http://fakten-uber.de/jack_nicholson, abgerufen am 21.06.2014

http://fakten-uber.de/Konstantin_Sergejewitsch_Stanislawski,
abgerufen am 02.05.2014

http://fakten-uber.de/Liste_erfolgreicher_Filme, abgerufen am 17.06.2014

http://fakten-uber.de/marlon_brando, abgerufen am 01.06.2014

http://fakten-uber.de/mein_linker_fu%C3%9F, abgerufen am 24.06.2014

http://fakten-uber.de/method_acting, abgerufen am 28.05.2014

[http://fakten-uber.de/naturalismus_\(theater\)](http://fakten-uber.de/naturalismus_(theater)), abgerufen am 02.05.2014

http://fakten-uber.de/stella_adler, abgerufen am 01.06.2014

<http://fakten-uber.de/stummfilm>, abgerufen am 19.06.2014

http://fakten-uber.de/vom_winde_verweht, abgerufen am 17.06.2016

<http://fakten-uber.de/%20titanic%20der%20Film%201997>, abgerufen am 17.06.2014

<http://www.film.com/movies/are-christian-bale-daniel-day-lewis-and-viggo-mortensen-the-new-method-men>, abgerufen am 28.06.2014

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3816>,
abgerufen am 18.06.2014

<http://www.filmstarts.de/kritiken/137097/kritik.html>, abgerufen am 23.06.2014

<http://www.filmstarts.de/personen/173-Christian-Bale/biografie>,
abgerufen am 28.06.2014

<http://www.filmstarts.de/specials/640.html>, abgerufen am 19.06.2014

http://www.focus.de/panorama/boulevard/brennpunkt-oscar_aid_218405.html,
abgerufen am 25.06.2014

<http://www.hdg.de/lemo/html/biografien/BrandoMarlon>, abgerufen am 16.06.2014

<http://www.hitfix.com/in-contention/review-powerful-12-years-a-slave-wont-turn-away-from-the-brutality-of-slavery>, abgerufen am 22.06.2014

http://www.hollywoodauditions.com/Biographies/sandra_bullock.htm,
abgerufen am 24.06.2014

http://www.huffingtonpost.com/2012/12/04/extreme-method-actors-gone-too-far_n_2232192.html, abgerufen am 27.06.2014

<http://de.inforapid.org/cate%20blanchett>, abgerufen am 23.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Actors%20Studio>, abgerufen am 21.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Al%20Pacino>, abgerufen am 25.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Avatar%20%E2%80%93%20Aufbruch%20nach%20Pandora>, abgerufen am 23.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Internationale%20Filmfestspiele%20von%20Cannes>, abgerufen am 25.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Lee%20Strasberg>, abgerufen am 28.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Marlon%20Brando>, abgerufen am 22.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Method%20Acting>, abgerufen am 24.06.2014

<http://de.inforapid.org/index.php?search=Stummfilm>, abgerufen am 22.06.2014

[http://de.inforapid.org/index.php?search=The%20Artist%20\(Film\)](http://de.inforapid.org/index.php?search=The%20Artist%20(Film)),
abgerufen am 22.06.2014

<http://www.imdb.com/name/nm0000008/bio>, abgerufen am 19.06.2014

<http://www.imdb.com/name/nm0000199/bio>, abgerufen am 19.06.2014

http://www.imdb.com/name/nm0000199/awards?ref_=nm_aw,
abgerufen am 22.06.2014

<http://www.imdb.com/news/ni56226470/>, 23.06.2014

http://www.imdb.com/title/tt2024544/awards?ref_=tt_awd, abgerufen am 21.06.2014

http://www.imdb.com/title/tt2334873/awards?ref_=tt_awd, abgerufen am 22.06.2014

<http://kurier.at/thema/oscars/12-years-a-slave-es-war-wie-ein-tanz-mit-geistern/45.399.824>, abgerufen am 26.06.2014

<http://www.methodactingstrasberg.com/>, abgerufen am 23.06.2014

<http://www.methodactingstrasberg.com/alumni>, abgerufen am 23.06.2014

<http://www.methodactingstrasberg.com/methodacting>, abgerufen am 24.06.2014

<http://www.methodactingstrasberg.com/legacymission>, abgerufen am 20.06.2014

http://de.methodactingwiki.wikia.com/wiki/Vorteile_und_Nachteile_des_Method_Actings,
abgerufen am 28.06.2014

<http://movies.about.com/od/interviewswithactors/a/pacino061207.htm>,
abgerufen am 25.06.2014

<http://www.moviemaze.de/celebs/36/1.html>, abgerufen am 25.06.2014

<http://www.moviemaze.de/celebs/143/1.html>, abgerufen am 20.06.2014

<http://www.moviemaze.de/news/7010.html>, abgerufen am 22.06.2014

<http://www.moviemaster.de/oscar/oscarauswahl.php>, abgerufen am 17.06.2014

http://othes.univie.ac.at/16349/1/2011-10-04_0407006.pdf, abgerufen am 28.06.2014

<http://www.prosieben.de/stars/star-datenbank/lupita-nyong-o>,
abgerufen am 20.06.2014

<http://www.radikalkonstruktivismus.de/lee-strasberg.html>, abgerufen am 23.06.2014

<http://www.sky.de/web/cms/de/film-special-you-dont-know-jack.jsp>,
abgerufen am 22.06.2014

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/12-years-a-slave-gewinnt-filmfestival-von-toronto-a-922369.html>, abgerufen am 25.06.2014

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/golden-globes-bester-film-12-years-a-slave-als-oscar-favorit-a-941111.html>, abgerufen am 25.06.2014

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/woody-allens-film-blue-jasmine-a-931851.html>,
abgerufen am 25.06.2014

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/-years-a-slave-im-kino-endgueltige-entzauberung-1.1862981>, abgerufen am 25.06.2014

<http://theactorsstudio.org/faqs>, abgerufen am 17.06.2014

<http://www.theater-saarbruecken.de/stuecke/schauspiel/stueck/endstation-sehnsucht-2.html>, abgerufen am 26.06.2014

<http://www.theaterwerkstatt-freigymmi.ch/wp-content/uploads/2011/02/MA-Endfassung1.pdf>, abgerufen am 22.06.2014

http://www.theaterwerkstatt-heidelberg.de/uploadverzeichnisse/downloads/tw_info19_tp_schauspielmethoden.pdf,
abgerufen am 25.06.2014

<http://www.theguardian.com/film/2013/sep/15/toronto-film-festival-steve-mcqueen>,
abgerufen am 25.06.2014

http://www.t-online.de/unterhaltung/oscars/id_14178578/preis-verweigert.html,
abgerufen am 25.06.2014

<http://www.torontosun.com/2013/11/01/jared-letto-took-method-acting-to-the-extreme-with-dallas-buyers-club>,
abgerufen am 26.06.2014

<http://wallstcheatsheet.com/stocks/7-method-actors-who-make-the-technique-look-crazy.html?a=viewall>,
abgerufen am 27.06.2014

<http://www.zelluloid.de/person/preise.php3?id=301>,
abgerufen am 19.06.2014

Anlagen

Die Oscar-Preisträger in den verschiedenen Kategorien in der Übersicht:

Jahre:	„Bester Film“:
2014	12 Years a Slave
2013	Argo
2012	The Artist
2011	The King's Speech
2010	Tödliches Kommando - The Hurt Locker
2009	Slumdog Millionär
2008	No Country for Old Men
2007	Departed – Unter Feinden
2006	L.A. Cash
2005	Million Dollar Baby
2004	Der Herr der Ringe: Die Rückkehr des Königs

Jahre:	„Bester Hauptdarsteller“:	Im Film:
2014	Matthew McConaughey	Dallas Buyers Club
2013	Daniel Day-Lewis	Lincoln
2012	Jean Dujardin	The Artist
2011	Colin Firth	The King's Speech
2010	Jeff Bridges	Crazy Heart
2009	Sean Penn	Milk
2008	Daniel Day Lewis	There Will Be Blood
2007	Forest Whitaker	Der letzte König von Schottland – in den Fängen der Macht
2006	Philip Seymour Hoffman	Capote
2005	Jamie Foxx	Ray
2004	Sean Penn	Mystic River

Jahre:	„Beste Hauptdarstellerin“:	Im Film:
2014	Cate Blanchett	Blue Jasmine
2013	Jennifer Lawrence	Silver Linings
2012	Meryl Streep	Die Eiserne Lady
2011	Natalie Portman	Black Swan
2010	Sandra Bullock	Blind Side – Die große Chance
2009	Kate Winslet	Der Vorleser
2008	Marion Cotillard	La vie en rose
2007	Helen Mirren	Die Queen
2006	Reese Witherspoon	Walk the Line
2005	Hilary Swank	Million Dollar Baby
2004	Charlize Theron	Monster

Jahr:	„Bester Nebendarsteller“:	Im Film:	„Beste Nebendarstellerin“:	Im Film:
2014	Jared Leto	Dallas Buyers Club	Lupita Nyong'o	12 Years a Slave
2013	Christoph Waltz	Django Unchained	Anne Hathaway	Les Misérables
2012	Christopher Plummer	Beginners	Octavia Spencer	The Help
2011	Christian Bale	The Fighter	Melissa Leo	The Fighter
2010	Christoph Waltz	Inglourious Basterds	Mo'Nique	Precious – Das Leben ist kostbar

Die ausgezeichneten Schauspieler und Schauspielerinnen der Internationalen Filmfestspiele von Cannes in folgenden Kategorien:

Jahr:	„Bester Darsteller“:	Im Film:
2014	Timothy Spall	Mr. Turner
2013	Bruce Dern	Nebraska
2012	Mads Mikkelsen	Die Jagd
2011	Jean Dujardin	The Artist
2010	Javier Bardem	Biutiful
2009	Christoph Waltz	Inglourious Basterds
2008	Benicio del Toro	Che
2007	Konstantin Lawronenko	Isgnanije
2006	Bernard Blancan, Sami Bouajila, Jamel Debbouze, Samy Naceri und Roschdy Zem	Indigènes
2005	Tommy Lee Jones	Three Burial – Die drei Begräbnisse des Melquiades Estrada
2004	Yūya Yagira	Nobody Knows

Jahr:	„Beste Darstellerin“:	Im Film:
2014	Julianne Moore	Maps tot he Stars
2013	Bérénice Bejo	Le Passé
2012	Cristina Flutur und Cosmina Stratan	După dealuri
2011	Kirsten Dunst	Melancholia
2010	Juliette Binoche	Copie conforme
2009	Charlotte Gainsbourg	Antichrist
2008	Sandra Corveloni	Linha de Passe
2007	Do-yeon Jeon	Secret Sunshine
2006	Yohana Cobo, Penélope Cruz, Lola Dueñas, Chus Lampreave, Carmen Maura und Blanca Portillo	Volver – Zurückkehren
2005	Hanna Laslo	Free Zone
2004	Maggie Cheung	Clean

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname