



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The foundation of acting is the reality of doing“

Die Amerikanisierung der Schauspieltheorie Stanislawskis durch Sanford
Meisner

Verfasserin

Martina Ebm

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 13. Dezember 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich all jenen Personen danken, die mich beim Schreiben der vorliegenden Diplomarbeit unterstützt haben. An erster Stelle bedanke mich herzlichst bei meiner Betreuerin, Frau Univ. Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger für ihre freundliche und geduldige Unterstützung. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Johannes Hendrik Langer und meinen beiden Kollegen Robert Mohor und Helmut Käfer.

Ganz liebevoll bedanke ich mich bei meiner Familie, dass Sie mir meine Ausbildung ermöglicht haben, mich während meines gesamten Studiums unterstützt haben und immer hinter meinen Entscheidungen standen und stehen.

DANKE!

Zusicherung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Dies gilt auch für bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet.

Wien, am 13. Dezember 2010

Martina Ebm

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Einleitung.....	7
1. Warum eine Schauspieltheorie?.....	13
1.1. Die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit.....	16
1.2. Natürlichkeit: „Kunst = Natur- X“ (Arno Holz).....	20
1.3. Die Emotion	22
1.3.1. Einfühlen oder Distanzieren?.....	22
2. Stationen im Leben Sanford Meisners.....	26
3. Sanford Meisner: Stationen seiner Arbeit.....	29
3.1 Die Theatre Guild- Ein Einblick in die amerikanische Theatergeschichte. 29	
3.2. Der Einfluss Stanislawskis	32
3.3. Das Group Theatre.....	35
3.4. Das Neighborhood Playhouse.....	42
4. Die Schauspieltechnik Sanford Meisners.....	45
4.1. „Act Before You Think“.....	46
4.2. Die „Repetition Exercise“.....	48
4.2.1. Die Vorbereitung.....	48
4.2.1.1. Das Ziel der Vorbereitung.....	49
4.2.2. Die „Mechanical Repetition“.....	50
4.2.2.1. Das Ziel der „Mechanical Repetition“.....	51
4.2.3. Die „Repetition from your point of view“.....	52
4.2.3.1. Das Ziel der „Repetition from your point of view“.....	55
4.3. Die Stille als theatralischer Moment.....	56
4.4. Die Übung „The Pinch and the Ouch“.....	57
4.5. Die „Imaginary circumstances“.....	57
4.6. Die „Independent exercise“.....	58
4.6.1. Das Ziel der „Independent exercise“.....	59
4.7. Die Übung „The Knock on the door“.....	60
4.7.1. Das Ziel der Übung „The Knock on the door“.....	61
4.8. Die Emotion.....	62
4.8.1. Die „Emotional preparation“.....	63
4.8.2. Emotion in der Arbeit an der Szene.....	65
4.8.3. Das „As if“.....	68
4.8.4. Das richtige Maß an Emotion	69
4.9. Die Arbeit am Charakter (character work).....	71
4.9.1. Übungen zur Arbeit am Charakter.....	72
4.10. Der Text.....	76
4.10.1. Die Analyse des Textes.....	77

5. Sanford Meisner und Konstantin Stanislawski im Vergleich.....	79
5.1. Konstantin Stanislawski – eine kurze Einführung.....	79
5.1.1. Die Arbeit am System.....	80
5.1.2. Terminologische Schwierigkeiten.....	82
5.1.3. Stanislawskis Entwicklung bei der Erarbeitung des Systems.....	83
5.1.4. Die Psychotechnik „Das Unbewusste durch das Bewusste“.....	85
5.2. Der Vergleich- Sanford Meisner und Konstantin Stanislawski	86
5.2.1. Vorübungen/ Aufmerksamkeit.....	86
5.2.2. Die Emotion.....	88
5.2.2.1. Das emotionale Gedächtnis	88
5.2.3. Die Handlung.....	92
5.2.4. Das „Wenn/As if“	94
5.2.5. Der Impuls	96
5.2.6. Vor dem oder Für das Publikum?.....	97
5.2.7. Die Analyse der Figur.....	99
6. Stella Adler.....	102
6.1. Vorübung: Schulung der Aufmerksamkeit.....	104
6.2. Das Spiel auf der Bühne.....	106
6.3. Gemeinsame Ansätze der Methode Sanford Meisners und Stella Adlers	107
7. Schlusswort.....	109
Literaturverzeichnis.....	112

Vorwort

Durch meine Tätigkeit als Schauspielerin wurde ich in den letzten Jahren oft mit der Methodik Sanford Meisners konfrontiert. Zahlreiche Workshops und Kurse, Trainingsprogramme und Ausbildungen nach der Methode Sanford Meisners werden nicht nur im deutschsprachigen, sondern im gesamt europäischen und im amerikanischen Raum angeboten. Es ist in Mode gekommen, nach Meisner zu arbeiten. Seine Theorie ist praktisch aufgebaut und logisch nachvollziehbar. Genau dieser Aspekt veranlasst viele Menschen Kurse nach der Methodik Meisners anzubieten, ohne diese genauer zu kennen und zu hinterfragen.

So ist zum Beispiel die bekannte *repetition exercise* fast jedem Schauspieler, der schon mal nach Meisner gearbeitet hat, ein Begriff. Fragt man jedoch nach den Einzelheiten und dem Kern der Übung, bleiben viele Schauspieler und Schauspiellehrer stumm. Jeder kennt den Ansatz von Meisners Theorie, aber doch wird dieser oftmals nur rein oberflächlich betrachtet und nicht näher analysiert. Vielleicht liegt dies daran, dass es wenig kritisches und ernstzunehmendes Material zu seiner Arbeit gibt. Sein Buch *Sanford Meisner On Acting* gibt hierzu einen Einblick. Sanford Meisner und Dennis Longwell geben in Form eines Tagebuchs die Entwicklung von Schauspielschülern im Rahmen eines fünfzehnmonatigen Kurses am Neighborhood Playhouse wieder. In diesem Buch wird der Prozess seiner Methodik anhand diverser praktischer Aufwärm- und Vorbereitungsübungen bis hin zur Szenenarbeit ausführlich geschildert.

Sanford Meisner On Acting ist die einzige Quelle, die die Arbeit Meisners detailliert beschreibt.

In dieser Arbeit möchte ich auf die wesentlichen Punkte seiner Methodik eingehen, diese ausführlich schildern und schließlich mit dem *System* Stanislawskis vergleichen. Zur Erarbeitung der Theorie greife ich hauptsächlich

auf sein Buch *Sanford Meisner On Acting* zurück, analysiere die dort beschriebenen Übungen und setzte sie schließlich in direkten Vergleich mit den Übungen Stanislawskis. Ziel der Arbeit ist es, durch Unwissen hervorgerufene Oberflächlichkeiten auszuräumen, um tiefer in die Substanz von Meisners Theorie einzudringen und die von ihm als wesentlich empfundenen Punkte zu thematisieren. Mit Oberflächlichkeit meine ich die Komplexität der Einfachheit dieser Methodik. Dass die Realität, das normale Agieren und Reagieren, den Ausgangspunkt seiner Methodik darstellt, veranlasst viele Menschen die Methodik Meisners ohne Hintergrundwissen zu erarbeiten.

Einleitung

Allgemein kann man Schauspielen als die Nachahmung oder Darstellung des Menschen durch den Menschen auffassen. Für die Beschäftigung mit Schauspielkunst bedeutet dies, dass es sowohl darum geht, wie Schauspieler nachahmen, als auch, was sie dabei nachahmen.¹

Bei der Erarbeitung von Schauspieltheorien geht es darum, menschliches Handeln an Regeln festzumachen. In der westlichen Welt gilt das natürliche Spiel als das zu erreichende Ziel in der Kunst des Schauspiels. Viele Schauspieltheorien haben als Ziel, dem Zuschauer echtes Leben glaubhaft zu vermitteln. Man sucht nach Punkten der Identifikation.

Als schauspieltheoretische Grundlage gilt bis heute das von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski Anfang des 20. Jahrhundert entwickelte **System**. Er setzt mit seinen Forschungen und Arbeiten einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der darstellenden Kunst. Auch Sanford Meisners Schauspieltheorie ist von Stanislawski beeinflusst, allerdings grenzt sich Meisner mit seiner Theorie von der **emotionalen Einfühlung** Stanislawskis deutlich ab und setzt seine Akzente auf die körperliche Arbeit, das spontane Agieren, Reaktionen und vor allem das wahrhaftige Spiel.

Ziel Meisners Arbeit ist es natürliches und spontanes Handeln zu vermitteln. Ein wichtiger Punkt in der Arbeit Meisners stellt das **impulsive Handeln** dar. Die von Meisner entwickelten Übungen zielen darauf ab, den Intellekt abzuschalten und rein körperlich und instinktiv zu Handeln. „Act Before You Think“² ist einer von Sanford Meisners Leitsätzen, die er seinen Schülern immer wieder vermittelt. Es

¹Jens Roselt [Hg.], *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander 2009, S. 12-13.

²Mel Gordon, *Stanislavsky in America. An Actor's Workbook*, New York: Routledge 2010, S.179.

behindert den Schauspieler in der Selbstentfaltung, im natürlichen Spiel, wenn dieser sich selbst kontrolliert und beurteilt. Nach Meisner muss der Schauspieler wahrhaftig auf der Bühne leben. D.h. der Schauspieler nimmt die gegebenen Umstände der Figur als seine eigenen an und agiert als er selbst in diesen Umständen. Das Credo seiner Arbeit lautet: „Living truthfully under imaginary circumstances.“³.

Das Ausführen seiner Übungen bedingt wahrhaftiges Denken im Moment und Spontanität, die durch aufmerksames Zuhören oder Beobachten entsteht. Die Aufmerksamkeit des Schauspielers wird gezielt auf den Partner gelenkt, um impulsives Reagieren zu trainieren. Der Austausch mit dem Spielpartner und die darauf folgende Reaktion müssen direkt entstehen. Jeder Moment wird neu entwickelt und veranlasst den Schauspieler, sich auf die gegebene Situation spontan einzulassen. Im Idealfall verhält sich der Schauspieler seinem Spielpartner gegenüber offen, ehrlich und vor allem spontan. Sanford Meisners Übungen sind darauf aufgebaut dieses im Moment Denken zu schulen und zu verinnerlichen.

Ein Schlüsselsatz Meisners lautet: „The foundation of acting is the reality of doing.“⁴ Die Realität, das alltägliche Tun und Handeln, stellt für ihn die Grundlage der Schauspielkunst dar. Er gliedert jede Handlung in Aktion und Reaktion und sieht diese Abfolge als Grundlage für natürliches Agieren. Im realen Leben führen wir Handlungen selbstverständlich und sinngemäß aus. Jede getätigte Handlung im alltäglichen Leben hat einen bestimmten Grund. Es ist ein natürlicher Prozess auf eine Aktion eine Reaktion zu setzen. Handlungen, Gesten oder Inhalte des Gegenübers werden aufgenommen und unterbewusst verwertet. Darauf folgen Reaktionen. Natürlich agieren kann der Schauspieler nur, wenn er den Verstand, den Kopf, ausschaltet und sich rein impulsiv auf die Szene einlässt. Stanislawskis Begriff *public solitude* (deutsch: *öffentliche Einsamkeit*) schildert die natürliche Poetik, die entsteht, wenn der Schauspieler unbeobachtet

³Sanford Meisner/Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, New York: Vintage Books 1987, S.15.

⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S.16.

Handlungen vollzieht. Diese Leichtigkeit, die der Schauspieler, im Glauben er sei allein, erzielt, muss er schließlich auf der Bühne dem Publikum vermitteln.

Sanford Meisner setzt genau dort an. Sein Hauptaugenmerk gilt dem Partner, dem Gegenüber. Durch aufmerksames Beobachten wird der Fokus auf den Partner gelenkt, der eigene Kontrollmechanismus wird ausgesetzt und der Schauspieler agiert glaubhaft, echt und spontan. Es entstehen Moment für Moment neue Impulse, Aktionen, welche wiederum Reaktionen erfordern. Das Spiel bleibt frisch und verlangt wie das reale Leben das spontane Anpassen an die gegebene Situation.

Allerdings darf man nicht vergessen, dass der Prozess der Darstellung kein natürlicher Prozess ist. Zahlreiche Gegebenheiten weisen den Schauspieler immer wieder darauf hin, dass er sich in unnatürlichen Umständen befindet. Der Schauspieler wird in seinen Reaktionen, seinem Tun und Handeln vom Zuschauer beobachtet, von Kulissen umstellt und von künstlichen Requisiten belagert. Sanford Meisner trainiert gezielt das Bewusstsein seiner Schüler für das Publikum. Der Schauspieler lernt vor dem Publikum und nicht für das Publikum zu spielen. „Schauspielen hat eine Geschichte des Kampfes, des Fortschritts und der Entwicklung hinter sich. Es ist nicht Verstellung, Exhibitionismus oder Nachahmung, sondern die Fähigkeit, auf imaginäre Reize zu reagieren.“⁵

Heute gilt Meisner als einer der bekanntesten Schauspiellehrer und Theoretiker. Durch seine Tätigkeit als Direktor und Regisseur im bekannten Neighborhood Playhouse in New York, wo Meisner von 1935 bis 1990 mit sechs Jahren Unterbrechung tätig war, vertieft er seine Arbeit mit den Studenten, entwickelt seine Übungen praktisch und erarbeitet die Methodik seiner Schauspieltheorie. Trotz seiner anfänglichen Skepsis die Schauspielkunst über ein Buch zu vermitteln, bringt er 1987 nach langer Verweigerung in Kooperation mit Dennis Longwell das Buch *Sanford Meisner On Acting* heraus. Sein Buch ist praxisnah und beschreibt die Übungen, die er mit seinen Schülern Schritt für Schritt

⁵Lee Strasberg, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, Hg. Wolfgang Wermelskirch, Berlin: Alexander 2005, S. 75- 76.

erarbeitet hat. Es geht ihm um die Individualität, die Einzigartigkeit des Schauspielers, welche mit Übungen und Training geschult werden soll. Für Meisner ist die Schauspielerei nicht theoretisch und linear vermittelbar, sondern individuell und auf die jeweilige Person abgestimmt.

The other elements in a person's training that will make him or her a distinctive and interesting actor are the most delicate factors that a teacher can impart. One can use standard principles and textbooks in educating people for law, medicine, architecture, chemistry or almost any other profession- but not for the theatre. For, in most professions, every practitioner uses the same tools and techniques, while the actor's chief instrument is himself. And since no two persons are alike, no universal rule is applicable to any two actors in exactly the same way.⁶

Erfolgreiche Schauspieler wie Joanne Woodward, Diane Keaton, Jon Voight, Robert Duvall, Peter Falk, Grace Kelly oder Tony Randall sprechen für die praktische Anwendbarkeit seiner Methode. Auch Regisseure wie Sidney Lumet und Sydney Pollack oder der Schauspieler, Schriftsteller und Regisseur David Mamet repräsentieren Meisners Schule.

Sanford Meisner sieht es als seine Berufung, die Kunst der Darstellung zu vermitteln. „The only time I am free and enjoying myself is when I'm teaching.“⁷ Eine Larynxektomie in den 70er Jahren, die ihm das Sprechen nur mittels eines Mikrofon-Headsets ermöglichte und eine Operation am Auge, die Meisner fast erblinden ließ, drosselten seinen Drang der Vermittlung einer wahrhaftigen Darstellung nicht. Er machte sich das Unterrichten zu seiner Aufgabe und zu seinem Lebenswerk.

⁶Sydney Pollak, „Introduction“, *Sanford Meisner on Acting*, New York: Vintage Books 1987, S. xvii- xviii.

⁷Meisner/Longwell, *On Acting*, S.11.

*I love the analysis of technique. I like to work with people who bring a certain seriousness and depth to what they're doing. I feel alive and related when I'm teaching I get an emotional release from it.*⁸

1986 erhielt Sanford Meisner den „Mayor's Award for contributions to New York City's cultural life“⁹

Der erste Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Definition einer Schauspieltheorie im Allgemeinen. Wie definiert sich eine Schauspieltheorie? Ist es die Natürlichkeit des Alltags, die unverändert auf die Bühne gebracht werden soll, um natürliches Spiel zu präsentieren, oder entsteht natürliches Spiel durch die formale Nachahmung der Wirklichkeit mit theatralischen Mitteln?

Des Weiteren werden die Stationen im Leben Sanford Meisners, sein Werk und seine Wege, abgehandelt. Darauf folgt ein detaillierter Einblick in seine Übungen, beginnend mit den Vorübungen seiner Arbeit, wie etwa der **bewussten Wahrnehmung**, sowie der **bewussten Aufmerksamkeit** und schließlich mit der Arbeit an der Szene. Immer wieder werden Beispiele gegeben, um die Sinnhaftigkeit der Übungen zu verdeutlichen, und diese Übungen schließlich analysiert. Hauptquellen dieser Arbeit sind einerseits das Buch *Sanford Meisner On Acting*, andererseits die DVD *Sanford Meisner Master Class*. Diese Quellen geben einen umfassenden Einblick in die Arbeit Meisners. Auch die Dissertation *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice* von Louise Mallory Stinespring, B.A., M.A. war eine wesentliche Grundlage dieser Erarbeitung.

Logisch nachvollziehbar und inhaltlich aufbauend, wird versucht Meisners

⁸Meisner /Longwell, *On Acting*, S.11.

⁹Peter B. Flint, „Obituaries: Sanford Meisner, a Mentor who Guided Actors and directors Toward Truth, Dies at 91.“, *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html?sec=&spon=&pagewanted=all>, 4. 2.1997, 6.6.2010.

Unterricht und seine Ansätze zu analysieren und zu erklären.

Nach dem Hauptteil über die Schauspieltheorie Sanford Meisners wird auf Stanislawski und die Entstehung des *Systems* eingegangen.

Die Arbeit Stanislawskis im Einzelnen zu erläutern würde den Rahmen dieser Arbeit um ein vielfaches sprengen, daher ist dieser Teil nur skizziert. Um sich mit dem vollen Umfang von Stanislawskis Werk zu beschäftigen, empfiehlt es sich etwa die Diplomarbeit von Pia Chrysochoidis, *Das Stanislawski-System und seine Umsetzung in den Studios des Moskauer Künstlertheaters*, aus dem Jahr 1988 oder Karin Jansens Buch, *Stanislawski. Theaterarbeit nach System: Kritische Studien zu einer Legende*, zu lesen.

Im Weiteren werden ausgewählte Punkte von Stanislawskis System mit der Methodik Sanford Meisners, unter dem kritischen Aspekt auf differente und kohärente Bedeutungen von deren Schauspielmethoden, verglichen.

Der letzte Teil der Arbeit ist ein Anriss der zu Sanford Meisner in Beziehung stehenden Schauspielmethode von Stella Adler. Die Ansätze bei Meisner und Adler sind zum großen Teil ident und somit für das Gesamtbild des Lesers dieser Arbeit ergänzend.

1. Warum eine Schauspieltheorie?

„That's the problem in the American theatre - we don't record the way we train actors, so we can't reproduce it.“¹⁰

(Estelle Margaret Parsons eine US -amerikanische Schauspielerin)

Ein oft diskutiertes und auch weit gestreutes Thema in der Welt der darstellenden Kunst ist die Frage ob Schauspielerei erlernt werden kann, welche Art der Schauspieltechnik die richtige sei und welche Methode man am besten anwendet. Ist es Talent, Spontaneität, Einfühlungsvermögen oder das Gefühl für Timing, das einen Schauspieler zu einem guten Schauspieler macht? Müssen, oder vor allem, können diese Fähigkeiten einem untalentierten Menschen antrainiert werden? Da man nicht davon ausgehen kann, dass es entweder schauspielerisch talentierte Menschen oder ausschließlich untalentierte Menschen gibt, sind die Antworten auf diese Fragen weit gestreut. Im nordamerikanischen Raum und auch in Europa tendiert man heute zu der Annahme, dass die Schauspielerei ein Handwerk sei und auch wie ein solches zu Erlernen sei.

Oft wird das Erlernen der Darstellenden Kunst mit dem Erlernen eines Instruments verglichen. Talent, Einfühlungsvermögen, ein Sinn für Beobachtung oder auch das Gespür für Timing werden als Grundvoraussetzungen für das Handwerk der Schauspielerei genannt.

Die Art der Darstellung wurde in den vergangenen Jahrhunderten immer weiter entwickelt, aber auch immer wieder neu entdeckt. Verschiedenste Stile der Schauspielkunst etablieren sich und werden später wieder in Frage gestellt. Menschen haben sich für die fortlaufende Entwicklung der darstellenden Kunst gegen Hindernisse durchsetzen müssen, mit Kritik kämpfen und hart für ihr Ziel, der nicht stillstehenden Kunst arbeiten müssen. Es benötigt Zeit ein Publikum von

¹⁰Estelle Parsons, in: Rachel Shteir, “Dispensing with Dogma in the Education of Actors”, in *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1998/08/02/theater/theater-dispensing-with-dogma-in-the-education-of-actors.html?scp=1&sq=dispensing%20with%20dogma%20in%20the%20education%20of%20actors&st=cse>, 2. 8 1998, 6.6.2010.

den Veränderungen einer Methodik der Darstellung zu überzeugen. Die darstellende Kunst arbeitet mit Menschen, mit individuellen Persönlichkeiten. Die Instrumente des Schauspielers sind seine Stimme und sein Körper. Um über Stile der Darstellung urteilen zu können, erweist es sich als sinnvoll auch die vorangegangene Entwicklung der Schauspielerei zu betrachten. Stanislawski war ein Vorreiter in der Entwicklung einer Schauspielmethodik. Demgemäß wurde er auch in den USA rezipiert.

Ever since Konstantin Stanislavsky's Moscow Art Theater visited the United States in 1923, actor training in this country has focused mainly on naturalism on the stage. The most extreme form - and the most influential - has been the Method, Lee Strasberg's idiosyncratic interpretation of Stanislavsky's theories emphasizing psychological realism. But by the 1960's, theater artists who felt constrained by the Method were searching for non-naturalistic ways to approach acting.¹¹

Grundsätzlich ist es schwierig eine Schauspieltheorie zu etablieren. Sanford Meisner und Stanislawski haben beide ihre Theorie über die Praxis definiert. Beide haben mit Schülern gearbeitet und anhand dieser Arbeit die Fortschritte dokumentiert. Auch in Meisners Buch ist keine Schauspieltheorie beschrieben sondern eine Methodik, eine Anleitung in Form von Übungen. Diese Übungen werden von Meisner, der die Stunde leitet, genauestens erklärt und analysiert. Somit erhält der Leser das Gefühl, selbst der Unterrichtsstunde beizuwohnen. Sanford Meisner hat nie eine theoretische Abhandlung seiner Erfahrungen im Forschen nach der universellen Schauspieltheorie veröffentlicht. Alle seine Ergebnisse beruhen auf den Aufzeichnungen seiner Schauspielübungen im

¹¹Rachel Shteir, "Dispensing with Dogma in the Education of Actors", *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1998/08/02/theater/theater-dispensing-with-dogma-in-the-education-of-actors.html?scp=1&sq=dispensing%20with%20dogma%20in%20the%20education%20of%20actors&st=cse> 2.8.1998, 6.6.2010.

Probenprozess. Er war von jeher dagegen das Handwerk des Schauspielens aus einem Buch zu lernen. Um die Hintergründe seiner praktischen Übungen zu beschreiben, werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit die Termini Methode, bzw. Methodik verwendet.

In der amerikanischen Schauspielkunst ist die *Method* nach Strasberg nach wie vor ein Vorreiter der Gesetzmäßigkeiten in der darstellenden Kunst. Parallel zur Entwicklung des Theaters verändert sich auch die Vermittlung der darstellenden Kunst. Schauspieltheorien geben kein Dogma mehr vor, der Lernende sucht aus einem Pool von Methoden und Praktiken und findet den für ihn bestmöglichen Ansatz. „I learn from peers more than from any one technique.“¹², so die Schauspielerin Rachel Shteir. Das moderne Schauspieltraining versucht dem Schauspieler eine Methode zu vermitteln, die sich von vorgefertigten Mustern verabschiedet. Eine Methodik, die auf das Darstellen von klischeehaften Bildern verzichtet. Dem Schauspieler soll nicht mehr vorgegeben werden wie er sich in einer bestimmten Situation auf der Bühne zu verhalten hat. Im modernen Schauspieltraining versucht man auf Klischees zu verzichten und das Widersprüchliche einer Figur zu erarbeiten. Der Schauspieler entwickelt seine Art der Darstellung eigenständig und erweckt dadurch die Individualität seiner Spielweise. Talentierten Schauspielern verhilft diese Art des Schauspieltrainings zu einer Darstellung, die größtmögliche Vollkommenheit erzielen kann.¹³

Schauspieltheorien geben die Vorstellung oder das Ideal einer Zeit wieder. Stella Adler beschreibt dies in ihrem Buch *Die Schule der Schauspielkunst* so:

Das Theater muss unweigerlich all das widerspiegeln. Das Wort 'Theater' kommt aus dem Griechischen. Es bezeichnet den Ort, an dem man sieht. Den Ort, den Menschen aufsuchen, um die Wahrheit über das Leben und den Zustand der Gesellschaft zu erfahren. Das Theater ist ein geistiger und sozialer

¹²Rachel Shteir, *Dispensing with Dogma in the Education of Actors*.

¹³Vgl. Lee Strasberg, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S.25.

*Röntgenstrahl seiner Zeit. [...] Das Theater wurde erschaffen,
um den Menschen die Wahrheit zu sagen.*¹⁴

1.1. Die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit

Um die Wirklichkeit nachahmen zu können muss sich der Schauspieler fragen was die Wirklichkeit ist. Und wie ahmen Schauspieler die Wirklichkeit nach? Verschiedene Epochen, verschiedene Kulturen haben unterschiedliche Vorstellungen und Ideale. Eine Schauspieltheorie orientiert sich an den Vorstellungen der gegebenen Zeit. Durch die Nachahmung gibt der Schauspieler die Ideale dieser Zeit wieder.

*Schauspieltheorien zeigen exemplarisch, welche Konzepte und Vorstellungen vom Menschen bzw. welche Subjektmodelle zu einer bestimmten Zeit vorherrschen und wie diese aufgeführt, bestätigt, in Frage gestellt und verändert werden.*¹⁵

So stellte zum Beispiel die Emanzipation des Bürgertums von der feudal – absolutistischen Herrschaft, Mitte des 18. Jahrhunderts, die Schauspielerei vor neue Herausforderungen. Der Zuschauer verlangte lebensechte Darstellung um dem Bürgertum die idealisierten Ansichten näher bringen zu können.¹⁶

Ein weiteres Beispiel für die Entwicklung der Schauspielkunst brachte der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters Wolfgang Heribert Reichsfreiherr von Dalberg. Zur Zeit der französischen Revolution (1780-1790) arbeitete er mit seinem Ensemble daran die Missstände des Theaters seiner Zeit zu hinterfragen. Ein Schauspielerrat wurde gebildet und stand für Fragestellungen im Bezug zur

¹⁴Stella Adler, *Die Schule der Schauspielkunst. The Art of Acting. 22 Lektionen*, Hg. Howard Kessel, Berlin: Henschel 2005. S. 28- 29.

¹⁵Roselt [Hg.], *Seelen mit Methode*, S.14.

¹⁶Vgl. Konstantin S.Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch, Zusammengestellt. und kommentiert von Peter Simhandl*, Berlin: Edition Sigma 1992, S.9.

Theaterarbeit den Schauspielern bei. Diese begannen durch gezielte Fragestellungen ihre Spielweise kritisch zu hinterfragen. Jede Kleinigkeit, jeder Widerspruch wurde gesamt besprochen. Der Intendant Dalberg gab seinen Schauspielern Aufgaben, die diese zum Nachdenken bringen sollten. Fragestellungen, die sich mit der Welt des Schauspielens in Bezug auf die alltägliche Welt befassten. Aber auch Fragen, die direkt mit dem Spiel der Darsteller zu tun hatten, wie: Gibt es Regeln für Pausen? Welche Reaktion ist besser, Applaus oder kein Applaus? Was bedeutet Natürlichkeit?¹⁷

Die Frage nach Natürlichkeit der Darstellung ist eine Fragestellung, die auf unterschiedliche Art und Weise zu beantworten ist. Ebenso gilt es die Frage zu klären, ob man unter den unnatürlichen Umständen eines Publikums und den unnatürlichen Umständen der Bühnensituation überhaupt von Natürlichkeit oder Wirklichkeit sprechen kann. Schauspieltheorien geben dem Schauspieler ein Fundament. Dieses vom Schauspieler erlernte Handwerk zielt darauf ab beim Zuschauer besonders zu wirken. Manche Schauspieltechniken setzten es sich zum Ziel die Wirklichkeit bestmöglich in der Darstellung wiederzugeben. Diese soll vom Schauspieler wiederholbar sein, unabhängig von den äußeren und inneren Gegebenheiten.

Grundsätzlich geht es darum, den Grad an Bestimmbarkeit, Planbarkeit und Wiederholbarkeit beim Akt der Nachahmung zu ermitteln und von den nicht kalkulierbaren individuellen Aspekten wie Spontanität, Inspiration oder Talent abzugrenzen.¹⁸

Schauspieltheorien und Methoden zielen darauf ab, dem Schauspieler eine Basis zu geben. Es entsteht eine Grundlage, an die sich der Schauspieler durch festgemachte Regeln und Formen halten kann. Durch das schriftliche Festhalten kann eine Methode zur Theorie werden. Wie bereits in dem oben angeführten

¹⁷Vgl. Lee Strasberg, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S.18.

¹⁸Roselt [Hg.], *Seelen mit Methode*, S.15.

Zitat sind die Regeln und Formen einer Schauspieltechnik unabhängig von Talent oder Spontanität zu betrachten. Eigenschaften wie Spontanität oder Talent können die Darstellung mittels Schauspielmethoden nur unterstützen.

Menschen werden von Menschen dargestellt, Schauspieler ahmen andere Menschen nach. Viele Schauspieltheorien gehen davon aus, dass man die Wirklichkeit „nachahmt“. „Der Stichwortgeber dafür ist Aristoteles, der in seiner Poetik von Nachahmung (Mimesis) spricht und neben anderen Gattungen der Dichtung auch Tragödie und Komödie als solche definiert.“¹⁹

Als Mimesis bezeichnet man den

Grundbegriff der antiken Kunstlehre speziell des Dramas, das als M[imesis] von Handlungen aufgefaßt wird. Platon verdammt M[imesis] [...] wegen der Gefahr der Identifizierung des Darstellers mit dem Dargestellten. Für Aristoteles dagegen ist M[imesis] ein problemloses, lustvolles Verhalten des Menschen, Basis der Kunst.²⁰

Die Nachahmung eines Menschen oder der Wirklichkeit auf der Bühne erfordert eine gewisse Distanz des Schauspielers zu sich selbst. Er muss Handlungen beobachten und diese schließlich umsetzen können.

Conrad Eckhof schreibt 1753, dass die Kunst die Natur nachzuahmen hat. Je genauer die Natur nachgeahmt wird, desto wahrscheinlicher wird diese als Wahrheit angenommen.²¹

Die Imitation der Wirklichkeit wird als die Richtlinie der Kunst definiert. Der Schauspieler ahmt den Menschen nach und stellt somit ein fast identisches Bild der Wirklichkeit auf die Bühne. Weiters kann man sich die Frage stellen was denn das Idealbild des vorgegebenen Nachzuahmenden ist. Woher kommt dieses Bild und wer ist zu imitieren? Hier muss man von einem Bild der Individualität

¹⁹Roselt [Hg], *Seelen mit Methode*, S. 12.

²⁰Henning Rischbieter [Hg], *Theater-Lexikon*, Zürich: Orell Füssli 1983, S.896.

²¹Vgl. Roselt [Hg], *Seelen mit Methode*, S.12.

ausgehen: Formen und Regeln oder auch kulturelle Praktiken der Gesellschaft, die jeder Mensch wiedererkennt und an denen man auch im alltäglichen Leben Anteil hat. Konventionen und tradierte Normen geben vor, wie man sich verhält, den Körper einsetzt oder wie man sich in einer Gesellschaft „richtig“ gibt. In der Erziehung werden diese an Sätzen festgemachten Regeln auch ausformuliert. Es handelt sich hierbei nicht um willkürliche Verhaltensregeln, sondern es sind antrainierte Persönlichkeitsideale. Somit ist es auch bei Erwachsenen ein oft unwillkürliches, an Gesellschaftsnormen gebundenes Verhalten, welchem der Individualismus oft unbewusst unterzuordnen ist.²² Der Richtwert des zu Erreichbaren liegt immer unter dem des bereits Existierenden. Das Nachgeahmte, das Imitierte bleibt ein Abklatsch des Realen. Es bleibt bei einer nachahmenden Repräsentation der Wirklichkeit. “What does it really mean to be truthful on stage? [...] Does it mean that you conduct yourself as you do in ordinary life? Not at all. Truthfulness in those terms would be sheer triviality.”²³

1948 betont Helmuth Plessner in seiner Schrift *Zur Anthropologie des Schauspielers* explizit dieses „Distanz halten“, er nennt es die „Abständigkeit“, die den Menschen unter anderen vom Tier unterscheidet. Der Mensch ist in der Position, Abstand zu sich selbst aufzubauen, sich mit anderen Augen zu betrachten. Dies macht es möglich andere Menschen nachzuahmen.²⁴ Helmuth Plessner geht davon aus, dass nur Menschen die Fähigkeit haben andere Menschen nachzuahmen. „(...) Der Schauspieler stellt Menschen dar. Ein Mensch verkörpert einen anderen.“²⁵

Aus dem Aspekt der Nachahmung der Wirklichkeit entsteht eine grundlegende Fragestellung in der Schauspielkunst. Ein jahrhundertealter Diskurs, der sich mit der Zugangsweise eines Schauspielers an die Rolle beschäftigt. So stellt sich auch

²²Vgl. Roselt [Hg], *Seelen mit Methode*, S.13.

²³Konstantin S. Stanislavski, *Stanislavski's legacy*, Hg. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Art Books 1968, S. 20.

²⁴Vgl. Roselt ([Hg], *Seelen mit Methode*, S.310.

²⁵Helmuth Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Hg. Jens Roselt. Berlin: Alexander Verlag 2009, S.313-325, hier S. 313.

für Schauspieltheoretiker die Frage wie und ob man eine Rolle „erarbeiten“ kann oder ob man diese „lebt“. Der ewige Diskurs vom „kalten“ und „warmen“ Schauspieler, eine „einfühlende“ oder „distanzierte“ Herangehensweise der Darstellung zieht sich durch die Geschichte der Schauspieltheorien. Nähert sich der Schauspieler der Rolle durch Einfühlung und Einswerdung mit der zu zeigenden Figur an, und nimmt deren Gefühle und Emotionen in sich auf, oder ist es ein distanziertes Erarbeiten der Rolle durch reproduzierende Mittel?

Für Stanislawski, der sich für ein „wahrhaftiges“ und „ehrliches“ Spiel auf der Bühne ausspricht, ist es zu Beginn ausschließlich richtig und stimmig wenn der Schauspieler mit der Figur eins wird. Der Schauspieler und die von ihm zu spielende Figur sollen eins werden, kohärent und wahrhaftig sein. Der Schauspieler soll zu der von ihm dargestellten Figur werden.

1.2. Natürlichkeit: „Kunst = Natur- x“²⁶ (Arno Holz)

Der Naturalismus suchte nach der absoluten Naturtreue. Peter Simhandl nennt in diesem Zusammenhang Arno Holz:

„Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabungen‘; oder `Kunst = Natur – x‘²⁷.

Die Kunst wird hier der Natürlichkeit gleichgesetzt minus dem x. x soll möglichst klein gehalten werden, damit die Naturtreue der Kunst gleichgesetzt bleibt.

Aus dieser Forderung resultiert bei den Naturalisten ein Mißtrauen gegenüber Intuition und Phantasie; man greift lieber auf vorhandene Dokumente zurück und verschafft sich

²⁶Arno Holz nach Peter Simhandl, *Stanislawski-Lesebuch*, S. 12.

²⁷Arno Holz nach Peter Simhandl, *Stanislawski-Lesebuch*, S. 12.

*Kenntnisse und Eindrücke durch direkte Beobachtung der nachzuahmenden Realität.*²⁸

Der Naturalismus lässt den Phantasien keinen Spielraum. Die Wirklichkeit wird auf die Bühne projiziert. Alle Sparten des Theaters, inklusive der Schauspielerei, orientieren sich an der absolute Naturtreue. „Von Natürlichkeit zu sprechen, setzt in jedem Fall voraus, dass man das Theater als Nachahmung der Natur begreift.“²⁹ Sowohl die Natürlichkeit als auch die Nachahmung sind Begriffe, mit denen das Theater bis heute identifiziert wird. Der Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhundert stellt die Natürlichkeit als oberste Forderung da. Er orientiert sich an der Wirklichkeit, dem Nachempfundenen und Organischen. Die Naturtreue ist das oberste Prinzip dieser Epoche. Figuren werden so naturgetreu wie möglich wiedergegeben. Diese handeln, sprechen und fühlen in alltäglicher Manier. Der Schauspieler leiht der Figur seine eigenen Emotionen, da diese dem persönlichen Erleben nachempfunden werden. Ebenfalls typisch für die Darstellung des Natürlichen ist die „vierte Wand“. Die Schauspieler agieren als Figuren, echt und wahrhaftig in ihren „eigenen vier Wänden“. Das Publikum wird zum stillen Beobachter des Geschehens. Es wird eine Atmosphäre geschaffen in der der Eindruck vermittelt werden soll, man blicke ins Wohnzimmer des Nachbarn. Der Zuschauer beobachtet das Geschehen als stiller Zuschauer, als Voyeur. Das Dargestellte, der Abklatsch der Wirklichkeit, soll nicht wertend sein, sondern zeigt dem Zuschauer die momentane Realität. Stanislawskis **System** ist aus dem Naturalismus entstanden. Er bleibt diesem in allen seinen Veränderungen und Entwicklungsstufen auf gewisse Art und Weise verbunden.

Auch in den theoretischen Äußerungen bestätigte Stanislawski immer wieder nur sein Konzept des geistig- seelischen Naturalismus: Das Theaterkunstwerk soll aus genau

²⁸Peter Simhandl, *Stanislawski-Lesebuch*, S. 12.

²⁹Roselt [Hg], *Seelen mit Methode*, S. 37.

*nachgeahmten Elementen der Realität Abbildungen schaffen,
die aussagekräftiger sind als das Leben selbst.*³⁰

1.3. Die Emotion

„Ich glaube nur mehr dem Gefühl, dem Erleben und - vor allem - der Natur selbst.“³¹(K.S. Stanislawski)

Es ist schwierig die Emotion als einen Zustand zu kategorisieren und diese theoretisch zu dokumentieren. Stanislawski spricht von einem Gedächtnis der Gefühle. Diese Gefühle, die abrufbar gemacht werden, schaffen die Koppelung zwischen Darstellung auf der Bühne und dem alltäglichen Leben des Schauspielers. Gerade in den Schauspieltheorien spielt der Begriff Emotion eine wichtige Rolle. Der ständige Diskurs über die richtige Herangehensweise der Schauspielmethoden existiert so lange wie die Schauspielerei selbst. Theorien, die sich mit der vollständigen Einfühlung in die Rolle beschäftigen, spalten die Lager ebenso wie die unterschiedlichen Theorien der distanzierten Herangehensweise. Gerade bei der Methodik Meisners spielt die Emotion eine vorrangige Rolle. Der Text wird in den Hintergrund gestellt, die Emotion führt. „The text is like a canoe, Meisner says, and the river on which it sits is the emotion.“³²

1.3.1. Einfühlen oder Distanzieren?

Nach Sanford Meisner muss der Schauspieler, um wahrhaftige Darstellung zu erreichen, seine Darbietung auf der Bühne als echte Gegebenheit annehmen. Daraus lässt sich schließen, dass der Schauspieler auch echt fühlt, Emotionen und Handlungen der dazustellenden Figur als seine eigenen annimmt und schließlich

³⁰Peter Simhandl, *Stanislawski-Lesebuch*, S.28.

³¹Konstantin S. Stanislawski, *Briefe*, Hg. Heinz Hellmich, Berlin: Henschel 1952, S.365.

³²Meisner/Longwell, *On Acting*, S.115.

umsetzt. Das zu erreichende Ziel ist eine glaubhafte Darstellung. Um diese Art der Darstellung zu erreichen bedarf es unterschiedlicher Methoden. Der Schauspieler muss sich entweder durch vollkommene Einfühlung in die Figur, oder über eine distanzierte Herangehensweise, ein kühl beobachtendes Herantreten, der Erarbeitung der Figur nähern. Um den Diskurs über die Emotionen bildlich wiederzugeben, bedient man sich oft der Metapher *Warm/Kalt*. Diese Metapher spiegelt den Umgang des Schauspielers mit seinen Gefühlen wieder. Der als „kalt“ betitelte Schauspieler bleibt seiner Figur absichtlich emotional distanziert und täuscht dem Körper einen Gefühlszustand vor. Der „warme“ Schauspieler peilt die vollkommene Identifikation mit der Rolle an, er durchlebt das von ihm gezeigte Gefühl wahrhaftig. Einfühlung und Identifikation mit der Rolle, aber auch die distanzierte Herangehensweise mit der Emotion, werden spätestens im 19. Jahrhundert selbstverständliche Begriffe im Kontext mit dem Theaterhandwerk. Schon im 18. Jahrhundert standen sich zwei Lager unterschiedlicher Meinungen gegenüber. Auf der einen Seite Denis Diderot oder auch Francesco Riccoboni, Befürworter der Theorie, dass der Schauspieler die Distanz der Figur zum Schauspieler bewusst halten sollte. Die Gegenhaltung dazu nahm Pierre Rémond de Sainte-Albine ein, welcher 1747 die Schrift *Le Comédien* publizierte und sich in dieser für den reinen Gefühlsschauspieler aussprach. Allerdings schreibt Denis Diderot in seinen frühen Schriften, dass der positive Gedanke der Einfühlung den Schauspieler ausmacht. Im 18. Jahrhundert wird *sensibilité*:

[...] zum Ausdruck für generelle Bereitschaft zu emotionalen Reaktion für eine extreme Empfindlichkeit und Reizbarkeit bezüglich wirklicher oder eingebildeter Verletzungen, sie ist als Synonym für die unentbehrliche Dankbarkeit, für empfangene Wohltaten, und auch für eine potentielle Schwäche; sie bezeichnet die Fähigkeit, die Umwelt aufzunehmen und sich selbst in diese Umwelt hineinzuprojizieren, und sie ist vor allem

*Ausdruck einer extrem positiv verstandenen Mitleidsfähigkeit
und die Quelle für Zärtlichkeit und Liebe.*³³

Später widerlegt Diderot seine Ansichten bezüglich Einfühlung und Emotion. Die positive Wertung des Begriffs *sensibilité*, die für Diderot in seinen früheren Schriften die Schauspielerei ausmacht, verändert sich schließlich komplett und wird Ende des 18. Jahrhunderts in seinen späteren Schriften extrem negativ besetzt. Später, im *Paradox sur le comedien*, das er 1770 bis 1773 schreibt, greift er auf die Forschungsergebnisse der Medizin zurück und distanziert sich gänzlich von der Emotionalität. Er spricht sich für den rationalen, kühlen, beobachtenden Schauspieler aus.

Als Gegenpart vertrat Pierre Rémond de Sainte-Albine, Mitte des 18. Jahrhunderts, die Ansicht ein Schauspieler müsse sich mit der Figur identifizieren und sich in diese einfühlen. Auch sein allgemeines Ziel war die absolute Nachahmung der Natur. Die Wahrheit im Spiel hatte für alle Theoretiker oberste Priorität. Alles sollte auf eine möglichst authentische Spielweise ausgerichtet sein. Der Umgang mit der Emotion spielte dabei eine wichtige Rolle.

Auch die Theoretiker des 20. Jahrhunderts haben unterschiedliche Auffassungen bezüglich der Emotionalität des Schauspielers. Bertolt Brecht oder Wsewolod Meyerhold sprechen sich gegen die Identifikation mit der Rolle aus, halten aber die Emotion für einen wichtigen theatralischen Zustand. Gegensätzlich dazu positioniert sich Edward Gordon Craig, der in seiner angestrebten *Übermarionette* Gefühle generell ausschließt. Er geht davon aus, dass die Abwesenheit von Emotion eine intensivere Darstellung ermöglicht.

„Emotionalität bleibt so ein ambivalentes Phänomen, das sich in jeder Aufführung zwischen Schauspieler und Zuschauern ereignen kann.“³⁴

So versuchen auch die Mitglieder des Group Theatre, denen auch Sanford Meisner angehört, ihre Methoden des Unterrichtens an Regeln festzumachen. Zu

³³Eberhard Opl, „Die Wandlung des Begriffs *sensibilité* in der Ästhetik Diderots und ihre Auswirkungen auf die Schauspieltheorie“, in: *Maske und Kothurn* 33/Heft 3-4 (1987), S.35.

³⁴Roselt [Hg], *Seelen mit Methode*, S. 48.

den ständigen Mitgliedern des Group Theatre zählen unter anderen Größen wie Stella Adler, Lee Strasberg, Harold Clurman, Bobby Lewis und Sanford Meisner. Jeder von ihnen adaptierte das **System** Stanislawskis auf seine eigene Art und Weise und erschuf aus dem Fundament der Schauspieltheorie seine eigene Interpretation. Lee Strasberg fixierte sich auf die Darstellung der Gefühle. Stella Adler schreibt: „Sie werden oft von mir hören, was Stanislawski sagte: `Wahrheit in der Kunst ist die Wahrheit in den Umständen, und der erste Umstand, der Umstand, der alles beherrscht, ist: Wo bin ich?‘“³⁵ Sanford Meisners Ziel ist die Darstellung von Realem in den gegebenen künstlichen Umständen des Theaters, das impulsive Handeln und das **im Moment sein** des Schauspielers.

³⁵Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 31.

2. Stationen im Leben Sanford Meisners

„The only time I am free and enjoying myself is when I'm teaching.“³⁶

Sanford Meisner wurde als ältestes zweier Kinder 1905 in Brooklyn geboren. Seine Eltern, ein jüdisches Ehepaar aus Ungarn, emigrierten in die USA. Ein prägendes Erlebnis seiner Kindheit blieb für Meisner der frühe Tod seines jüngeren Bruders, für den ihn die Eltern zum Teil mitverantwortlich machten. Sein Bruder Jakob war auf einem Kururlaub der Familie, der eigentlich Sanford Meisners Gesundheit dienen sollte, durch den Genuss von unpasteurisierter Milch an Rindertuberkulose erkrankt, von der er sich nicht mehr erholte und schließlich starb.

*I have had considerable experience in psychoanalysis, so I know quiet clearly that the death of my brother when I was five and he was three was the dominant emotional influence in my life from which I have never, after all these years, escaped.*³⁷

Sanford Meisner flüchtete sich in eine Welt der Phantasie und Isolation. Er fühlte sich wie ein Aussätziger und versuchte durch Flucht in eine andere Welt die Zuweisung der Schuld, die ihm seine Eltern auferlegten, zu kompensieren. Den emotionalen Ausgleich fand Sanford Meisner schon früh in der Kunst des Klavierspielens. Nach seinem Highschool Abschluss führte er seine Arbeit am Piano auf dem Damrosch Institute of Music weiter. Doch der Wunsch auf der Bühne zu stehen und Schauspieler zu werden war immer präsent. „I always wanted to be an actor.“³⁸

Seine Karriere als Schauspieler begann der junge Meisner im Alter von neunzehn Jahren bei der Theatre Guild. Diese war eine Gesellschaft von Theaterschaffenden

³⁶Meisner/Longwell, *On Acting*, S.11.

³⁷Meisner/Longwell, *On Acting*, S.5.

³⁸Meisner/Longwell, *On Acting*, S.6.

in New York, die es sich ursprünglich zur Aufgabe gemacht hatte, weniger kommerzielle Stücke amerikanischer und ausländischer Autoren zu produzieren, als derzeit in der New Yorker Theaterszene üblich war.

Sanford Meisner wurde an der Theater Guild engagiert um als Statist in dem Stück *They Knew What They Wanted* von Sidney Howard zu agieren. Weiters folgte ein Stipendium an der Schule der Theatre Guild für Schauspiel bei Winifred Lenihan, einer amerikanischen Schauspielerin und der Leiterin der Schule.³⁹ In der Zeit an der Theatre Guild lernte Meisner wichtige Personen, wie Harold Clurman und Lee Strasberg, kennen, die seinen weiteren Lebensweg entscheidend prägen sollten.

*Strasberg had a great, uplifting influence on me, [...] He introduced me to quality actors and artists of various kinds, and he helped enormously to solidify my emotional needs. I learned from him. I solidified my natural tastes and inclinations with his help.*⁴⁰

1931 wurde Sanford Meisner ein Mitglied des Group Theatre. Harold Clurman, Lee Strasberg und Cheryl Crawford gründeten mit 27 ausgewählten Schauspielern das Group Theatre. Weitgehende und grundlegende Entwicklungen in der amerikanischen Schauspielkunst verdanken ihren Fortschritt der Existenz des Group Theatre. 1936 wurde Meisner engagiert, um am Neighborhood Playhouse in New York zu unterrichten, dem er bis 1959 angehörte um dort zu lehren und seine Methodik weiter zu entwickeln. Das Neighborhood Playhouse war bis dahin ein Off – Broadway Theater, und bekannt als eine Spielstätte für experimentelle Arbeiten und Stücke, die sich dem Naturalismus nicht unterordneten. Um 1959 ging Sanford Meisner als „Director of the New Talent Division of 20th Century Fox“ nach Los Angeles, um eine Karriere beim Film zu starten.⁴¹

³⁹Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S.7.

⁴⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S.7.

⁴¹Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S.11.

1962 kehrte er nach New York zurück, um die Schauspielabteilung in der neu gegründeten American Musical Theatre Academy zu leiten. Zwei Jahre später nahm er seine Tätigkeit als „Head of Acting“⁴² im Neighborhood Playhouse wieder auf und blieb dieser bis 1989 treu. 1997, im Alter von 91 Jahren, starb Sanford Meisner zu Hause in Sherman Oaks.⁴³

Ein Nachruf von Peter P. Flint erschien am 4. Februar 1997 in der *New York Times*:

*Sanford Meisner, one of the most influential American acting teachers of this century and for decades the director of the celebrated Neighborhood Playhouse School of the Theater in Manhattan, died on Sunday at his home in Sherman Oaks, Calif. He was 91.*⁴⁴

⁴²Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S12.

⁴³Vgl. Flint, *Obituaries/The New York Times*, 4.2.1997.

⁴⁴Flint, *Obituaries/The New York Times*, 4.2.1997.

3.Sanford Meisner: Stationen seiner Arbeit

3.1 Die Theatre Guild- Ein Einblick in die amerikanische Theatergeschichte

Das amerikanische Theater erlebte in den Jahren während und nach dem ersten Weltkrieg ein künstlerisches Hoch. Durch das Heranwachsen vieler kleiner Theater, die den „Spirit“ der Zeit nutzen wollten, entstand eine allgemeine künstlerische Energie, die auch „the little theatre movement“ genannt wurde. Experimentelles Theater und neue amerikanische Autoren schafften Raum für ein neues Publikum, das an ernsthaften dramatischen Texten interessiert war. Letztendlich waren es Institutionen wie die Provincetown Players und das Neighborhood Playhouse, die diese Bewegung überdauerten. Die meisten anderen Theater schafften den Sprung vom Amateurhaften zu professionellen Produktionen nicht. Aus dieser Bewegung formierte sich 1919, aus den Washington Square Players, die Theatre Guild, eine Theatergilde, die sich für ein Bekenntnis zur absoluten Professionalität aussprach.⁴⁵ Weiters bekannten sie sich in ihrem Gründungsmanifest:

“[...] to the creation, as carefully and lovingly as lies within one’s power, of the best drama of one’s time, drama honestly reflecting the author’s vision of life or sense of style and beauty.”⁴⁶

Ursprünglich stand die Theatergilde für nicht kommerzielle Produktionen von amerikanischen und ausländischen Dramatikern. Sie zählte in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts zu den spannendsten und erfolgreichsten Institutionen der New Yorker Theaterszene. Autoren wie George Bernard Shaw, Eugene O’Neill, Maxwell Anderson und Robert Sherwood profitierten in den Hochzeiten vom Erfolg der Gilde.

⁴⁵Vgl. Wendy Smith, *Real Life Drama: The Group Theatre and America. 1931-1940*, New York: Knopf 1990, S.5.

⁴⁶Smith, *Real Life Drama*, S. 5.

*On April 10, 1929, the Theatre Guild of New York celebrated its tenth birthday. In a single decade this organization has grown from an extremely humble and, indeed, semi-amateur beginning to the undisputed leadership of the American theatre.*⁴⁷

In den zwanziger Jahren erlebte das amerikanische Theater einen Boom. Trotz Börsencrash und Krise verzeichneten die Produktionen des Broadways einen enormen Erfolg. Man setzte auf erfolgreiche Stars und kommerzielle Stücke amerikanischer Dramatiker. Oberflächlich schien das Theater gut positioniert. Amerikanische Autoren wurden sehr erfolgreich gespielt. Ernsthaftige Dramatiker, wie Eugene O'Neil, Paul Green oder John Howard Lawson trugen zum Erfolg der Produktionen der Theatergilde bei. Schauspieler wie Katharine Cornell, Alfred Lunt oder Lynn Fontanne erschienen immer wieder in angesehenen zeitgenössischen Produktionen.⁴⁸

Mel Gordon beschrieb in seinem Buch *Stanislavsky in America* die Theatergilde wie folgt:

*An organization devoted to the exhibition of distinguished plays in stylish productions since 1919, the Theatre Guild was a magnet for young American dramatists and serious actors. Echoing the lost practice of turn-of-century stock companies, featured stars took on apprentices. Untried performers could work their way up the scale to more elevated positions. Professional directors, designers, and other recognized practitioners were hired for individual shows. There was nothing like it on Broadway.*⁴⁹

⁴⁷Walter P. Eaton, *The Theatre Guild: The First Ten Years*, New York: Brentano's 1929, S.3.

⁴⁸Vgl. Smith, *Real Life Drama*, S. 4.

⁴⁹Gordon, *Stanislavsky in America*, S.41.

Trotzdem war dieser Erfolg rein äusserlich. Die Produktionen waren ohne aussagekräftigen Hintergrund. Es fehlte an Charakteristik, an einem wiedererkennbaren Stil. Die Theatre Guild wurde zu einem kommerziellen Unternehmen ohne Wiedererkennungswert. Harold Clurman sah das amerikanische Theater Ende der 20er Jahre diversen Problemen ausgesetzt. Durch den finanziellen Gewinnruck der einzelnen Häuser herrschte ein Engpass an guten Stücken. Gepaart mit den persönlichen Eitelkeiten der Schauspieler führte diese Mischung zu einem Stillstand in der Entwicklung des Theaters.⁵⁰ In seinem Buch *The fervent Years, The Group Theatre & the 30's* schreibt er über die Zeit, den Spielplan und den Versuch einer Orientierung der Theatre Guild in New York:

A sort of summation of the intellectual trends of the time in both their positive and their negative phases was unconsciously presented by the Guild. It put on plays the way lists of guests were drawn up for parties. In one season the avid subscriber might chuckle over the mid – European urbanity of a Molnár, or become annoyed with the prophetic rhapsody of Lawson's Processional, grow drowsy over the dewy comedy of A.A. Milne, or enjoy safety through the sprightly classicism of Bernhard Shaw.⁵¹

Für erfolgreiche Produktionen der Gilde gab es ein sicheres Mittel: Man setzte auf bekannte Gesichter und präsentierte alt eingesessene Formen. Von der bisher funktionierenden Linie wollte man nicht abweichen. Bahnbrechende Veränderungen waren kein Ziel, dass es zu erreichen galt.

Sanford Meisner wurde als 19- Jähriger zum ersten Mal mit der Theatre Guild konfrontiert. Zunächst als Statist engagiert, wirkte er in fünf Produktionen der Gilde mit und absolvierte schließlich den Unterricht an der *Guild School of*

⁵⁰Vgl. Smith, *Real Life Drama*, S.4.

⁵¹Harold Clurman, *The fervent Years: The Group Theatre & the 30'er*, New York: Da Capo Press 1983, S. 21.

Acting. Bei einer Schülervorstellung wurde Meisner dem späteren Group Gründungsmitglied Harold Clurman vorgestellt. Clurman, von der Spielweise Sanford Meisners sehr angetan, stellte diesen wiederum Lee Strasberg vor.⁵²

*[...] the Guild had instituted a school, in which they hoped to develop some fresh acting talent for the future. My friend Sanford Meisner was enrolled there. After a while he was confessed that he was not altogether satisfied with his training. Perhaps he needed additional work. I recommend that he get a part at Strasberg's production at the Settlement.*⁵³

Viele Schauspieler, darunter auch Sanford Meisner waren mit der Situation des Theaters und vor allem dem nicht vorhandenen Fortschritt in der Kunst der Darstellung mehr als unzufrieden. Schauspieler, Autoren und Regisseure, waren motiviert und bereit einen neuen Schritt in Richtung Veränderung zu setzen und den Impuls für eine andere Art von Theater zu kreieren. „Our theatre is an anarchy of individual talents.“⁵⁴

3.2. Der Einfluss Stanislawskis

„It was through the American Laboratory Theatre that the Stanislavsky System, both its theoretical foundations and practical exercises, finally came to the New World.“⁵⁵ Ein Vorbild für die bevorstehende Veränderung der Schauspielkunst in Amerika waren die Darstellungen des Moscow Art Theatre. Als Stanislawskis Truppe 1923 in New York gastierte, war das Publikum begeistert. Die Zuschauer waren fasziniert von der realistischen Spielweise. Lee Strasberg hatte eine derart

⁵²Vgl. Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 177.

⁵³Clurman, *The fervent Years*, S.15.

⁵⁴Smith, *Real Life Drama*, S. 5.

⁵⁵Gordon, *Stanislavsky in America*, S.16.

selbstverständliche Art des Zusammenspiels bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen. Die Schauspieler vermittelten dem Zuschauer eine Realität, bauten Beziehungen untereinander auf und stellten die Bedürfnisse der Figur über ihre eigenen. Die Verschmelzung von Bühne und Realität war gegeben, der Schauspieler und die Figur waren eins. Lee Strasberg war von den Vorstellungen des MAT derart berührt, dass er diese Art des Spielens unbedingt lernen wollte. Zwei Schüler von Konstantin Stanislawski, Maria Ouspenskaya und Richard Boleslavsky, brachten die Lehre Stanislawskis nach Amerika. Im sogenannten Lab, Laboratory Theatre in New York, unterrichteten diese nach den Anfängen des **Systems**. Nach den ersten Stunden im Lab war Strasberg begeistert und schrieb: „just as an actor's voice and body could be trained, so too it was possible to discipline and hone the intangibles: emotion and imagination. Inspiration couldn't be taught, but the groundwork for inspiration could be laid.“⁵⁶

Das Laboratory Theatre wurde 1923 in New York gegründet. Richard Boleslavsky, auch Boley genannt, war künstlerischer Leiter und eines von fünf Gründungsmitgliedern. Boleslavsky, ehemaliger Schüler von Stanislawski, kannte die Lehre des **Systems**. Boley kritisierte, dass es in der amerikanischen Schauspielkunst immer nur darum ginge ein Produkt zu verkaufen, nicht um das Erlernen der Kunst, dem Erleben und Beobachten. 1924 holte Boley Maria Ouspenskaya, eine ehemalige Studienkollegin aus der Zeit in Moskau ans Laboratory. Neben ihrer Theaterkarriere unterrichtete Ouspenskaya am Lab, leitete das Training der Schauspieler nach dem System Stanislawskis und etablierte dieses in der amerikanischen Theaterkunst. Maria Ouspenskaya, selbst erfolgreiche Schauspielerin, war in den Jahren 1936 und 1939 für die Academy Awards nominiert.

Um das Laboratory Theatre in Amerika zu etablieren, schloss sich Boley der „Little Theatre“ Bewegung an. Alice Lewisohn Crowley, die Gründerin des Neighborhood Playhouse kooperierte mit dem Laboratory. Richard Boleslavsky legte die Bedeutung des Laboratory in einer Abhandlung über das Theater fest.

⁵⁶Smith, *Real Life Drama*, S.15

„Artistic laboratories were institutions that required unbridled dedication, collective will, the ability to discard old forms, patience, the acceptance of a single creative leader, and quiet isolation.“⁵⁷

Das Lab war die erste Schauspielschule in Amerika, die umfassendes Training anbot. Man ging gezielt auf die Bedürfnisse der Schüler ein, Theatergeschichte und Literatur gehörten ebenso zum fixen Stundenplan wie Sprechtechnik oder Körpertraining. Einer der prominentesten Schüler war Lee Strasberg. 1925 besuchte er die Schauspielkurse, schrieb seine Impressionen in einem Tagebuch nieder und verließ die Institution nach einem Jahr wieder um im Selbststudium die Lehre Stanislavskis verstehen zu lernen. „Later many Method detractors asserted that Strasberg must have misunderstood or ignored Boley's modifications and championing of Action over Emotion Memory.“⁵⁸

Die Art und Weise realistisch, natürlich und überzeugend zu spielen, die Schauspielerei an eine Technik festzumachen, ist zu diesem Zeitpunkt in Amerika neu. „Control of the Senses and Memory of Feelings were the essential features of Ouspenskaya's training for Inner Development.“⁵⁹

Zu ihren Schülern zählten unter anderem Stella Adler und Ruth Nelson, die beide später Mitglieder im Group Theatre wurden. Harold Clurman traf Stella Adler zum ersten Mal am Laboratory Theatre, als er und Strasberg dort einen Regiekurs belegten. Adler war fleißig und engagiert. Die Lehre, die sie im Lab vermittelt bekam fand Adler: „thorough and complete ,well-rounded and systematic.“⁶⁰

Harold Clurman, Lee Strasberg und Cheryl Crawford lernten einander in diversen Produktionen der Theatergilde kennen. Durch intensive Gespräche, die zahlreiche Ideen zum Inhalt hatten, entstand eine Gruppe, genannt „the Group“, die es sich zum Ziel setzte, eine neue Art von Theater in Amerika zu etablieren. Die Group wollte eine eigne Spieltechnik entwickeln, die individuell auf die Schauspieler wirken sollte, die Realität auf die Bühne bringt und das Publikum mit

⁵⁷Gordon, *Stanislavsky in America*, S.22.

⁵⁸Gordon, *Stanislavsky in America*, S.29.

⁵⁹Gordon, *Stanislavsky in America*, S.31.

⁶⁰Smith, *Real Life Drama*, S. 19.

wesentlichen sozialen und moralischen Stoffen der vorherrschenden Zeit beliefert.

3.3. Das Group Theatre

„We were too busy and poor in 1931 to think of a name. They just called us ‘The Group’ and it stuck.“⁶¹ (Lee Strasberg)

Anfang der 30er Jahre wurden in New York die Stimmen nach einer neuen Art des Theaters immer lauter. Bisher war die Darstellung geprägt durch Oberflächlichkeit. Die Unzufriedenheit mit dem Theater zwang die Schauspieler eine neue Technik zu erarbeiten. Hierzu gründete eine Gruppe von engagierten und motivierten Künstlern ein Theater, das die amerikanische Schauspielkunst verändern sollte. Unzufrieden von den künstlerischen Gegebenheiten machten es sich die Gründer des Group Theatre, darunter auch Sanford Meisner, zur Aufgabe, an einer Spielweise zu arbeiten, die das echte Leben auf der Bühne so reell wie möglich darstellen sollte. Ausgehend von seiner Unzufriedenheit mit dem vorherrschenden Theater, organisierte der Theatermacher Harold Clurman wöchentliche Treffen mit Theaterinteressierten um über die Situation des Theaters zu sprechen. Es war ihm ein Anliegen Theaterinteressierte zu begeistern um ihnen die Oberflächlichkeiten der großen Theater (vornehmlich Produktionen der Theatre Guild) aufzuzeigen. Stella Adler über Clurman: „He said, ‘You are lost here. You won’t be able to find your way alone. Please follow me.’“⁶²

Harold Clurmans Idee war es eine Gruppe zu gründen, die seine Visionen erfüllen konnte. Er vermisste ein Gruppengefühl, eine Einheit in den Ensembles in New York.

We have, on the American stage, all the separate elements for a Theatre, but no Theatre. We have playwrights without their

⁶¹Gordon, *Stanislavsky in America*, S.40.

⁶²Smith, *Real Life Drama*, S.4.

*theatre-groups, directors without their actors, actors without plays or directors, scene -designers without anything. Our theatre is an anarchy of individual talents.*⁶³

Schließlich fanden sich Harold Clurman, Lee Strasberg und Cheryl Crawford zusammen, um „the Group“ zu gründen. Sie gründeten ein Ensemble von professionellen Schauspielern. Als künstlerischer Leiter entwickelte Lee Strasberg ein umfassendes Trainingsprogramm mit den Schauspielern, das an das **System** von Stanislwaski angelegt war, *the Method*.

*Although the Group officially listed three directors, only Strasberg acquired the unceremonious position of Artistic Director; Crawford became, out of necessity, the executive producer and Clurman the organization's spokesman and dramaturge.*⁶⁴

Die Gruppe stand fest. Unter den 27 engagierten Schauspielern waren unter anderem Sanford Meisner, Stella Adler und Margaret Barker. Der Schauspieler Franchot Tone riet Margaret Barker: „If you want to be a star, don't go to the Group. [...] If you want to be a good actress, do.“⁶⁵

*The Group formed a true ensemble of professional performers under the directorship of a single artist, produced a repertory of new american plays for mass consumption, and devised a comprehensive program in Stanislavsky Technique.*⁶⁶

Das Group Theatre zeichnete sich bald durch seine ausgezeichnete und

⁶³Smith, *Real Life Drama*, S. 5.

⁶⁴Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 43.

⁶⁵Smith, *Real Life Drama*, S. 29.

⁶⁶Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 40.

individuelle Spielweise aus, von Qualität und naturalistischem Einfluss gekennzeichnet. Konstantin Stanislawski und sein **System** sind ein wichtiger Teil in der Entwicklung und Positionierung des Group Theatres. Strasberg orientierte sich in der Erarbeitung der Rollen am **System** Stanislawskis und vertiefte sich in der Arbeit in die *affective memories*.

Der Begriff 'affektives Gedächtnis' stammt von dem französischen Experimental -Psychologen Théodule Ribot und findet sich in dessen Veröffentlichungen La Psychologie des sentiments, erschienen 1896, und Problèmes de psychologie affective aus dem Jahre 1910. ⁶⁷

Das **affektiven Gedächtnis** beschreibt menschliche Erinnerungen, die mit Gefühlen in Verbindung stehen. Diese Erinnerungen können immer wieder entweder bewusst abgerufen oder zufällig erweckt werden. Konstantin Stanislawski ersetzte den Begriff **affektives Gedächtnis** durch **emotionales Gedächtnis**. Strasberg greift den Ribotschen Begriff **affektives Gedächtnis** in einem Aufsatz aus dem Jahre 1941 wieder auf und setzt ihm den gleichwertigen Begriff **sensorische Gedächtnis** zur Seite. ⁶⁸

Die Gruppe hatte Erfolg, das Publikum war fasziniert von den Inszenierungen und dem Zusammenspiel. Diese besondere Art zu spielen und Rollenprofile zu etablieren, war bis zu diesem Zeitpunkt einzigartig. Mel Gordon listet in seinem Buch *Stanislavsky in Amerika* einige Zitate aus damaligen Kritiken auf, darunter diese:

The New York Times hailed the Group's idealism and injection of 'new blood' on Broadway. Brooks Atkinson, The New York Times reviewer, was even more enthusiastic. He compared the

⁶⁷Lee Strasberg, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S.191.

⁶⁸Vgl. Lee Strasberg, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S.191-192.

*Group's ensemble to a band of musicians, who performed without `a gaudy, brittle, or facile stroke. 'He declared: 'Something fine and true has been started in the American theatre.'*⁶⁹

Das Group Theatre und sein Einfluss waren und sind bis heute wichtige Grundpfeiler in der Entwicklung und Vermittlung der Schauspielkunst. Viele Mitglieder des Group Theatre vertieften sich, nachdem sie sich mit der Materie des **Systems** beschäftigt hatten, in ihre jeweiligen Interpretationen einer Schauspieltheorie. Die unterschiedliche Auslegung der **affective memories** brachte negative Spannung innerhalb der Gruppe mit sich. In Lee Strasbergs Interpretation des Systems ist die Entstehung der Emotion durch die Erinnerung an Momente in der eigenen Vergangenheit ein zentrales Thema.

*Strasberg (who was the chief director of the Group's productions during its early years) was a fanatic of the subject of true emotion. Everything was secondary to it. He sought it with the patience of an inquisitor, he was outraged by trick substitutes, and when he had succeeded in stimulating it, he husbanded it, fed it, and protected it.*⁷⁰

1934 wird die Entwicklung des Group Theatre durch ein ereignisreiches und vor allem aufschlussreiches Treffen zwischen Stella Adler und Konstantin Stanislawski in Paris geprägt. Stella Adler bekommt die Möglichkeit mit Stanislawski für drei Wochen zu arbeiten. Für Adler stellt diese Zeit einen wichtigen Erkenntnisprozess dar, um die Ungereimtheiten des Systems, das sie bis dahin nur von Strasberg vermittelt bekam, für sich zu klären.

„Stella Adler had already reported on the master's disapproval of Strasberg's use

⁶⁹Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 50.

⁷⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 9.

of 'private moments' and 'emotional memories' as unwarranted intrusions into the actor's psyche.⁷¹ Das Treffen zwischen Stella Adler und Stanislawski brachte Veränderungen mit sich. Lee Strasbergs Position und seine Interpretation des **Systems** Stanislawskis wurden von diesem Zeitpunkt an von Stella Adler in Frage gestellt. Stanislawski und Adler verbrachten insgesamt drei Wochen miteinander. „They chatted in the afternoons about American and Soviet theatre, Stanislawsky's latest discoveries, and her private difficulties with Strasberg's direction.“⁷²

Stella Adler arbeitete nach dem Treffen mit Stanislawski an ihrer eigenen Auslegung des **Systems**. Ihre Interpretation fokussierte auf die **gegebenen Umstände** einer Figur. Darauf richtete sie später ihre Schauspieltheorie aus.

Meisner schrieb: „You know, Stella and Strasberg were enemies even before we started the Group. She said, 'He's a fake' before we began.“⁷³

Stella Adler war von Strasbergs Interpretation des **Systems** enttäuscht. Sie hatte bereits jahrelange Erfahrungen mit dem Theater und wusste mit der von Strasberg geforderten Methodik nicht richtig umzugehen. Es ging vor allem um das **emotionale Gedächtnis**. Bei Strasbergs Methodik ging es vor allem darum, bereits Erlebtes wieder abrufbar zu machen um die aufkommenden Gefühle auf der Bühne zu verwenden. Stella Adler arbeitete mit der Fantasie, der Vorstellungskraft. „Der Schauspieler muss sich mit Hilfe seiner Intelligenz und Fantasie einen Zugang zum Geist seiner Figur schaffen.“⁷⁴

Auch Sanford Meisner distanzierte sich schließlich von Strasbergs Interpretation des **Systems**. Meisner schrieb, dass Adler, Clurman und er nach Adlers Rückkehr aus Paris ein Zusammentreffen hatten, um das **System** weiter zu interpretieren und gemeinsam eine eigene Schauspielmethode zu etablieren.

Auch Sanford Meisner arbeitete schließlich an einer eigenen Interpretation des Systems. Seine Arbeit entstand in der Praxis im Zusammenhang mit seinen Schülern. In seiner Interpretation des **Systems** hat **effective memory** keine

⁷¹Marc Gordon, „Salvaging Strasberg at the fin de siècle“, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, Hg. David Krasner, New York: Palgrave 2000, S. 44.

⁷²Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 60.

⁷³Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 182.

⁷⁴Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 10.

Bedeutung mehr. Sanford Meisner ist von Strasbergs *Method* enttäuscht. Vor allem durch die Tatsache, dass die *Method* den Schauspieler in seiner Aktivität einengt.

*So it seems to me that if what Strasberg did was, in effect, to introvert actors who were already introverted, to make them have private experiences on stage that aren't expressed, then the people that came out of his classes and his technique and acted beautifully must have done so in spite of training.*⁷⁵

Adlers und Meisners Auslegung der Lehre Stanislawskis waren ähnlich und im Kern ident. „On this issue, Meisner sided with Stella Adler, who was later to become a noted acting teacher and close friend, and affective or emotional memory plays no role in the system Meisner has evolved.“⁷⁶

Viele der Group-Mitglieder machten es sich zur Aufgabe unterschiedliche Kurse in New York zu leiten und die *Method* zu verbreiten. Jeder von ihnen erprobte somit seine eigene Interpretation einer Schauspielmethode.

Durch die Unstimmigkeiten über die Auslegung des Systems zwischen Stella Adler, Sanford Meisner und Lee Strasberg, kam es schließlich auch zum Bruch zwischen Meisner und Strasberg. Allerdings:

*Meisner did not warm to Stella's teaching methods either. He dismissed her as a frustrated character actress „who played out her fantasies in front of her students.“ Yet Adler pushed Sandy into the cul-de- sac of shelf- realization: „Stella showed me who I really was.“- an independent teacher and pivotal reformer of Method acting.*⁷⁷

⁷⁵Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 182

⁷⁶Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 10

⁷⁷Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 178.

1936 war ein hartes Jahr für das Group Theatre: Unstimmigkeiten, verschiedene Anschauungen und Interpretationen in Bezug auf das Theater stellten die Group vor ungewöhnliche Herausforderungen und führten schließlich zu ihrer Spaltung. Beinahe jedes ehemalige Mitglied entwickelte nun eine eigene Schauspielmethodik. Jeder dieser individuellen Ansätze hat seinen Ursprung im **System** Stanislawskis. Zusätzlich bildet die **Method** und das Group Theatre wichtige Anhaltspunkte zur Entstehung und Erarbeitung dieser Methoden. Der Hauptpunkt, der die Entwickler, Konstantin Stanislawski, Lee Strasberg, Stella Adler und Sanford Meisner, miteinander verbindet, ist das Streben, Wahrhaftiges und Echtes auf der Bühne darzustellen. Sanford Meisner antwortete auf die Frage: „How he were introduced to the Stanislawsky System?“⁷⁸ in seinem Buch folgendes:

*In the Group Theatre, by the pioneer leadership of Harold Clurman and Lee Strasberg; from Stella Adler, who worked with Stanislawsky and to whom I listened attentively and rewardingly; and by the actor Michael Chekhov, who made me realize that truth, as in naturalism, was far from the whole truth. In him I witnessed exciting theatrical form with no loss of inner content, and I knew that I wanted this too. And finally, from the lucid and objective approach of (Ilya) Sudakov and (I.) Rapoport, Russian theorists whose writing stressed the importance of the reality of doing, [...]*⁷⁹

Michael Chekhov war Schauspieler und Neffe des Schriftstellers Anton Čechov.

Als Mitglied des Moskauer Künstlertheaters befand sich Michail

⁷⁸Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 10.

⁷⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 10.

Čechov ab 1912 im Brennpunkt einer epochalen Theaterentwicklung- nicht nur als Darsteller, Regisseur oder Studio-Leiter (MchAT-2), sondern bald, wie die Schriften zeigen, als engagierter Mitstreiter, in allen methodischen Fragen, die das Fundament zu einer neuen Bühnenkunst legen sollten.⁸⁰

Neben Strasberg und seinem Actor's Studio gehörte Michail Čechov zu einer der tragenden Figuren in der Fortführung und Weiterentwicklung der Stanislawski Lehre. Sowohl Stanislawski, als auch Čechov zählen zu Meisners Vorbildern in der Entwicklung seiner Lehre.

Ziel Meisners Methodik komprimiert und zusammengefasst lautet: „living truthfully under imaginary circumstances.“⁸¹ Hierbei geht es darum, dass sich der Schauspieler die Umstände der zu spielenden Figur zu eigen macht, sich aber der besonderen Umstände, wie der Theatersituation bewusst bleibt.

1941 löste sich das Group Theatre auf. Verantwortlich dafür war nicht nur die Uneinigkeit unter den Mitgliedern, sondern auch finanzielle Probleme. Die Konkurrenz unter den damaligen New Yorker Theatern und der damit verbundene Druck war für das Group Theatre zu groß. Trotz des kurzen Bestehens des Group Theatre gilt es bis heute als eines der einflussreichsten Theater in Amerika. In der Entwicklung der amerikanischen Schauspielkunst nimmt es eine führende Position ein, mit bis noch heute anhaltender Auswirkung.

3.4. Das Neighborhood Playhouse

1935 kam Meisner zum ersten Mal ans Neighborhood Playhouse, das trotz

⁸⁰Čechov, *Die Kunst des Schauspielers*, S.i.

⁸¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 15.

eigener Geschichte meist mit Meisner identifiziert wird. Er unterrichtete dort und machte es sich zur Aufgabe, seine Schauspielmethode der Natürlichkeit zu vertiefen und vor allem weiter zu entwickeln.

Das Neighborhood Playhouse, 1915 als Off-Broadway Theater von den Schwestern Alice und Irene Lewisohn gegründet, etablierte sich als nicht-naturalistische und experimentelle Spielstätte. Das Playhouse war eines der ersten Off – Broadway Theater, das mit der „little theatre“ Bewegung entstand. 1928 wurde aus dem Neighborhood Playhouse Theatre eine Schule. Die Neighborhood Playhouse School entstand aus dem Wunsch, ein Ausbildungsstätte für experimentelles Theater zu gründen.

Meisner unterrichtete dort seine Methodik der natürlichen und realen Darstellung. Im ersten Moment als ambivalent einzuordnen, erklärt Meisner, dass nicht alle Stanislawski geschulten Schauspieler auf eine naturalistische Spielweise limitiert seien. Seine Art das Handwerk der Schauspielerei zu lehren bedeute keinesfalls eine Distanzierung von dem bis dahin als nicht-naturalistisch geltenden Theater. Seine Aufgabe und gleichzeitig auch Herausforderung sah Sanford Meisner darin, dem Schauspieler eine gezielte Art der Darstellung zu lehren, die dieser im Theater den Zuschauern glaubwürdig vermitteln solle.⁸²

1936 entwickelte Meisner ein zweijähriges „Down-to-earth“⁸³ Programm für Schauspieler, ein festgelegter Stundenplan für seine Schüler. Der Schwerpunkt im ersten Jahr der Ausbildung galt dem Erlernen des Handwerks Schauspiel. Seine Unterrichtsmethodik konzentrierte sich im ersten Jahr hauptsächlich auf seine gängige Übung *the repetition exercise*. Diese Übung gilt als Fundament, auf der die weiterführende Schauspielmethodik Meisners aufgebaut und trainiert werden kann. So galt es bei der Wiederholungsübung das Spontane, das *Im Moment Sein* zu schulen.

The repetition exercise, a more complex, „full exercise“,

⁸²Vgl. C.C. Courtney, „The Neighborhood Playhouse“, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, Hg. David Krasner, New York: Palgrave. 2000, S. 291.

⁸³Vgl. Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 178.

*provides the basics of the Meisner technique. Throughout the training, when trouble arises the actor is told to revert to the basic repetition. Even in the second year during the character work, text work, and scene analysis, actors are directed toward a constant return to the basic repetition exercise.*⁸⁴

Im darauf folgenden Jahr galt es den Charakter einer Figur, die diversen Interpretationen und unterschiedlichen Auslegungen zu erarbeiten. Im zweiten Jahr mussten die Schüler das bisher Gelernte anwenden, Meisner legte besonderen Wert auf die Erarbeitung von nicht realistischen Stücken.

*Then begins the process for admission to the second year at the Neighborhood Playhouse, which is by invitation only and based on unanimous vote for the faculty. Usually about one- third of the first year students are asked back. This extreme selectivity is certainly part of why such a high percentage of Playhouse graduates go on to work as actors and are able to support themselves throughout a long and productive life in the field.*⁸⁵

Der Schwerpunkt lag auf der Textanalyse und der Erarbeitung des Charakters. Aufbauend auf der Wiederholungsübung, machte es sich der Schauspieler zur Aufgabe, sich in die spezifischen Umstände der jeweiligen Situation zu versetzen. Die Fragestellung „Wie würde meine Figur in dieser Situation handeln?“ blieb zentrales Thema.

Meisner verließ 1958 das Neighborhood Playhouse, um in Los Angeles bei 20th Century Fox jungen Schauspielern das Spielen vor der Kamera zu lehren. Sechs Jahre später fand er zurück in die Schule des Neighborhood Playhouse. In Folge hatte Sanford Meisner mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen. Trotz seiner

⁸⁴Courtney, *Method Acting Reconsidered*, S. 293.

⁸⁵Courtney, *Method Acting Reconsidered*, S. 293.

Operationen am Auge und der Larynxektomie fuhr Meisner mit der Entwicklung seiner Methodik der natürlichen Schauspielkunst fort. 1994 verließ er das Neighborhood Playhouse endgültig. Das Neighborhood Playhouse aber blieb der Methodik Meisners bis heute verpflichtet und treu. „In the future, the Neighborhood Playhouse will remain the premier Meisner School. Some changes inevitably will occur in the format of the class structure.“⁸⁶

⁸⁶Courtney, *Method Acting Reconsidered*, S. 294.

4. Die Schauspieltechnik Sanford Meisners

Die Entwicklung von Sanford Meisners Schauspieltheorie geht auf die von ihm erprobten und präzise ausgearbeiteten Übungen zurück. Im folgenden Teil dieser Arbeit wird seine Methode des Schauspielhandwerks anhand dieser Übungen beschreiben.

Dabei werden die Übungen Schritt für Schritt analysiert, die Gedanken dahinter erörtert und hinterfragt. Grundlage dafür ist sein Buch *Sanford Meisner On Acting*. Auch die Reihenfolge der Übungen wird aus dem Buch übernommen. Um die Entwicklung beim Schauspieler in die von Sanford Meisner gewünschten Bahnen zu lenken, ist die Abfolge der Übungen von eminenter Bedeutung. Wichtig ist es vorerst, die *repetition exercise* und die *exercises of preparation* genauer zu beschreiben, da diese die Basis der Methodik Meisners darstellen. Jede Übung ist auf die Vorangegangene aufgebaut und erweitert die Sichtweise des bisher Erlernten, vergleichbar mit einer Kettenreaktion. Die exakte Erarbeitung und die Einhaltung der Reihenfolge der Übungen sollen zur natürlichen Darstellung führen. Das ist ein Ziel der Schauspieltheorie Sanford Meisners. Allerdings bedarf es zum Erreichen dieses Ziels eines harten Trainings und vor allem der entsprechenden Zeit. Die von Meisner kreierten Übungen zielen darauf ab, dass sich der Schauspieler in den für die Figur vorgegebenen, unnatürlichen Situationen natürlich verhält, sich diese also zu Eigen macht. Die Aufmerksamkeit wird auf die gegebenen Umstände, Situationen, Gegenstände oder auf den Partner gelenkt. Wenn der Schauspieler seine Aufmerksamkeit auf das Gegenwärtige lenkt, also sich das Gegenwärtige bewusst macht, dann kann er als Figur in den gegebenen Umständen zielführend und spontan das „natürliche Spiel“ umsetzen. Echtes Handeln bedeutet hier auch echt zu agieren und zu reagieren.

4.1. „Act Before You Think“⁸⁷

Meisner vermittelt seinen Schülern das spontane Handeln über seine Übungen. Diese lassen eine Differenz erkennen zwischen dem echten Agieren und dem Spielen *als ob*. Der Fokus der Übungen basiert auf Beobachten und Reagieren. Alles ist auf den Partner ausgerichtet. Die Aufmerksamkeit wird auf die Situation und auf die Reaktion des Gegenübers gelenkt. Sanford Meisner schreibt zu Beginn in seinem Buch: „The foundation of acting is the reality of doing.“⁸⁸ Diese Erfahrung Meisners stammt sowohl aus seiner eigenen Zeit als Schauspieler, als auch durch die Arbeit mit seinen Schülern. Er weiß, dass es einem Schauspieler oft unmöglich ist auf eine Bühnen-Situation natürlich zu reagieren, ohne sie vorher rational zu analysieren.

So ist es verständlich, dass der Schauspieler, wenn er spielt, instinktiv darüber nachdenkt wie er spielt. Meisners Übungen und Aufgaben trainieren den Schauspieler dahingehend seinen Geist von seinen Instinkten zu lösen. Das zu erreichende Ziel ist den Kopf und die Gedanken des Schauspielers auszuschalten, um auch in unnatürlichen Situationen rein instinktiv handeln zu können. Dafür ist es notwendig, Impulse entstehen zu lassen und diese unbedacht und instinktiv auszuführen. Sanford Meisner bezeichnet den menschlichen Instinkt als Grundvoraussetzung des natürlichen Verhaltens. Das instinktive Verhalten spielt in der von ihm entwickelten Schauspieltheorie eine wichtige Rolle, es leitet im besten Fall auf der Bühne die menschlichen Gegebenheiten auf natürliche Weise. Was genau Meisner mit *instinct* meint erklärte er einer Schülerin folgendermaßen:

*I'm talking about instinct. You walk into a store and see a dress.
'That's for me!' That's instinct. I say that if you take your time,
the change in you, which is – I don't like to say 'automatic', I
don't like that word- which is spontaneous, will happen. That's*

⁸⁷Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 179.

⁸⁸Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 16.

*what you should work on now. Let your instincts dictate the changes, not just the repetition.*⁸⁹

Instinkt steht meines Erachtens für Meisner als Auslöser der natürlichen Handlung. Dieser ausschlaggebende Punkt formt die Basis der Theorie Sanford Meisners. Allerdings kann man in weiterer Folge die Bezeichnung Instinkt mit Impuls gleichsetzen. Die emotionalen Impulse, das spontane Agieren, nicht nachzudenken oder auch „von innen heraus“ zu agieren sind die Stützen seiner Arbeit. Immer wieder machte er seine Schüler darauf aufmerksam sich diese Punkte bewusst zu machen.

*I'm a very non-intellectual teacher of acting. My approach is based on bringing the actor back to his emotional impulses and to acting that is firmly rooted in the instinctive. It is based on the fact that all good acting comes from the heart, as it were, and that there's no mentality in it.*⁹⁰

In den von ihm entwickelten Übungen geht es sowohl um Spontanität, als auch darum, den Moment zu erleben und zu beachten. In den ersten Schritten seiner Übungen spielt Emotion keine Rolle, der Schauspieler darf sie nicht beachten. Menschliches, echtes und glaubhaftes Verhalten setzt sich zusammen aus Agieren und Reagieren, ausgelöst durch instinktives Verhalten oder Impulse, die automatisch Emotionen mit sich bringen. In der **repetition exercise** lässt das gezielt schnelle Reagieren keine Zeit für Überlegungen. „Vordenken“ einer Reaktion führt zu einer inneren Planung des zu Zeigenden. Der Schauspieler läuft Gefahr zu übertreiben, absichtlich zeigen zu wollen und zu präsentieren. Der Schauspieler sollte nach Meisners Theorie nicht vergessen, dass die Handlungen vom ihm selbst durchgeführt werden und nicht von der Figur. Seine These ist: Die

⁸⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 30.

⁹⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 37.

darzustellende Figur ist immer der Schauspieler, der die Umstände und Situationen seiner Figur als seine eigenen annimmt.

I decided I wanted an exercise for actors where there is no intellectuality. I wanted to eliminate all that 'head' work, to take away all the mental manipulation and get to where the impulses come from. And I began with the premise that if I repeat what I hear you saying, my head is not working. I'm listening, and there is an absolute elimination of the brain. If you say, 'Your glasses are dirty,' and I say, 'My glasses are dirty,' and you say, 'Yes, my glasses are dirty,' there is no intellectuality in that.⁹¹

4.2. Die „Repetition Exercise“

4.2.1. Die Vorbereitung

Um das Handwerk der Schauspielkunst zu vermitteln, sei es wichtig, schreibt Sanford Meisner in seinem Buch *Sanford Meisner On Acting*, eine fundierte Grundlage zu erarbeiten, die es dem Schauspieler ermöglicht darauf die Kunst der Darstellung aufzubauen. Die Erarbeitung des „Fundaments“, wie er es nennt, liegt in der Ausübung und Selbstanalyse ganz banaler und alltäglicher Übungen, wie der folgenden: „Now, listen to me for a minute. Just for yourselves, listen to the number of cars that you hear outside. Do that.“⁹² Das Ziel dieser einfachen und alltäglichen Übungen ist es die Konzentration auf die Umwelt, das aktiv Geschehende, das Ausführende zu lenken. Die von Meisner genannten Vorübungen erinnern sehr stark an Meditation. Die Aufmerksamkeit soll auf die Ausführung ganz gewöhnlicher und trivialer Dinge gelenkt werden.

⁹¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 36.

⁹²Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 17.

Geistesgegenwärtig und *im Moment-sein* ist die Grundlage der *repetition exercise*. Gerade das Ausführen alltäglicher Dinge auf der Bühne erfordert vom Schauspieler hohe Konzentration, um sie auch natürlich erscheinen zu lassen. Meisner fordert seine Schüler auf, die Zahl der vorbeifahrenden Autos am Geräusch zu erkennen. Dies erfordert absolute Konzentration auf die Situation und die *gegebenen Umstände* um die von ihm gestellte Aufgabe präzise beantworten zu können. Es geht darum die absolute Aufmerksamkeit auf die Ausführung der Tätigkeit zu richten. Das Ziel stellt eine Unität zwischen Anteilnahme und Handlungsausführung dar. Weiters fragt Meisner ob seine Schützlinge als theatralische Charaktere, oder als sie selbst die vorbeifahrenden Autos gezählt haben. Die Antwort auf diese Frage entdeckt, ob der Schüler nur „so tut als ob“, oder ob man sich auf die Situation einlässt.⁹³

4.2.1.1. Das Ziel der Vorbereitung

Diese erste Übung des aktiven Zuhörens ist eine Meisner-typische Übung, da sie auf simplem Niveau seine gesamte Schauspielmethode aufzeigt. Um den Unterschied im Handeln als theatralischer Charakter oder als „du selbst“ zu definieren, lässt Meisner, neben dem bewussten Zählen der Autos, seine Schüler still eine Melodie singen, die Glühbirnen im Raum zählen oder schwierige mathematische Aufgaben im Kopf rechnen. Ziel der Übung ist es immer, die Differenz zwischen Figur und Schauspieler bewusst greifbar zu machen. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Auszuübende und nicht auf einen selbst. Der Schüler muss sich der Tatsache bewusst werden, dass er beim Spielen der Figur, des Charakters, immer auch er selbst als Schauspieler bleibt und die Aktionen der Figur als Schauspieler ausführt.

Ein Kernpunkt seiner Schauspielmethode ist somit, dass der Schauspieler lernt als er selbst zu agieren. Es existiert kein Unterschied in der Ausführung einer

⁹³Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 17.

Handlung als Schauspieler oder als Figur. Der Schauspieler führt die Handlungen der Figur als Schauspieler aus, nimmt aber die gegebenen Umstände der Figur an.

4.2.2. Die „Mechanical Repetition“

Die mechanische Wiederholungsübung gilt als eine Übung zur Vorbereitung. Der Schauspieler wird darauf trainiert zu beobachten. Seine Aufmerksamkeit wird geschult um auf individuelle Gegebenheiten eingehen zu können. In dieser Übung sitzen sich zwei Akteure gegenüber, beobachten die äußeren Umstände des jeweiligen Gegenübers und sprechen diese Beobachtungen klar formuliert aus. Der Schauspieler äußert sich über einen willkürlichen, spontanen Eindruck, den der Partner erweckt. Die Aufgabe des Anderen ist es diesen ausgesprochenen Umstand aufzunehmen und diesen exakt in den Worten des Partners zu wiederholen. Es handelt sich um aktives Zuhören und konkretes Wiedergeben der eigenen Beobachtung. Ein Beispiel:

„Your hair is shiny,“ John says.
„Your hair is shiny,“ Rose Marie repeats.
„Your hair is shiny.“
„Your hair is shiny.“
*„Your **hair** is shiny.“*
*„Your **hair** is shiny.“*
*„Your hair **is** shiny.“*
„No,“ Meisner says stopping them, „you're making readings in order to create variety. Don't. Do it again using another observation.“⁹⁴

Es ist wichtig, dass der Schauspieler wirklich auf das hört was gesagt wird, dies

⁹⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 21.

aufnimmt und darauf antwortet. Allerdings muss die Reaktion entstehen und darf nicht forciert werden. Die Konzentration und die Aufmerksamkeit ist immer auf das Gegenüber gerichtet. Der Partner wiederholt die Worte oder Sätze, die er aufnimmt spontan ohne nachzudenken. Handelt es sich dabei um Abweichungen, muss der Schauspieler auf diese eingehen und die Sätze in geänderter Form oder Betonung wiedergeben. Allerdings darf der Schauspieler den Aussagen des Partners nicht absichtlich eine andere Sinnhaftigkeit verleihen. Die Übung ist ein einfaches stupides Wiederholen diverser Eindrücke. Sie zielt darauf ab, dass der Schauspieler seinen Kopf ausschaltet und rein instinktiv handelt. Sobald die Intonation absichtlich auf ein bestimmtes Wort gelenkt wird, ist dies ein Indiz dafür, dass der Schauspieler anfängt zu denken, zu gestalten, sich beurteilt und kontrolliert.

4.2.2.1. Das Ziel der „Mechanical Repetition“

„It's mechanical, it's inhuman, but it's the basis for something. It's monotonous, but it's the basis for something.“⁹⁵

Sanford Meisner geht es in dieser Übung um das Zusammenspiel der Partner, das aktive Zuhören und Beobachten. Die Herausforderung der Übung ist die Ausrichtung der Aufmerksamkeit, die vom Schauspieler selbst ausschließlich auf den Partner gelenkt werden muss. Es gilt die eigene Beobachtung konkret zu verbalisieren. Auch in dieser Übung geht es Meisner um Spontanität und Geistesgegenwärtigkeit. Sanford Meisner bezeichnet es als „Ping-Pong-Game“. Durch die Aktivität des Zuhörens entsteht eine Spannung, eine Situation, die beide Partner verbindet. Diese Verbindung aber hat noch keine zwischenmenschliche Qualität. Er bezeichnet dieses Hin und Her als eine Basis, aus der ein emotionaler Dialog entstehen kann.⁹⁶

⁹⁵Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 22.

⁹⁶Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 22.

Ziel ist es den Schauspieler davor zu bewahren etwas absichtlich zeigen zu wollen, zu forcieren. Er muss instinktiv und objektiv handeln. Mit der Aufgabe, Gegebenheiten rein mechanisch zu wiederholen, bleibt dem Schauspieler wenig Spielraum einen Zustand oder eine Situation bewusst produzieren zu wollen. Die Aufmerksamkeit muss voll und ganz auf den Partner gelenkt werden. Beide Seiten sind damit beschäftigt, sich gegenseitig zu beobachten und das Resultat dieser Beobachtung auch wiederzugeben. Die Bedeutung des Gesagten ist in dieser mechanischen Reproduktion der Wörter unbedeutend. Es geht ausschließlich um die Reaktionen der Partner zueinander und die Konzentration, die voll und ganz auf das Gegenüber gerichtet ist.

4.2.3. Die „Repetition from your point of view“

Sanford Meisner baut auf die *mecanical repition* die *repetition from your point of view* auf. Meisners Übungen sind nur dann zielführend, wenn sie in der Praxis aufeinander aufgebaut werden. Der Unterschied zur vorhergegangenen Übung ist, dass das Gesagte in dieser Übung Bedeutung bekommt und der Schauspieler auf die gestellte Frage antworten muss: Es sitzen sich zwei Schauspieler gegenüber und beobachten sich gegenseitig. Einer von beiden beginnt mit der verbalen Formulierung seiner Beobachtung am anderen. Der Gegenspieler hört zu, und wiederholt die gesprochenen Worte, allerdings aus der eigenen Sichtweise. In dieser Phase der Ausbildung können die Schauspielschüler mit den Worten auch leicht variieren, da es hier vielmehr um den Standpunkt der Personen geht, als um das exakte Wiederholen. Den Schauspielern ist es erlaubt das Wiederholte mit einem vorgesetzten „ja“ oder „nein“ zu kommentieren. Dennis Longwell beschreibt die Situation in Meisners Unterricht wie folgt:

He turns to a young woman wearing her brown hair in a thick braid.

„You have an embroidered blouse. Is that true?“

„No.“

„Then what's the answer?“

„No I do not have an embroidered blouse.“

„That's right!“ he says. „That's the repetition from her point of view. Immediately it becomes a contact between two human beings.“⁹⁷

Immer wieder macht Meisner seine Schüler darauf aufmerksam, dass diese Übung menschliche Konversation mit sich bringt. Im Gegensatz zum stupiden Wiederholen ergibt sich hier eine Kommunikation, die ebenfalls auf Wiederholung aufgebaut ist, allerdings mit eigener Interpretation der Situation. Mit der zusätzlichen Option, mit der eigenen Sichtweise zu kontern, ergibt sich Interaktion zwischen den Partnern. Ein Gespräch zwischen zwei Menschen und die damit verbundene Spannung kann entstehen. Durch das gezielte Antworten mit der Wiederholung kommen natürliche Verhaltensformen auf. Die Schauspieler werden durch die Übung geschult, das Verhalten des Gegenübers zu analysieren und spontan darauf zu reagieren. Im Gegensatz zu der mechanischen Wiederholung, bei der das reine Wiederholen der Worte verlangt wird, entwickelt sich in dieser Phase der Übung eine Konversation, die auch Emotionen mit sich bringen kann. Sanford Meisner gibt vor, auf jeden Impuls und jede Veränderung einzugehen. Es geht um die Beurteilung der Situation und des Partners. Weiters geht es um das Entstehen einer Veränderung. Der Partner ist darauf fixiert, mit seiner eigenen Sichtweise die Situation zu beurteilen und darauf zu reagieren. So gibt Meisner zum Beispiel eine Übung vor, in der zwei Personen Rücken an Rücken aneinander stehen. Einer von beiden bekommt die Anweisung Münzen auf den Boden fallen zu lassen. Die Partnerin fragt: „You dropped coins?“ und ein

⁹⁷Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 22.

Dialog der Wortwiederholung entsteht. Sanford Meisner bricht das Geschehen ab, da man seines Erachtens nach durch aufmerksames Beobachten der Situation auf vieles schließen kann. Anstatt im Sinne der einfachen *repetition exercise* fortzufahren, erwartet Meisner im Sinne der Übung *repetition from your point of view* eine Beurteilung der Situation. Wenn jemand Münzen fallen lässt, kann man eventuell auf Unachtsamkeit im Umgang mit Geld schließen. Es geht darum einen Standpunkt zu entwickeln und dadurch die Situation zu bewerten. Wenn der nachfragende Partner das Gesagte häufig wiederholt, kann man daraus schließen, dass dieser zuhört und alle Gegebenheiten in die Übung, die Beziehung einfügt.⁹⁸ Eine Änderung des Impulses lenkt die Spielpartner und die Situation in eine unvorhergesehene Richtung. Allerdings muss der Standpunkt beider Parteien und ihre Einstellung dazu klar sein. Widerspricht ein Partner dem Anderen, können daraus Emotionen entstehen.

There comes a point when one of you has to pick up what the repetition is doing to you. I don't care what it is. Are you bored with the repetition? Then that could be the change. Or maybe your partner sounds a little annoyed at you; from that fact could come the change. 'You're angry at me.' In other words, your instinct picks up the change in his behavior and the dialog changes too.⁹⁹

Egal welche Emotion entsteht, sie führt zu einer Veränderung der Situation.
„Let your instincts dictate the changes, not just the repetition.“¹⁰⁰

⁹⁸Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 27.

⁹⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 30.

¹⁰⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 30.

4.2.3.1. Das Ziel der „Repetition from your point of view“

Wieder geht es um das Schulen von Impulsen und Interaktionen, die instinktive Handlungen und Reaktionen hervorrufen. Erstmals sind Emotionen, wenn diese in der Situation entstehen, auch erwünscht. Der Schauspieler muss sich sowohl auf die emotionalen Gegebenheiten des Gegenübers, als auch auf seine eigenen Emotionen einlassen. Es geht bei dieser Übung darum das Verhalten des Partners zu erkennen und gezielt darauf einzugehen. Um auf ein bestimmtes Verhalten schließen zu können, muss der Schauspieler seine Konzentration auf den Partner lenken. Eine Aktion erfordert eine Reaktion. Die Reaktion, die auf die Umgebung und den Partner gerichtet ist, wird vom Impuls gelenkt. Aus dem Impuls des Schauspielers entsteht eine Reaktion beim Gegenüber, welche wiederum einen Impuls hervorruft. Veränderungen im Text sind durchaus möglich, solange sie aus impulsgesteuerten Handlungen und Reaktionen entstehen. Durch die Beurteilung der Gegebenheiten entsteht die Antwort jeweils vom eigenen Standpunkt aus. Impulsives Handeln entsteht automatisch, wenn der Schauspieler es zulässt, sich nicht selbst beobachtet und Reflexionen vermeidet. Dieses Stadium der Übung wird hauptsächlich von Impulsen gelenkt, die durch Handeln und Reagieren entstehen.

Beim oben genannten Beispiel mit den Münzen kann ein Partner auf die Unachtsamkeit des Anderen in Bezug auf Geld schließen. Dieser Fakt entsteht durch die Beobachtung und Verhaltensbeurteilung des Partners. Die Tatsache, dass sich der Schauspieler auf das Verhalten des Gegenübers konzentriert, lässt ihn selbst instinktiv handeln.

4.3. Die Stille als theatralischer Moment

Meisner weist wiederholt darauf hin, dass der Schauspieler im Moment der Stille viele Möglichkeiten hat mit ihr umzugehen.

„[...] It's the point. Because my silence was very expressive“, Meisner says. `Silence has a myriad of meanings. In the theatre silence is an absence of words, but never an absence of meaning.`¹⁰¹

In der *repetition exercise* zum Beispiel kann ein Moment der Stille einen Wandel der Situation verursachen. Die Situation wird durch Unsicherheit, Trauer oder Ähnliches angehalten. Der aufmerksame Partner hat die Aufgabe, seinen Fokus auf den stillen Moment zu lenken, diese Stille zu bewerten, aufzunehmen und die Situation von seinem Standpunkt aus neu zu betrachten. In *Sanford Meisner On Acting* gibt Meisner ein Beispiel dafür. Als eine Schülerin auf eine von ihm gestellte Frage nicht antwortet, also absichtlich nichts sagt, wiederholt Meisner die Frage nicht, sondern kontert streng mit dem Satz „Don't look at me as if I'm crazy.“¹⁰² Er möchte mit diesem Beispiel demonstrieren, dass der stille Moment benutzt werden kann und soll. „You should use her silence for a new moment instead of repeating it“¹⁰³, gibt Meisner einem Schüler als Anweisung. Wie im realen Leben hat das Stillschweigen eine Bedeutung. Der Partner beurteilt seine Beobachtung und reagiert, ein neuer Moment entsteht und die Situation geht in eine neue Richtung. Der Moment der Stille kann nur ein theatralischer Moment sein, wenn er ehrlich entsteht und nicht vom Schauspieler forciert ist.

„Acting is not talking. It is living off the other fellow“¹⁰⁴. Es geht darum auf das Gegenüber zu reagieren, auch in Momenten, die nicht mit Worten gefüllt sind. Es entsteht ein Spiel, das wahr und natürlich ist, wenn der Schauspieler sich voll und ganz dem Partner zuwendet.

¹⁰¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 29.

¹⁰²Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 32.

¹⁰³Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 32.

¹⁰⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 41.

4.4. Die Übung „The Pinch and the Ouch“

„Don't do anything unless something happens to make you do it.“¹⁰⁵

Hier geht es um den Auslöser für Reaktionen. Erst wenn der Schauspieler einen im bildlichen Sinn- „Kniff“ bekommt, soll dieser darauf spontan reagieren. Bevor man nicht gezwungen ist zu handeln, ist es auch nicht richtig zu reagieren. Die Reaktion darf erst erfolgen, wenn der Schauspieler einen Grund dafür hat. Das „Autsch“ ist die instinktive Erwiderung auf den „Kniff“. Diese Übung zeigt deutlich, dass der gesprochene Text mit der Handlung einhergeht.

Die *repetition exercise* ist die Übung auf der die Methode Meisners aufgebaut ist. Sie bleibt Teil in jeder Stufe der Ausbildung und ein wichtiges Element der Methode Meisners. Bei Meisner geht es immer wieder um die zentralen Punkte: Aufmerksamkeit, impulsives Handeln, Spontanität, Instinkt und das absichtliche Bewusst-werden der eigenen Situation und der des Partners. Ausschlaggebend sind die Beziehungen der Personen untereinander, die Veränderungen einer Situation durch natürliche Impulse und die eigene Sichtweise.

4.5. Die „Imaginary circumstances“

Ein weiteres Thema der Methode Sanford Meisners sind die *imaginary circumstances*. Louise Mallory Stinespring unterteilt in ihrer Dissertation *Principles of truthful Acting: A theoretical discourse on Sanford Meisner's Practice* die gegebenen Umstände einer Figur in zwei Kategorien. Die *internal imaginary circumstances* und die *external imaginary circumstances*. Erstere beziehen sich auf eine vom Schauspieler ausgedachte Situation um eine Emotion hervorzurufen, die für eine Übung oder Szene gebraucht wird. Beispiel: Der

¹⁰⁵Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 34.

Vorgang des Zusammenklebens eines zerbrochenen Tellers bekommt eine größere Notwendigkeit, wenn es der Lieblingsteller der Mutter war. Der Schauspieler bewertet den Teller, er gibt dem Teller eine emotionale Farbe. Die *external imaginary circumstances* hingegen beziehen sich auf die vom Text vorgegebenen gegebenen Umstände. Beispiel: Im Skript steht die Anweisung „Die Mutter steht vor der Tür“. Durch die veränderten äußeren gegebenen Umstände, gewinnt die Situation an Dringlichkeit.¹⁰⁶

Um sich eine Situation zu bauen, muss der Schauspieler Ideenreichtum und Vorstellungskraft beweisen. „The actor who has learned to behave truthfully, will now be challenged to behave truthfully, even under internal imaginary circumstances.“¹⁰⁷ Lernt ein Schauspieler die Übungen Meisners ist es anfangs oft schwierig mit den *internal imaginary circumstances* zu arbeiten. Genauer geht es hierbei um die gleichzeitige Anwendung der *repetition from your point of view* in Kombination mit den *internal imaginary circumstances*.

Die in Folge angeführten Übungen Sanford Meisners setzten Kreativität und Ideenreichtum voraus. Der Schauspieler muss sich die gegebenen Umstände der Figur zu eigen machen und in diesen Umständen agieren.

4.6. Die „Independent exercise“

„We're moving forward. Putting the repetition exercise together with an independent activity is a new step.“¹⁰⁸

Beim nächsten Schritt im Erlernen der Methode Meisners geht es um die gleichzeitige Ausführung zwei verschiedener Meisner Übungen. Zum einen der *imaginary circumstances* in Verbindung mit der *repetition exercise*. Dabei lenkt der Schauspieler seine Aufmerksamkeit auf eine von ihm ausgedachte innere

¹⁰⁶ Vgl. Louise Mallory Stinespring B.A., M.A., „Principles of truthful Acting: A theoretical discourse on Sanford Meisner's Practice“, Diss., Texas Tech University 1999, S. 123.

¹⁰⁷ Stinespring, „Principles of truthful Acting“, S. 124.

¹⁰⁸ Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 39.

gegebene Situation, während sein Partner parallel die *repetition exercise* mit ihm führt. Der Grund für die Tätigkeit des Schauspielers muss besonders wichtig sein um die volle Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Der Schauspieler muss sich seine Umstände herleiten, seine Umgebung und die Gründe seines Zustands mittels Einbildungskraft erschaffen. Er ist mit der von ihm erfundenen Sache beschäftigt, während er von seinem Partner unterbrochen wird. Der Akt des Unterbrechens durch Fremdeinwirkung verändert die Situation des Schauspielers. Die Wichtigkeit seiner ausführenden Tätigkeit bestimmt die emotionale Tragweite der Übung. Prioritäten müssen gesetzt werden, der Schauspieler ist damit beschäftigt seinem Ziel zu folgen und sich von zweitrangigen Aktivitäten nicht ablenken zu lassen. „It has to be urgent, truthful and difficult to do.“¹⁰⁹

4.6.1. Das Ziel der „Independent exercise“

Die Herausforderung der *independent exercise* ist die Identifizierung mit dem vom Schauspieler imaginierten Problem. Er muss an seine künstlich erstellte Wirklichkeit glauben, die Probleme zu seinen eigenen machen, wahrhaftig und echt darauf reagieren, als sei es sein eigenes Erleben. Dabei ist es natürlich wichtig, dass sich der Schauspieler eine Aufgabe stellt, die für ihn auch nachvollziehbar ist. Denn fällt es ihm selbst schwer, an die von ihm projizierten Gründe einer Aktivität zu glauben, wird er auch nicht im Stande sein die Handlung glaubhaft zu vermitteln. Ein weiterer Schwierigkeitsgrad für die ausführende Handlung stellt ein gewisser zeitlicher Druck dar. Der Schauspieler muss die von ihm wichtige Tätigkeit so schnell wie möglich ausführen. Ein zeitlicher Rahmen, ein Limit, setzt den Schauspieler unter Druck und erhöht somit die Dringlichkeit. Darüber hinaus darf die vom Schauspieler angestrebte Handlung nicht zu leicht ausführbar sein. Eine schwer auszuführende Aufgabe gepaart mit der Dringlichkeit und dem zeitlich gesetzten Rahmen erhöht die

¹⁰⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 49.

erforderte Konzentration des Schauspielers.

*You have to have a reason why you want to do it. You **must** have a reason why you want to do it, because that's the source of your concentration and eventually of your emotion, which comes by itself.¹¹⁰*

Der Raum für die Entstehung von Emotionen ist gegeben. Existiert ein Grund, eine Sache, die es zu erfüllen gilt, kann der Schauspieler aus Wut, Frustration, Liebe oder Freude darauf reagieren. Die Emotionen entstehen im Geschehen, im spontanen Agieren und im Spiel mit den imaginären Umständen. Emotionen, die durch Impulse in der Übung mit dem Partner, der Tätigkeit und der Einbildungskraft entstehen, werden zu Reaktionen.

Um die *independent exercise* zu unterbrechen bedarf es eines Partners der in den Raum kommt und ebenfalls ein für ihn wichtiges, zeitlich limitiertes, schwieriges Problem hat, mit dem Versuch dieses zu lösen. Zwei Schauspieler mit zwei individuellen *imaginary circumstances* kommunizieren auf der Ebene der *repetition exercise*, jeder mit der Dringlichkeit der Erfüllung seiner eigenen Handlung, gezwungen auf den Partner zu reagieren.

4.7. Die Übung „The Knock on the door“

„a knock... a knock has a meaning. Follow this carefully. A knock has a meaning. John, go outside and knock -truthfully- and then wait ten seconds and knock a second time with a second meaning. Then knock a third time.“¹¹¹

Die Momente der Übung sind eingeteilt in Klopfen, Öffnen der Tür und in die Interpretation des Klopfens. Der Schauspieler klopft dreimal mit jeweils

¹¹⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 39.

¹¹¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 46.

unterschiedlichen Intentionen. Der Partner hört das Klopfen, bewertet es, bleibt aber konzentriert auf seine eigentliche Tätigkeit.

In dieser Übung treffen zwei Personen mit ihren jeweiligen auszuführenden Aktivitäten aufeinander. Das Klopfen ist der Auftakt für den Eintritt in die gemeinsame Szene. Der Schauspieler vor der Tür muss sich über die Bedeutung seines Klopfens bewusst sein. Er soll sich einen Grund suchen, warum er den Raum betreten muss, einen Grund, der einfach und spezifisch ist. Meisner führt hier das Beispiel an, vom nachbarschaftlichen Borgen einer CD oder Oregano für die Pasta. Der Grund für das Auftauchen in der Szene soll auf keinen Fall dramatisch sein.¹¹²

4.7.1. Das Ziel der Übung „The Knock on the door“

Der Schauspieler muss einen für ihn wichtigen Grund finden, warum er der ausführenden Aktivität nachgeht. Diese ausgewählte Aktivität zieht die uneingeschränkte Aufmerksamkeit und Konzentration auf sich. Der Schauspieler ist mit der Tätigkeit beschäftigt, lernt aber dem Partner unter besonderen Bedingungen zuzuhören und unter Stress auch auf das Gesagte und auf die Handlungen des Anderen zu reagieren. Das Klopfen an der Tür stellt einen Kontakt zwischen den beiden Schauspielern her. Vorerst durch eine Tür getrennt, schafft man sich durch das Klopfen Einlass und kann die Szene beginnen. Jeder ist mit seiner Handlung beschäftigt. Das Klopfen an der Tür wird nach Sanford Meisner in drei Teile geteilt. Jedes Klopfen hat eine andere Bedeutung oder Aussage. Die Herausforderung im einfachen, simplen Klopfen liegt daran, dass der nicht klopfende Partner das Klopfen durch die Art der Durchführung interpretieren muss, um darauf entsprechend einzugehen. Erst nach dem dritten Klopfen öffnet der Schauspieler die Tür und der Partner tritt ein. Es erfordert die Aufmerksamkeit beider Schauspieler, um adäquat auf den Spielpartner, die

¹¹²Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 57.

Umgebung oder die imaginierte Situation glaubhaft eingehen zu können. Echtes Spiel erfordert echtes Handeln. Das Klopfen muss echt, real und aufmerksam sein. Das Zuhören und Antworten ebenso. Der Klopfende klopft dreimal unterschiedlich, der Partner im Raum reagiert auf das Klopfen wie im echten Leben, öffnet schließlich die Tür und reagiert auf das Geschehen mit dem jeweiligen Impuls, der aus der Sichtweise des Schauspielers und seiner Einstellung zur Situation entsteht. Wiedereinmal geht es darum, die wahre, echte Darstellung von der unechten, forcierten Interpretation zu unterscheiden.

4.8. Die Emotion

The text is like a canoe, `Meisner says, and the river on which it sits is the emotion. The text floats on the river. If the water of the river is turbulent, the words will come out like a canoe on a rough river. It all depends on the flow of the river which is your emotion. The text takes on the character of your emotion. That's what this exercise is for: how to let the river of your emotion flow untrammled, with the words floating on top of it.¹¹³

Der Umgang mit der Emotion spielt in der Methodik Meisners eine wichtige und zentrale Rolle. In seiner Schauspieltheorie geht es um Ideenreichtum und Kreativität. Um sich in einen emotionalen Zustand zu bringen, soll der Schauspieler sich mittels seiner Phantasie Situationen suchen oder bauen, die seine Gefühle und Emotionen anregen. Allerdings distanziert sich Sanford Meisner strikt von der Methodik Strasbergs, die mit der Erinnerung eigener bereits durchlebter Gefühle arbeitet. Nach Strasberg soll der Schauspieler bereits erlebte Situationen abrufen, um sich in den jeweiligen emotionalen Zustand zu versetzen und diesen schließlich auf der Bühne darzustellen.

¹¹³Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 115.

Im Unterschied dazu arbeitet Sanford Meisner mit der Kreativität des Schauspielers. Dabei spielt die emotionale Vorbereitung eine wichtige Rolle. Sie hilft dem Schauspieler auf einer rein imaginären Basis eine emotionale Grundhaltung beim Eintritt in die Szene zu etablieren.

4.8.1. Die „Emotional preparation“

„I'll begin to show you the elements of that agonizing problem, preparation, which is the self- stimulation of your emotion. It's the most subtle problem in acting, believe me.“¹¹⁴

Die emotionale Vorbereitung nach der Methodik Sanford Meisners verlangt vom Schauspieler vor allem Phantasie und Vorstellungsvermögen. Der Schauspieler muss die Fähigkeit besitzen sich in Handlungen, Geschichten und Situationen einzuleben und diese durch Phantasie real werden zu lassen. Um sich emotional auf eine Szene vorzubereiten, muss sich der Schauspieler zuerst seine inneren Wünsche und Bedürfnissen bewusst machen.

„As I said, preparation is really very simple. It just takes a few years to learn.“¹¹⁵

Immer wieder spricht Sanford Meisner über den langen Weg des auszubildenden Schauspielers. Für Meisner ist die Imagination weitaus wichtiger und wertvoller in der Bildung der Emotion, als das Abrufen bereits durchlebter Geschehnisse. Nach Meisner geht es um Bedürfnisse und Belastbarkeiten. Was erfüllt den Schauspieler? Was erniedrigt ihn? Eigene Wünsche, Träume, Werte oder Bedürfnisse des Schauspielers werden benutzt, um Emotionen zu erwecken. *emotional memory* oder *affective memory* spielen in der Schauspielmethodik Sanford Meisners im Gegensatz zu den Methoden Stanislawskis oder Strasbergs keine Rolle. Er distanziert sich von der Schauspielervorbereitung auf emotionaler Basis durch Erlebnisse aus der Vergangenheit.

¹¹⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 74.

¹¹⁵Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 95.

*Get your inner life from what given circumstances suggest. This has to do with self- stimulation of your emotion. The reason I asked you about wishful thinking was because I want you to find in yourself that element which belongs only to you and to no one else, which is stimulating for you and for no one else. Now, the source of where you find that inner life is not necessarily related to the needs of the scene.*¹¹⁶

Die emotionale Vorbereitung greift nur für den ersten Moment. Den Moment, in dem der Schauspieler die Szene betritt. Ihm gilt es Bedeutung zu geben, um den Schauspieler emotional einzuführen. Es gilt als falsch, wenn der Schauspieler versucht seinen vorbereiteten emotionalen Zustand die ganze Szene über mitzuführen. Der Schauspieler muss sich von der Szene leiten lassen. Er muss spontane Impulse aufnehmen können und auch eigene zulassen. Nur so wird eine Szene lebendig.

Wie der Schauspieler in den emotionalen Zustand gelangt, mit welcher Phantasie, welchen Träumen oder Wünschen, soll sein Geheimnis bleiben. Die Erarbeitung des emotionalen Zustands ist ein sehr intimer Moment und sollte nach Meisner auch als solcher gehandhabt werden.

Sanford Meisner bezieht sich bei diesem Thema direkt auf die Thesen Freuds, davon ausgehend, dass alle Tagträume und Phantasien aus den Motiven Ehrgeiz oder Sex entstehen. Die Motivation, der antreibende Teil jeder Phantasie seien geschlechtsspezifische unerfüllte Wünsche. Freud führt diesen Ansatz in seinem Artikel *Der Dichter und das Phantasieren* noch soweit aus, dass er davon ausgeht, dass unbefriedigte Wünsche die Phantasie beflügeln und somit nur unzufriedene Menschen Phantasien hätten.¹¹⁷ Meisner fordert seine Schüler auf, sich selbst mit

¹¹⁶ Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 80.

¹¹⁷ Freud, Sigmund, "Der Dichter und das Phantasieren" *kempis poetry magazine*, <http://kempis.nl/mag/sigmund-freud-der-dichter-und-das-phantasieren> 5. 11.2010; (Orig. "Der Dichter und das Phantasieren", *Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben I*, 1907/08, S. 716-724).

den eigenen Phantasien und den dazugehörigen Antrieben zu beschäftigen. Die daraus entstehenden Emotionen sind notwendig zur Vorbereitung der Szene.¹¹⁸

Meisner überlässt jedem Schüler das Ausmaß der individuellen Vorbereitung und versucht ihnen lediglich die Wichtigkeit dieses Zustands zu vermitteln. Wieder geht es darum echte Emotionen als Schauspieler zu erzeugen um wahrhaftig handeln und reagieren zu können. Der Schauspieler handelt in der Figur, in den **gegebenen Umständen** der Rolle. Sein Handeln ist von den **gegebenen Umständen** abhängig. Die Emotionen des Schauspielers lenken sein Handeln.

4.8.2. Emotion in der Arbeit an der Szene

Der Text liefert dem Schauspieler die Grundlage für seine emotionale Vorbereitung. Über die gegebenen Umstände der Figur kann der Schauspieler auf die emotionalen Gegebenheiten dieser schließen. Aus den emotionalen, externen und den inneren Umständen der Figur erschließt sich die emotionale Vorbereitung. Aus der Emotion erklärt sich schließlich die Handlung und der gesprochene Text in seiner spezifischen Betonung entsteht.

Im letzten Kapitel seines Buches *Sanford Meisner On Acting* gibt er Einblick in die Arbeit an unterschiedlichen Szenen. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Erarbeitung einer Szene aus *Frühlingserwachen* von Frank Wedekind. Meisner beschreibt, wie er die Schauspielerinnen Lila und Sarah emotional auf die Erarbeitung der Szene vorbereitet. Eine kurze Beschreibung der Szene soll dem Leser einen Einblick über die Rahmenhandlung geben.

Die Schwangerschaft der vierzehnjährigen ahnungslosen Tochter veranlasst Mutter und Tochter darüber zu sprechen. Beide sind schockiert über die ungewollte Schwangerschaft. Die Tochter Wendla kann nicht verstehen warum sie schwanger sein soll, hat ihr doch die Mutter erzählt sie müsse lieben, um Kinder zu bekommen.

¹¹⁸Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 85.

Um sich emotional vorzubereiten gibt Meisner die Anweisung:

*Lila, you've just found out – I'm talking about imagination – that your daughter is going to prison. Anything! I don't care! See? I don't care what you think of. Cry! And don't stop crying until I tell you. That's right. Begin to cry!*¹¹⁹

Anhand dieses Beispiels möchte ich zeigen, wie Sanford Meisner seine Schüler in einen emotionalen Zustand versetzt, der nichts mit der Szene oder den Schauspielern persönlich zu tun hat. Es werden keine persönlichen emotionalen Erlebnisse in der Szene verarbeitet. Sanford Meisner arbeitet mit dem Stanislawski Tool *As if*, worauf im nächsten Punkt ausführlich eingegangen wird.

„Sarah, if somebody told you that your mother was about to die, would it upset you?“
„Yes“.
„Okay, so start to cry“
[...]
*„No text! No text! Only emotion! If you want to use words, you can use them based on what I said [...]"*¹²⁰

Die Szene aus *Frühlingserwachen* ist emotional herausfordernd. Sanford Meisner instruiert die beiden Schauspielerinnen völlig frei zu agieren. Sie müssen sich über die gegebenen Umstände klar sein, die Szene und den Text kennen, und sich mit diesen bereits auseinandergesetzt haben. Der Kummer, der diese Szene ausmacht, muss zum Ausdruck gebracht werden. Der Text muss nach einer Hauptaussage durchsucht werden, einer Aussage, auf der die Schauspielerinnen aufbauen können. Im Fall von *Frühlingserwachen* möchte Sanford Meisner

¹¹⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 197.

¹²⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 197.

zeigen, dass die Stimmung der Szene auf alles Mögliche umlegbar ist.

„The scene is about two people, going through a terrible experience, and [...] *That's* the canoe. It comes first, and when you are full and you can remember an occasional line, throw it out! It can't hurt!“¹²¹

Die emotionale Vorbereitung greift nur für den Eintritt in die Szene. Deshalb verlangt Meisner, dass die Emotion vor dem Text gespielt wird. Jeder Moment gibt der Szene einen neuen Impuls auf den sich der Schauspieler emotional einlassen muss.

„Cry, both of you, *then* talk. That's my method of acting: cry. Then talk. Don't talk and then expect to cry, because you won't!“¹²²

Nach der beschriebenen Szene lässt Meisner die beiden Schauspielerinnen im Arbeitsprozess abwechselnd lachen und weinen. Er bringt diese im Probenprozess in extreme Stimmungen, die diese verinnerlichen und trainieren sollen. Später merkt Meisner an, dass diese extrem emotionalen Zustände der Figuren rein übungstechnischen Wert haben:

„Are you saying that the emotion shouldn't be at this peak for the whole scene?“ Lila asks.

„Right, not all the time.“

„But you wanted for us to go for it - “

„You start from there.“¹²³

Die Übung dient als Sprungbrett für die szenische Arbeit an der Rolle, sie ist der Anfang der schauspielerischen Arbeit nach Meisner.

¹²¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 198.

¹²²Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 199-200.

¹²³Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 200.

4.8.3. Das „As if“

Anhand der oben beschriebenen Szene möchte ich das *As if* von Sanford Meisner näher beschreiben.

Die Arbeit mit dem *As if* zählt zur emotionalen Vorbereitung des Schauspielers. Kann sich ein Schauspieler mit den gegebenen Umständen nicht identifizieren, oder berühren ihn diese emotional zu wenig, dann ist dieser aufgefordert sich eigene Gegebenheiten zu bauen, um den Text und die Figur emotional zu erfüllen. Der Schauspieler muss den Text Moment für Moment verstehen, um diesen auch zu vermitteln. Das Verstehen der Figur und die Verbindung zur gegebenen Situation sind hierfür wichtig. Das *As if* kann als Link zwischen Schauspieler, dem Text und dem Charakter verstanden werden. Oft ist es für den Schauspieler schwierig Situationen zu verstehen, zu denen er selbst keine Bindung oder Bezug hat. Gelingt es dem Schauspieler nicht sich mit dem Problem oder der Situation der Figur zu identifizieren, sucht er sich eine imaginierte Ersatzstory um sich emotional vorzubereiten.

That when you come up against a text that's cold to you, which doesn't mean anything because the circumstances are alien to you, you use particularization- another way to say that 'as if' - to describe for yourself a situation that would bring you personally to the emotional play you need to be in for the sake of the scene.¹²⁴

Sanford Meisner vermittelt seinen Schützlingen, dass es nicht von Bedeutung sei, woher der Schauspieler seine Emotion nimmt. Die Hauptsache ist, dass er diese spielen kann und überzeugend vermittelt. Ob der Darsteller währenddessen eine andere Geschichte im Kopf hat um sich emotional in den für ihn passenden

¹²⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 138.

Zustand zu bringen, ist nach Meisner nicht vorrangig:

„And if anybody says to you, `Where did you get that moment? It's very touching, ` your answer is, `Buzz off!‘“¹²⁵

Die *As if* Übung und die emotionale Vorbereitung unterscheiden sich in dem Punkt, dass das *As if* nur für einen spezifischen Moment eingesetzt wird um den Schauspieler mit der Situation emotional vertraut zu machen. Er verschiebt die Wahrheiten des Stückes um diese für ihn wahrhaftiger und zugänglicher zu machen. Es geht lediglich darum, dass der Schauspieler dieselbe Emotion erzielt wie die von der Figur erwartete Emotion, welche sich aus den gegebenen Umständen der Figur herleiten lässt. Später in der Arbeit an der Szene arbeitet Meisner permanent mit *As if*. Er versucht den Schauspielern die Situation zu erleichtern und den oft schwer verständlichen Text modern zugänglich zu machen. In der oben beschriebenen Szene von *Frühlingserwachen* gibt Meisner zum Beispiel die Anweisung: „the play takes place as if this room were your prison cell! Do I make myself clear?“¹²⁶

Es liegt in der Vorstellungskraft und Phantasie des Schauspielers Emotionen erzeugen zu können. Es sind Bilder, Wünsche, Träume oder auch Ängste, die diese Imaginationen schüren. In Sanford Meisners Methodik dreht es sich immer wieder um die Kreativität, um die Selbständigkeit eines Schauspielers. Dieser soll Text, Handlung, Situation und Beziehungen zur Gänze verstehen um die gegebenen Umstände der Figur zu spielen. Gelingt es dem Schauspieler nicht sich seiner Figur annähern zu können, ist dieser nach Meisner darauf trainiert sich Ersatzgeschichten zu imaginieren um die erwartete Emotion erzeugen zu können.

4.8.4. Das richtige Maß an Emotion

Oft ist es schwierig für den Schauspieler seinen Emotionen uneingeschränkten

¹²⁵Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 139.

¹²⁶Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 196.

Lauf zu lassen, da man von Kind auf darauf trainiert wurde seine Emotionen zu beherrschen und zu unterdrücken. Tag für Tag wird man als Mensch des Alltags gewissermaßen darauf hingewiesen, wie man sich in der Gesellschaft zu verhalten hat. Menschen kennen ihre Grenzen und gerade deshalb ist es schwierig, auch wenn es im Schauspiel verlangt wird, diese Grenzen, diese Blockaden zu durchbrechen. Allerdings ist es ein unabdingbares Muss in der Darstellenden Kunst emotional frei sein zu können.¹²⁷

Trotzdem ist es für die Schauspieler mit denen Sanford Meisner arbeitet immer schwierig das richtige Maß an Emotion zu finden. Die Emotion nicht zu übertreiben oder diese verstecken zu wollen, also eine zu wenig starke emotionale Vorbereitung in der Szene zu etablieren. Sanford Meisner nennt das „too thin“¹²⁸. Im Gegensatz dazu versuchen einige Schüler Meisners ihre Sache zu optimieren und die Emotion in der Szene „groß und voll“ zu spielen.

‘I think one of the problems that you all have with preparations, ‘ Meisner says, ‘is that you try to make it too big. It isn't enough to be in good spirits; you have to be hysterical with pleasure. That's too much. One of the things about emotion is that it has a way of coloring your behavior and that you can't hide it.’¹²⁹

Sanford Meisner stellt in seinem Buch einen Vergleich mit Stanislawskis **public solitude**¹³⁰ an. Hierbei geht es um die Aufmerksamkeit des Schauspielers. Steht dieser zuhause alleine vor dem Spiegel und bürstet seine Haare, verrichtet er diese Tätigkeit entspannt und einfach. Der Schauspieler verrichtet diese Handlung unbewusst und zielgerichtet. Das Ziel ist die von Stanislawski benannte **public solitude** auf die Bühne zu übertragen. Der Schauspieler hat in seinem Spiel die Möglichkeit echte Persönlichkeit einzubringen und sollte das im besten Fall auch

¹²⁷Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 103.

¹²⁸Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 83.

¹²⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 120.

¹³⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 43.

tun.¹³¹

Diese echte Persönlichkeit resultiert nach Sanford Meisner aus der eigenen Persönlichkeit, da der Schauspieler eine Figur verkörpert, sich aber immer bewusst darüber sein sollte, dass er als Schauspieler diese Figur spielt. Lediglich die inneren und externen Umstände der Figur, die der Schauspieler mitspielt, machen diese zu einem eigenen Charakter. Der Schauspieler muss die Fähigkeit entwickeln, ernsthaft und wahrhaftig an die gegebenen Umstände zu glauben.

4.9. Die Arbeit am Charakter (character work)

Um einen Charakter, eine Figur zu kreieren ist es nach der Methode Meisners unausweichlich dieser erschaffenen Figur Emotionen zu verleihen um in Folge die vom Schauspieler ausgeführten Handlungen zu motivieren.

Sanford Meisner hält die Arbeit am Charakter für eine emotionale Notwendigkeit. Ein Charakter ergibt sich, wenn die Figur ihrer Motivation nachgeht. Figuren handeln danach wie sie fühlen und wie sie Dinge bewerten. Es geht ihm um das impulsive Agieren einer Figur: Eine Person kauft spontan ein Kleidungsstück, obwohl ihr die finanziellen Mittel dafür fehlen. In diesem Beispiel handelt eine Person impulsiv. Der Zuschauer kann durch die getätigte Handlung der Figur auf die innere Komponente des Charakters schließen. Hierbei spielt auch die innere und äußere Komponente eine Rolle. Äußerliche Attribute wie ein goldener Zahn, rote Haare oder ein Akzent lassen ein klischeebehaftetes Bild beim Zuschauer entstehen.¹³²

Der Charakter einer Figur definiert sich über seine Handlungen, diese wiederum werden von seinen Emotionen und Einstellungen gelenkt. In der Charakterarbeit werden die Beziehungen der Charaktere vor der Improvisation einer Übung festgelegt. Der Schauspieler bereitet sich emotional vor, geht in die Szene und

¹³¹Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 44.

¹³²Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 96-97.

reagiert spontan, aufmerksam und vom Standpunkt seiner Figur aus auf das Verhalten des Mitspielers. Dieselben Worte, gesprochen von zwei unterschiedlichen Charakteren, können eine differente Aussage haben und somit die Szene, das Agieren, die Reaktionen, das Partnerspiel beeinflussen. Die Emotion entsteht aus den gegebenen Umständen der Figur, erarbeitet aus den Vorgaben und Interpretationen des Textes.

Bei der Erarbeitung der Übungen ist es wichtig, die Beziehung der Spielpartner klar zu definieren. Wie stehen die Figuren zueinander? Um welche Art der Beziehung handelt es sich in der vorgegebenen Situation? Weiters gilt es festzulegen, wo die Handlung stattfindet und welche Figur man darzustellen hat. Der Schauspieler nimmt die inneren und externen Umstände der Figur an und kreiert daraus seinen Bühnencharakter. Dazu führen einerseits die externen gegebenen Umstände einer Bühnenfigur, die internen Umstände, die diese zu ihren Handlungen bewegt und die emotionalen Umstände.

4.9.1. Übungen zur Arbeit am Charakter

Sanford Meisner entwickelte Übungen, die den Schauspieler mit der Figur vereinen sollten. Spezielle Gedichte, die in der ersten Person geschrieben sind, sollen auf eine Verschmelzung zwischen Schauspieler und der darzustellenden Figur abzielen. Die von Meisner interpretierten und erarbeiteten Verse stammen aus *The Spoon River Anthology* von Edgar Lee Masters.

*The emotion comes with how you are doing what you are doing.
If you go from moment to moment, and each moment has a
meaning for you, the emotion keeps flowing. I would sum it up
by saying that the interpretation is best found in what really
moves you. Not complicated, not necessarily original. You. It's
you. And I think that much has been learned from this work on*

*the Spoon Rivers, don't you?*¹³³

Der Schauspieler wählt eines der Gedichte, mit dem er sich bestmöglich identifizieren kann.

I spent my money trying to elect you Mayor;

A.D. Blood.

I lavished my admiration upon you,

You were to my mind the almost perfect man.

You devoured my personality,

And the idealism of my youth,

And the strength of a high-souled fealty.

And all my hopes for the world,

And all my beliefs in Truth,

Were smelted up in the blinding heat

Of my devotion to you,

And molded into your image.

And then when I found what you were:

That your soul was small

And your words were false

As your blue- white porcelain teeth,

And your cuffs of celluloid,

I hated the love I had for you,

I hated myself, I hated you

For my wasted soul, and wasted youth.

And I say to all, beware of ideals,

Beware of giving your love away

*To any man alive.*¹³⁴ (Edgar Lee Master)

¹³³Meisner/Longwell, *On Acting*, S.170- 171.

¹³⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 149.

Es ist unabdingbar in dem vom Schauspieler erwählten Gedicht eine persönliche Bindung, ein authentisches Gefühl hervorzubringen, um der Arbeit am Vers auch dementsprechend nachgehen zu können. Die Arbeit am Gedicht muss als Rede eines Stücks interpretiert werden. Deshalb stellt ein Schüler dem Anderen eine einfache Frage über den Text. Der Gefragte antwortet schlicht mit seinen eigenen Worten. Er antwortet mit den Gegebenheiten und den emotionalen Umständen der Figur. Satz für Satz erarbeitet er so die emotionale Komponente des Textes. Die emotionalen Gegebenheiten werden mit den eigenen Emotionen gleichgesetzt.¹³⁵ In den folgenden Übungen zur Arbeit am Charakter geht es hauptsächlich um das Vereinen von Schauspieler und Figur. Die Figur wird vom Schauspieler dargestellt. Der Schauspieler agiert, nimmt die Einstellungen, die Umstände seiner Figur an und reagiert als er selbst. Daraus ergibt sich der darzustellende Bühnencharakter. Die Eigenheiten des Schauspielers fließen in die des darzustellenden Charakters ein. Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Analyse des Textes, um die gegebenen Umstände emotional aufnehmen zu können und diese in der Arbeit am Charakter zu etablieren. Die Arbeit am Gedicht ist auf die Analyse von Text und Charakter fokussiert. Die Arbeit mit dem Partner, das Erstellen einer Beziehungsebene wird am Beginn der Analyseübungen vollkommen weggeblendet. In diesem Stadium der Arbeit geht es ausschließlich um die Analyse von Text und Charakter. Der Text wird nach Hinweisen auf den Charakter, Umstände in denen sich die Figur befindet und wie diese damit umgeht, durchforscht. Dementsprechend kann sich der Schauspieler ein Gesamtbild der Figur zeichnen und Stimmungen, Umstände, Gefühle des Darzustellenden einzuschätzen lernen. Das innere Leben des Charakters wird Schritt für Schritt nach dessen Einstellungen durchforscht. Weiters geht es um die emotionale Verbindung, die der Schauspieler zu seiner zu erarbeitenden Figur aufzubauen versucht. Ziel der Übung ist es, dass sich der Schauspieler mit den emotional gegebenen Umständen und Gegebenheiten der Figur identifizieren

¹³⁵Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 148-149.

kann.

The first thing you have to do when you read a text is to find yourself – really find yourself. First find yourself, then you find a way of doing the part which strikes you as being in character. Then based on that reality, you have the nucleus of the role.¹³⁶

Die gegebenen Umstände, die der Schauspieler zu seinen eigenen macht, veranlassen ihn, die Sichtweise der zu spielenden Figur anzunehmen. Somit werden die Einstellung und Sichtweisen von Figur und Schauspieler die gleichen. Der Schauspieler erweckt die emotionale Komponente der Figur durch die gegebenen Umstände, in denen die Figur sich befindet. Die emotionalen Umstände, die über den Text transportiert werden, werden vom Schauspieler über die emotionale Vorbereitung wiedergegeben. Übungen, die vorerst improvisierten Text als Grundlage haben, werden so oft geprobt, bis der Schauspieler den geschriebenen Text in seine Darstellung integriert. Die Emotion verändert schließlich die Art und Weise wie der Text gesprochen oder wiedergegeben wird. Jeder Moment ist auf den nächsten Moment angepasst und jede Bedeutung wird dem Schauspieler klar, da er selbst diese Entwicklung der Textanalyse, des gesprochenen Wortes, der Umstände und emotionalen Vorbereitung in sich verinnerlicht hat.

4.10. Der Text

Um den Text so neutral wie möglich zu lernen will Meisner, dass seine Schüler den Text ohne Intonation memorieren. Jedes Wort steht für sich und soll einzeln, mechanisch wiedergegeben werden. Dieses mechanische Wiedergeben soll die Schauspieler davor bewahren, ihren Text später im Spiel mit dem Partner einfach

¹³⁶Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 178.

nur aufzusagen, eben auch falsch aufzusagen, in falschem Bezug, mit falscher Betonung, in falscher Emotion. Der Schauspieler muss offen bleiben für neue Impulse und sich auf Eventualitäten einlassen können. Das einfache und neutrale „Wort für Wort memorieren“ verhindert, dass der Schauspieler den gesprochenen Text im Vorfeld formt und ihm Betonungen verleiht. Sanford Meisner vergleicht das Textlernen mit der Mechanik eines Roboters:

*I want you to take your script and learn it without meaning, without readings, without interpretation, without anything. Just learn the lines by rote, mechanically. I want that to be clear. 'To/ be/ or/ not/ to/ be/ that/ is/ the/ question.'*¹³⁷

Hierbei geht es Meisner darum, dass der Schauspieler bewusste Betonungen ablegt. Er soll spontan auf den Text und den Partner reagieren können. Es geht darum Neues zu erschaffen und zu erbauen. Die Emotion leitet das Gesprochene, der Text entsteht durch die Emotion. Meisner fordert seine Schauspieler auf, sich auf ein neutrales, meinungsloses Objekt zu reduzieren. Er vergleicht dies mit einem Roboter. Es geht ihm darum, den Text vorerst meinungslos, kalt und ohne Ausdruck zu lernen, um die einzelnen Wörter später mit emotionalem Leben zu füllen.¹³⁸ „Now, if you are neutral ... Neutral- what's that mean? Open to any influence, right? If you are neutral, you will achieve a kind of emotional flexibility, won't you?“¹³⁹

Es geht darum, dass der Schauspieler in der Erarbeitung des Textes offen für neue Impulse ist und in der Partnerarbeit auf das Gegenüber eingehen kann. Er muss frei von überflüssigen Gedanken sein, seine Aufmerksamkeit dem Partner widmen und nicht an den zu sprechenden Text denken. (siehe *repetition exercise*) Wieder einmal spielen die Impulse, die vom Schauspieler ausgehen, auch bei der Textarbeit eine zentrale Rolle. Auch der Text und das Sprechen des Textes richten

¹³⁷Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 67.

¹³⁸Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 68.

¹³⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 68-69.

sich nach Impulsen. Allerdings muss dieser Impuls behalten werden bis der Schauspieler das Stichwort bekommt. Der Impuls wird vom Schauspieler aufrechterhalten und bleibt bestehen bis zum passenden Moment.

„I said wait for the cue, but the impulse, the emotion, comes whenever it's felt. You'll get used to it once you have a command over the script. I'm saying two things to you: learn the lines; pick up the impulses.“¹⁴⁰

4.10.1. Die Analyse des Textes

Es zählt zu den wichtigsten Schritten in der Erarbeitung einer Rolle, dass der Schauspieler den zu erarbeiteten Text auch versteht. Die Analyse der Figur, der Beziehungen und der Umstände, in der sich die zu erarbeitende Rolle befinden, kann als Basis in der Arbeit eines Schauspielers mit der Methode Sanford Meisners gesehen werden. In der Textanalyse nach Meisner geht es darum, die externen und emotionalen Umstände, wie auch die Beziehungen der Figuren zueinander, zu ermitteln. Macht sich der Schauspieler die externen Umstände der Figur zu Eigen, kann er daraus auf die emotionalen Gegebenheiten schließen. Die emotionalen Gegebenheiten einer Figur weisen weiter darauf hin, um welche Art von Charakter es sich handelt. Der Schauspieler prüft die Erfahrungen der Figur, wie diese mit differenten Situationen umgeht und in welcher Beziehung die Figuren zueinander stehen.

„Bring the scene for next time. Read it very easily. By `easily' I mean don't try to make a performance out of it. Know why you say everything you say.“¹⁴¹

In der Arbeit mit Sanford Meisner müssen die zu erarbeitenden Texte oftmals und selbstständig außerhalb der Klasse gelesen und studiert werden. Darauf folgend analysiert Meisner über gezielte Fragestellung gemeinsam mit seinen Schülern die Figur, die Situationen in der sich die Agierenden befinden und die Beziehung zu

¹⁴⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 73.

¹⁴¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 224.

den anderen Figuren des Stückes. Die Arbeit am Text ist mit der eines Psychologen zu vergleichen. Man hinterfragt die Figuren, die Eigenschaften und Handlungen, bis der Analytiker auf den Charakter der Figur stößt und dessen emotionale Umstände hinterfragt. Es geht um die Motivation der getätigten Handlungen und des Gesprochenen. Der Schauspieler muss zuerst den Text kennen und verstehen lernen um sich schließlich die gegebenen Umstände der Figur aneignen zu können. Um die Bedeutung des Textes zu bewerten, muss vorerst der Sinn, die Aussage, für den Schauspieler klar sein. Die Figur muss in einem Kontext von Umfeld, Geschehen, Handlungen, Emotionen, Reaktionen und Aktionen gesehen werden.

Sanford Meisner schrieb immer wieder, dass jede Handlung, jede Pause, aber auch jedes Wort eine Bedeutung hat. Es liegt am Schauspieler diese Bedeutung zu interpretieren. Aus der Meinung einer Figur folgt ein Verhalten. Der Schauspieler arbeitet so lange an der Figur bis die Umstände, die Meinung, die Aussagen, die Emotion ihn dazu veranlassen, aus diesem Verhalten heraus zu agieren. Diese Aktion muss ehrlich und wahrhaftig sein. Der Impuls geht dieser Reaktion voraus.¹⁴²

¹⁴²Vgl. Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 42.

5. Sanford Meisner und Konstantin Stanislawski im Vergleich

5.1. Konstantin Stanislawski – eine kurze Einführung

Nach den oben angeführten Übungen Sanford Meisners, die einen Einblick darüber geben, worauf Meisner sein Hauptaugenmerk richtete, werden nun seine Übungen, deren Zielsetzung und deren Fokus auf gewisse Einzelheiten mit Punkten aus der Arbeit Stanislawskis verglichen. Folgend wird ein kurzer Einblick in Stanislawskis Arbeit und Werk gegeben, um dem Leser eine Einführung und vor allem einen Überblick über die Grundlagen aufzuzeigen. Ausgewählte Themen der beiden unterschiedlichen Methoden von Sanford Meisner und Konstantin Stanislawski werden verglichen.

Auch Stanislawskis Ziel war die natürliche Art der Darstellung. Der Schauspieler sollte echt agieren, getrieben durch die Motivation der Handlungen und Ziele, die meist einen psychologischen Ursprung haben. Stanislawski schrieb: „daß die Handlung auf der Bühne innerlich begründet, logisch, folgerichtig und in der Wirklichkeit möglich sein muß.“¹⁴³

Nach Stanislawski ist jede Handlung einer Figur einer Sinnhaftigkeit unterworfen. Der Schauspieler muss sich dessen bewusst sein und jede Handlung sinngemäß und wahrhaftig ausführen.

*‘Auf der Bühne soll man nicht sinnlos herumrennen.’, fuhr Torzow fort. ‘Dort darf man weder herumrennen um des Rennens willen noch leiden um des Leidens willen. Auf der Bühne darf man nicht ‘allgemein’ handeln, um des Handelns willen, sondern das Handeln muss begründet, zweckmäßig und produktiv sein.’*¹⁴⁴

¹⁴³Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996, S. 53.

¹⁴⁴Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 48.

Konstantin Stanislawski gilt als der Hauptbegründer der systematischen Erarbeitung einer Methode der Schauspielkunst. Anhand seiner Arbeit mit den Schauspielern dokumentierte er seine Beobachtungen und die daraus entstehenden Fortschritte. Stanislawski suchte nach innerer Wahrheit, echten Emotionen, einer Phantasie, die der Schauspieler zu vermitteln vermag.

Stanislawskis **System** ist durch die praktische Arbeit mit seinen Schülern entstanden. Die daraus folgenden schriftlichen Aufzeichnungen dokumentieren seine Arbeit. Allerdings war es für Stanislawski schwer seine Aufzeichnungen zusammenzufassen und zu ordnen. Ursprünglich waren acht Bände geplant. Auf den ersten Band *Mein Leben in der Kunst*, folgte *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Mein Leben in der Kunst*, während Stanislawskis Aufenthalt in Amerika 1923 entstanden, erschien zuerst in englischer Sprache, dann in Russisch und später auch in Deutsch. Eine verlässliche deutsche Übersetzung des ersten und des zweiten Teilbandes *Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns* erschien in den 60er Jahren in der DDR. Stanislawski konnte seine geplanten Bände nie zu vervollständigen.¹⁴⁵

Stanislawskis Schriften veränderten sich mehrmals und schließlich entwickelte er das von ihm benannte **System**. Durch die Arbeit am **System** bilden sich im Laufe der Zeit weitere unterschiedliche Methoden. Lee Strasberg entwickelte mit der Idee des Systems sein *method acting*, Sanford Meisner interpretierte das **System** eigens und legte seinen Schwerpunkt in der Vermittlung der Schauspielkunst auf die imaginierten Umstände und impulsive Handlungen.

5.1.1. Die Arbeit am System

Stanislawski hat mit seinem **System** der Schauspielkunst eine wissenschaftliche Grundlage gegeben. Seine Theorie kommt aus der Praxis mit seinen Schülern. Er

¹⁴⁵Vgl. Simhandl, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 8.

erschuf ein Fundament, eine Basis der Schauspielkunst, die sich direkt, aus der praktischen Arbeit mit den Schauspielern entwickelte. Die aus den Übungen folgenden theoretischen Ansätze Stanislawskis wurden in der Praxis wiederholt weiteren Prüfungen unterzogen. Stanislawskis jahrelange Erfahrungen mit der Kunst zeigen sich für die Entstehung des **Systems** verantwortlich. Seine Theorie sollte aber nicht als ganzheitlich angesehen werden. Stanislawski selbst sprach von einem ständigen Entwicklungsprozess des Erprobten und hielt auch das von ihm benannte **System** für kein Dogma. Er war ein Perfektionist in der Erarbeitung seiner Methode, revidierte seine Ansichten und Forschungen oftmals und schien mit diesen niemals gänzlich zufrieden zu sein. Seine Schriften und Aufzeichnungen wurden oftmals geändert und durch grundlegend neue Ansichten ersetzt. Dies ist auf die ewige Diskrepanz zwischen der Emotion und dem Verstand in Bezug auf seine Interpretation der Schauspielkunst zurückzuführen. Stanislawski fasste den Hauptteil seiner Arbeit in eine Geschichte. Er schrieb ein Probenstagebuch, in dem er fiktive Figuren agieren ließ. Der Schauspiellehrer Arkadi Nikolajewitsch Torzow unterrichtet seine fiktiven Schüler auf der Grundlage von Stanislawskis **System**. Der Leser bekommt das Gefühl hautnah am Schaffensprozess des Künstlers teilzuhaben.

Trotz Unsicherheiten und Revisionen veränderten Stanislawskis Schriften die Darstellungskunst des 20. Jahrhunderts weitgehend. Viele Schauspieltheorien arbeiten mit dem Fundament des **Systems**.

Es gibt nichts Dümmeres und Schädlicheres in der Kunst als ein System um des „Systems“ willen. Man darf ein System nicht zum Zweck erheben, man kann die Methode nicht zum Wesen machen. Das ist die allergrößte Lüge.¹⁴⁶

1902 schrieb Stanislawski an V.W. Kotljarewskaja, dass er versuchen möchte einen Leitfaden für angehende Schauspieler zu entwickeln. Er sprach von einer

¹⁴⁶Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 170.

„Grammatik der Schauspielkunst“¹⁴⁷. Diesem Versuch ging Stanislawski bis zu seinem Tod nach. Allerdings blieb ihm das Bewusstsein, dass er nie zu einer abgeschlossenen Schauspieltheorie gelangen würde. Geplant waren acht Bände, in denen Stanislawski seine Theorie niederschreiben wollte. Die ersten drei *Mein Leben in der Kunst*, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* und *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* wurden veröffentlicht. Die weiteren fünf geplanten Bände konnte er nicht mehr vollenden.

„Mein Stoff lässt sich weder in einem noch in zwei Bänden unterbringen, Ich schätze, er füllt wenigstens fünf bis acht Bände aus. Vielleicht verbirgt sich hinter der Größenordnung auch meine Unsicherheit.“¹⁴⁸ Stanislawskis Leben war dem Theater, dem Schauspieler, der Kunst an sich gewidmet.

5.1.2. Terminologische Schwierigkeiten

Die Schwierigkeiten, die sich mit der Benennung seiner Ausarbeitungen ergaben, sind teilweise heute noch unklar oder ungenau. Begriffe, die in der praktischen Arbeit ausgesprochen werden, übernahm Stanislawski in das von ihm benannte **System**. Auch ist es Stanislawski zuerst nicht einmal klar gewesen welchen Terminus er seiner Arbeit geben würde. Begriffe wie „Methode“ oder „Spielweise“ waren angedacht.¹⁴⁹

Die Terminologie dieses Buches ist keine Erfindung von mir. Sie stammt aus der Praxis und wird von Schülern und angehenden Schauspielern verwandt, die alles was sie bei der Arbeit empfinden, mit Hilfe dieser Begriffe auszudrücken versuchen.

Der Wert dieser Terminologie besteht darin, daß sie den

¹⁴⁷Stanislawski, *Briefe*, S. 140.

¹⁴⁸Stanislawski, *Briefe*, S. 675.

¹⁴⁹Vgl. Karin Jansen, *Stanislawski. Theaterarbeit nach System: Kritische Studien zu einer Legende*, Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995, S. 91-92.

Anfängern vertraut und verständlich ist. (...) Zwar bedienen auch wir uns wissenschaftlicher Begriffe (z.B. das „Unbewußte“ oder die „Intuition“), aber wir gebrauchen sie in ihrer ganz einfachen, alltäglichen Bedeutung.¹⁵⁰

Bei der Erarbeitung des **Systems** fällt es dem Leser oftmals schwer, dem logisch zu folgen, da Stanislawski Begriffe erklärt, diese wenig später aber verwirft und neue Erklärungen anführt.

Der Begriff **System** tauchte erstmals 1909 auf. Stanislawskis Interesse an der Veröffentlichung einer „Grammatik der Schauspielkunst“ war aber schon früher verbrieft, wie diverse Niederschriften, Briefe und Manuskripte belegen.

5.1.3. Stanislawskis Entwicklung bei der Erarbeitung des Systems

Konstantin Sergejewitsch Stanislawski entwickelte seine Theaterkonzeption in drei Stufen: Von den 90er Jahren bis 1905 rezipierte er die verschiedenen Erscheinungsformen des Historismus und Naturalismus, zwischen 1906 und 1909 neigte er vorübergehend zu einer symbolistischen Darstellungsweise und von 1910 bis zu seinem Tod (1938) entfaltete er das Programm eines ‚geistig- seelischen Naturalismus‘.¹⁵¹

Wie schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt, lässt sich das **System** Stanislawskis in zwei Hauptteile gliedern. *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* und *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. Stanislawskis Arbeit teilt sich in die Kunst des Erlebens und die Kunst des physischen Handelns. In seiner frühen Arbeit sprach er sich für das Erleben aus. „Ich habe vollständig den

¹⁵⁰Stanislawski, *Briefe*, S. 805.

¹⁵¹Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch*, S. 21

Glauben an alles verloren, was dem Auge und Ohr auf der Bühne dient. Ich glaube nur mehr dem Gefühl, dem Erleben und - vor allem - der Natur selbst.¹⁵² In seiner Anfangsphase griff Stanislawski auf äußere Stimmungsmacher wie Beleuchtung, Dekorationen oder Toneinspielungen zurück um den Schauspieler in die jeweilige Emotion zu versetzen. Dem Schauspieler sollten die von Stanislawski erwählten Stimmungsmacher die Einfühlung in die Rolle erleichtern.

Seine Forschungen befassen sich mit der Thematik wie weit die Darstellung des Handelnden gehen darf um eine reale Bühnensituation zu schaffen. `Wie muss sich das Dasein des Schauspielers auf der Bühne gestalten, dass es nicht selbst zum Thema wird, sondern hinter die Rolle und ihre Handlungen im Drama zurücktritt.`¹⁵³

Da die Methode Meisners den exakt gleichen Ansatz wie die Methodik Stanislawskis hat, werden im weiteren Verlauf dieser Arbeit die Kernthemen der Beiden einander gegenübergestellt. Dem Erleben auf der Bühne widmet sich Stanislawski in seinem ersten Band *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Hier geht es um das Erzeugen von Gefühlen und darum, reale Gefühle auf der Bühne nach Bedarf wiederzugeben. Ein verbindendes Glied zwischen realer Welt und dem Bühnengeschehen wird geschaffen.

In seiner Anfangsphase konzentrierte er sich auf die detailgenaue Nachahmung der Wirklichkeit auf der Bühne. Etwas später entwickelte er einen neuen Ansatzpunkt, *die Theorie der physischen Handlungen*. Hierfür wird das körperliche Leben der Figur in den Vordergrund gestellt. Die Erarbeitung der Rolle geht vom Bewussten, genauer gesagt vom Bewusstsein des Körpers in das Unbewusste über. Die vom Schauspieler erlebten Gefühle werden zu den Emotionen der von ihm dargestellten Person. Die Arbeit an der Physis als auch im

¹⁵²Stanislawski, *Briefe*, S. 365

¹⁵³Konstantin S. Stanislawski, *Stanislawski-Reader: die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Hg. Bernd Stegemann, Berlin: Henschel 2007, S.12.

psychischen Bereich sind Grundpfeiler in der Entwicklung der Schauspielkunst und bilden die Basis eines Schauspielers.

5.1.4. Die Psychotechnik „Das Unbewusste durch das Bewusste“

„Der Begriff Psychotechnik währenddessen geht nicht auf Stanislawski zurück. Er wurde schon in der modernen Wissenschaft nach der Jahrhundertwende in den westlichen Ländern gebraucht.“¹⁵⁴

Die lebenslangen Forschungen Stanislawskis sollten dem Schauspieler ermöglichen, die Theorie der Psychotechnik anzuwenden. Hierbei stehen die Unterteilung in Kunst des Erlebens und die Kunst der Handlungen in einer Symbiose. Die schauspielerische Aktion wird so glaubwürdig wie möglich dargestellt und steht hierbei im Vordergrund der Kunst. Das Sein der Figur sollte der Schauspieler im Erlebten realisieren. Der Darsteller selbst sollte dieses Sein „erleben“. Das Unbewusste sollte explizit in die Arbeit des Schauspielers mit einfließen. Stanislawski setzte diese Methode sowohl an den inneren als auch den äußeren Vorgängen der Arbeit am Schauspieler ein. Um zu einer wahrhaftigen Darstellungsform zu gelangen, muss das Unbewusste organische Schaffen durch vorbereitete psychische Verfahren, Phantasie, Willenskraft, Konzentration der Aufmerksamkeit oder auch Aktivierung der Einbildungskraft angeregt werden. Die Gesamtheit dieser Methoden ist für Stanislawski die *Psychotechnik*. In der *Psychotechnik* geht es um das schöpferische Befinden, welches mit dem natürlichen Erleben des Schauspielers einhergeht. Diese Vorgehensweise vermittelt die Glaubwürdigkeit des Bühnengeschehens sowohl für den Schauspieler als auch für den Zuschauer.¹⁵⁵

Durch ein dem Schauspieler bewusst gemachtes Prozedere soll dieser zu natürlichen, unbewussten Handlungen finden. Dieses Unbewusste ist sowohl auf

¹⁵⁴Jansen, *Stanislawski. Theaterarbeit nach System*, S. 124

¹⁵⁵Vgl. Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch*, S. 27

die psychischen als auch auf die physischen Aktivitäten des Schauspielers anwendbar. So braucht der Schauspieler auf der Bühne die Intuition, das Unbewusste, um natürlich und wahrhaftig reagieren zu können. Diese Intuition bezieht sich auf die inneren, wie auch auf die äußeren Vorgänge. Es ist das Zusammenspiel von innen und außen, dem Bewussten und Unbewussten, dass Stanislawski die Psychotechnik nennt.

Stanislawskis Forschungen am System sind im praktischen Sinn Forschungen am Menschen. Theoretische Ansätze werden durch das Probieren mit den Schauspielern in die Praxis umgesetzt. Durch diese praktischen Arbeiten mit den Menschen wollte Stanislawski das Ziel der echten Darstellungsweise erreichen.

5.2. Der Vergleich- Sanford Meisner und Konstantin Stanislawski

5.2.1. Vorübungen/ Aufmerksamkeit

Für Sanford Meisner zählte das bewusste Aufnehmen der Umwelt und die Schulung der Aufmerksamkeit zu den wichtigsten Aufgaben der alltäglichen Arbeit des Schauspielers. Eine seiner ersten Übungen beinhaltet das bewusste Hören der Autos auf der Straße vor der Tür: „Just for yourself, listen to the number of cars that you hear outside. Do that.“¹⁵⁶ Er schulte die Schauspieler auf aktives Zuhören und Aufnehmen verschiedener alltäglicher Gegebenheiten. Die Arbeit an der *repetition exercise* richtet sich gezielt auf das Trainieren der Aufmerksamkeit und darauf den Fokus ausschließlich auf den Partner zu richten. Auch Stanislawski richtete sein Hauptaugenmerk auf die Aufmerksamkeit nach innen und außen. Er sprach von einem Objekt, dass der Schauspieler brauche und benützen solle um damit seine Aufmerksamkeit gezielt lenken zu können. So schrieb Stanislawski, dass sich der Schauspieler auf der Bühne, als auch im echten Leben Objekten zuwenden solle. Es gehe ihm darum, die Aufmerksamkeit, das

¹⁵⁶Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 17.

Sehen und Wahrnehmen aktiv zu erlernen und unter unnatürlichen Bedingungen wie einem Zuschauerraum, einer Bühne und auch dem Publikum umzusetzen.¹⁵⁷

Der Schauspieler muss nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben aufmerksam sein, er muss sich mit seinem ganzen Wesen auf alles konzentrieren, was ihn anzieht. Sein Sehen darf nicht so flüchtig sein wie das eines oberflächlichen Betrachters, sondern muß in die Tiefe des jeweiligen Objekts eindringen. Ohne intensives Beobachten wäre unsere schöpferische Methode einseitig, unecht, lebensfern, ohne Verbindung mit der Gegenwart.¹⁵⁸

Sowohl Sanford Meisner wie auch Stanislawski überprüften die Aufmerksamkeit ihrer Schüler mit praktischen Übungen. Bei Stanislawski wird ein Gegenstand 30 Sekunden betrachtet um schließlich vollständig und detailliert vom Schauspieler geschildert zu werden. Dabei geht es um die Konzentration, die bewusste Aufnahme von Objekten, um diese innerlich zu verarbeiten oder auch bewusst mit diesen Erinnerungen oder Phantasien zu spielen. Der Schauspieler lernt bei Meisner als auch bei Stanislawski seine Aufmerksamkeit auf bestimmte Objekte oder Tätigkeiten zu richten.

Die Konzentration auf ein Objekt löst das natürliche Bedürfnis aus, sich damit zu beschäftigen. Und die Handlung konzentriert die Aufmerksamkeit dann noch stärker auf das Objekt. Indem also die Aufmerksamkeit mit der Handlung zusammenfließt und verknüpft wird, entsteht eine feste Beziehung zum Objekt.¹⁵⁹

¹⁵⁷Vgl. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 92.

¹⁵⁸Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 112-113.

¹⁵⁹Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 93.

5.2.2. Die Emotion

„Das Beste ist natürlich, wenn die Wahrhaftigkeit und der Glaube an die Echtheit dessen, was der Schauspieler macht, von selbst entstehen.“¹⁶⁰

Die unterschiedlichen Arbeitsmethoden rund um das Erlernen der Schauspielkunst richten sich alle danach Geschichten und Figuren darzustellen. Stanislawskis Forderung nach einem psychologischen Einfühlungstheater erlebte ihren Höhepunkt im Naturalismus. Der Schauspieler leiht der zu verkörpernden Rolle seine Emotionen, er fühlt sich in diese ein und erlebt die darzustellende Emotion wahrhaftig. Emotionen müssen dem Schauspieler bewusst gemacht werden, damit er die Gefühle später in der Darstellung wieder produzieren kann.

Im Gegensatz dazu distanziert sich Sanford Meisner bewusst von der Reproduzierbarkeit der Emotionen durch bereits Erlebtes. Seine Theorie zielt auf die Vorstellungskraft und die Phantasie des Schauspielers ab.

5.2.2.1. Das emotionale Gedächtnis

[...] Sie werden immer, ohne jede Ausnahme, Ihr eigenes Gefühl gebrauchen müssen. Übertreten Sie dieses Gesetz, so ist es, als mordeten Sie als Schauspieler die Person, die sie darstellen wollen, als raubten Sie ihr die lebendig vibrierende menschliche Seele, die allein der toten Rolle Leben gibt.¹⁶¹

Nach Stanislawski muss der Schauspieler um einen Charakter glaubhaft darzustellen seine eigenen, vergangenen Erlebnisse auf der Bühne nochmals durchleben. Es ging ihm darum zu erfahren wie der Schauspieler Emotionen oder emotionale Vorgänge in sich selbst produzieren kann. Der Akteur muss selbst

¹⁶⁰Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch*, S. 70.

¹⁶¹Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 202.

erleben, um das, was er darzustellen versucht, auch wahrhaftig verkörpern zu können. Das emotionale Gedächtnis hilft dem Schauspieler diese vergangenen Gefühle und Emotionen wieder zu erwecken, um diese in der Kunst gezielt einsetzen zu können. Allerdings ist es wichtig, seine Erfahrungen und Erinnerungen auch immer wieder auf den neuesten Stand zu bringen. Ein Erlebnis verändert sich in den Erinnerungen des Schauspielers und kann mit der Zeit emotional weniger präsent erscheinen. Der Schauspieler arbeitet mit seinen eigenen Erinnerungen und Erlebnissen. Diese bereits erlebten Erfahrungen bilden das Fundament der Emotionen auf der Bühne im *System* Stanislawskis.

„Ein fremdes Gefühl zu leben ist unmöglich, solange es nicht zum eigenen geworden ist.“¹⁶² Sein Hauptaugenmerk galt dem Innenleben des Schauspielers. Der Schauspieler muss im Stande sein, seine Handlungen und Darstellungen wiederholen zu können. Eine Wahrhaftigkeit in der Art der Darstellung auf die Bühne zu bringen und dort zu zeigen setzte sich Stanislawski zum Ziel. „Wir wollen uns auf das Grundprinzip unserer Kunst besinnen: das Unbewußte durch das Bewußte.“¹⁶³

Es sind die teuren, persönlich wichtigen Ereignisse, die der Schauspieler für sich behält und hütet. Diese Erinnerungen, die selbst erlebten Empfindungen muss der Schauspieler abrufen können, wenn er seine Wirklichkeit mit der Realität auf der Bühne verknüpft. Es ist die eigene Inspiration, die den Schauspieler veranlasst diese auf der Bühne darzustellen. Die Umgebung und die Form der Darstellung passen sich jeweils dem Stück an, eine Veränderung folgt. Der Schauspieler in seinen Empfindungen bleibt lebendig und präsent.¹⁶⁴

Der Akteur muss also seine eigenen Empfindungen der darzustellenden Figur borgen. Es entsteht eine Symbiose aus Schauspieler und Figur. Die Figur kann emotional nur soweit agieren, wie es der Schauspieler zulässt, denn das Gefühl kommt vom Schauspieler. Dieser steuert und kontrolliert seine Emotionen. Allerdings soll der Schauspieler sich unbewusste Prozesse auch absichtlich

¹⁶²Konstantin S. Stanislawski, *Mein Leben in der Kunst*, Berlin: Henschel 1987, S. 112.

¹⁶³Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 201.

¹⁶⁴Vgl. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 201.

bewusst machen um diese auch einsetzen zu können.

Was immer sie auch erträumen mögen, was immer sie in Wirklichkeit oder in der Phantasie durchleben, Sie bleiben immer Sie selbst. Verlieren Sie niemals sich selbst auf der Bühne, handeln Sie immer aus Ihrer Person heraus, als Mensch und als Schauspieler. Man kann sich selbst nicht entgehen. Wenn man sich von seinem Ich lossagt, verliert man den Boden unter den Füßen, und das ist das Allerfurchtbarste. Im selben Augenblick wo man sich selbst verloren hat, hört auf der Bühne sofort das Erleben auf, und die theatralische Übertreibung fängt an.¹⁶⁵

Stanislawski meinte ein Schauspieler müsse aus einem Pool schöpfen, einem Pool an Erinnerungen und je mehr dieser Pool enthalte, desto mehr könne der Schauspieler daraus entnehmen. Sind die Erlebnisse nach wie vor präsent und rufen im Schauspieler Emotionen hervor, könne er die Figur umfangreicher „erleben“.

Bei der Thematisierung des Erlebens werden Kategorien wie Wirkung, Glaubwürdigkeit oder Nachvollziehbarkeit zunächst zugunsten der Prozesse der Selbsterfahrung des Schauspielers abgeblendet. Das heißt auch, daß die eigenen, persönlichen Gefühle, die individuelle Biographie und Subjektivität für den schöpferischen Vorgang relevant sind. Doch das Erleben, sei es auch noch so intensiv, macht nur Sinn, wenn es Schauspieler durch ihren Körper auszudrücken vermögen.¹⁶⁶

¹⁶⁵Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 202.

¹⁶⁶Roselt (Hg.), *Seelen mit Methode*, S. 232.

Das Gefühl kann man nicht erzwingen. Emotionen entstehen aus Handlungen. Der Schauspieler darf das Gefühl nicht absichtlich bedienen, daraus entsteht Komödianterei. Stanislawski schrieb, dass das Gefühl aus einer Reaktion, auf einen Vorgang, ohne Zutun entstehe. Die Emotionen der Liebe, der Wut oder der Eifersucht würden aus dem Kontext der Handlung und der Situation entstehen.¹⁶⁷ Stanislawski schulte den Schauspieler auf Individualität. Der Schauspieler arbeitet mit seiner eigenen Persönlichkeit an der Erarbeitung einer Rolle. Das Resultat, ist der, in der Arbeit entstandene Charakter. Er ist individuell einzigartig gestaltet und beinhaltet die Erfahrungen, Erinnerungen und Bilder des Darstellers mit denen er arbeitet. In der Arbeit Stanislawskis geht es um die Wahrhaftigkeit. Er wollte echte, wahrhaftige Emotionen auf der Bühne zeigen. Dazu muss der Schauspieler imstande sein diese echten Gefühle in sich hervorzurufen. „Schauspieler müssen zunächst sich selbst überzeugen, bevor sie andere von sich zu überzeugen suchen. Nur was Schauspieler erleben, können sie verkörpern.“¹⁶⁸ Im Gegensatz dazu vermittelte Meisner seinen Schülern, dass sie sich mittels Phantasie und Ideenreichtum Situationen imaginieren. Diese Phantasien würden aus den Wünschen der Schauspieler entstehen.

*In the early days of the Stanislawski System, Mr. S. was looking for true behavior, and if what he wanted was great pleasure, he asked where you look for the reality of great pleasure. His answer was simple: you remember a time when you were under the influence of great pleasure. That's called 'emotional memory'. I don't use it, and neither did he after thirty years of experimentation.*¹⁶⁹

Meisner wiederholte immer wieder, dass nicht ausschließlich die Realität des Lebens Emotionen hervorrufen könne, sondern auch die Vorstellungskraft,

¹⁶⁷Vgl. Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch*, S. 36.

¹⁶⁸Roselt (Hg.), *Seelen mit Methode*, S. 232.

¹⁶⁹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 79.

getrieben durch Wünsche oder Bedürfnisse. Ein Schüler Meisners fasste Meisners Stellung zur Emotion in einem Satz zusammen: „You're saying that our imaginations are every bit as strong, if not stronger, than the experiences we can recall from our past.“¹⁷⁰ Der Schauspieler ist nach Meisner für die Stimulierung seiner Emotionen selbst verantwortlich. Die Vorstellungskraft und deren Auswirkungen müssen stark genug sein, um Emotionen zu erzeugen. Dieses Hervorrufen der Emotionen muss keine Relation zur Szene haben. Das Produkt der Emotion ist wichtig, nicht woraus oder wodurch dieses entsteht.

So preparation is a kind of daydreaming. It is daydreaming which causes a transformation in your inner life, so that you are not what you actually were five minutes ago, because your fantasy is working on you. But the character of your daydream is taken from the play.¹⁷¹

5.2.3. Die Handlung

„Auf der Bühne muss man handeln- innerlich und äußerlich.“¹⁷² Stanislawski sah das Nicht-Spielen als größte Herausforderung beim Darstellen. Dieses Nicht-Spielen verleiht dem Schauspieler Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit auf der Bühne. Der Schauspieler ist gezwungen sich einen Grund zu suchen warum er handelt. Nach Stanislawski muss jeder Vorgang, jede Handlung, die auf der Bühne passiert sinnvoll und nachvollziehbar sein. Allein das Sitzen vor Publikum muss einen Zweck erfüllen. Die Handlungen müssen logisch nachvollziehbar und vor allem begründbar sein. Auch hier geht es um das Gleichgewicht zwischen inneren und äußeren Vorgängen. Der regungslose Schauspieler kann innerlich, psychisch handeln und somit eine Spannung aufbauen. Die physische Regungslosigkeit kann

¹⁷⁰Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 79.

¹⁷¹Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 84.

¹⁷²Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S.46.

aus gesteigerter innerer Aktivität entstehen und dadurch für den Zuschauer wertvoll sein. Die Aktivität der Darstellung, der Figur kann durchaus innerlich stattfinden.¹⁷³

*Bevor der Mensch einen Entschluß faßt, handelt er in seinem Inneren, seiner Phantasie äußerst aktiv: Er sieht mit seinem inneren Auge, was und wie es sich ereignen könnte, er führt diese Handlungen im Geiste aus. Mehr als das: der Schauspieler empfindet das, woran er denkt, körperlich und kann den inneren Trieb zur Handlung, zur äußeren Verkörperung des inneren Lebens kaum zurückdrängen.*¹⁷⁴

Stanislawski ging es immer wieder darum, die inneren Impulse mit den äußeren zu verbinden. Diese bilden eine Symbiose und erzielen wahrhaftiges Agieren des Schauspielers. Die Phantasie stellt dabei die Verbindung zwischen dem Inneren und dem Äußeren dar. Der Schauspieler befindet sich in einer irrealen Situation. Es liegt an seiner Imagination sich die Umstände der Situation anzueignen. Diese Umstände werden nach Stanislawski bewertet, darauf folgend entsteht ein Gefühl, das die Handlung beeinflusst. Inneres und äußeres Handeln wirken in Wechselbeziehung zueinander. Die Darstellung zeigt das äußere Handeln und dieses muss nachvollziehbar sein.

*Vorläufig wollen wir aber zu verstehen versuchen, wie wir lernen können, auf der Bühne nicht schauspielerisch 'im allgemeinen', sondern menschlich zu handeln- einfach, natürlich, organisch: folgerichtig, frei, nicht nach den Konventionen des Theaters, sondern nach den Gesetzen der lebendigen, organischen Natur.*¹⁷⁵

¹⁷³Vgl. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 45- 46.

¹⁷⁴Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 175.

¹⁷⁵Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 62.

Sanford Meisner verfolgte das selbe Prinzip. Seine gesamte Methodik basiert auf Stanislawskis Idee vom spontanen Handeln. Der natürliche Impuls, das bewusste Agieren des Schauspielers im Moment und im Jetzt war für Meisner existenziell. Er vermittelte seinen Schülern, dass sie nur agieren sollen, wenn der Impuls dazu auch wirklich ankommt. Der Schauspieler müsse immer von sich aus Handeln, sobald er den Impuls dazu verspüre. „Don't do anything unless something happens to make you do it.“¹⁷⁶ Ohne die Benutzung des natürlichen spontanen Impulses ist keine Übung Meisners ausführbar.

5.2.4. Das „Wenn/As if“

„Das magische oder das einfache `Wenn´ leitet also den schöpferischen Prozeß ein. Es gibt den ersten Anstoß zur weiteren Entwicklung des Wachsens einer Rolle.“¹⁷⁷ Meisner gibt in seinem Buch an, sein *As if* von Stanislawski direkt übernommen zu haben.

Das *Als ob* wird in unterschiedlicher Übersetzung auch mit *Wenn*, dem *Was-Wäre- Wenn* betitelt.

„This phrase, `it's as if´ is called a `particularization´ in the pure terms used by Stanislavsky.“¹⁷⁸ Handlungen müssen demnach folgerichtig und logisch nachvollziehbar sein und immer wieder durch das *Wenn* hinterfragt werden. Stanislawski erklärte dies anhand seiner Stimme Torzows. Dieser streckt die Hand einem Kollegen entgegen und wartet auf die Reaktion seines Gegenübers. Die erwünschte Handlung bleibt aus. Torzow arbeitet mit dem *Wenn* und ergänzt: *Wenn* er in seiner ausgestreckten Hand einen Brief halten würde. Alleine mit dieser Imagination eröffnen sich weitere Handlungsstränge, da der Partner jetzt auf viele verschiedene Arten auf diesen imaginären Brief reagieren kann. Dieses

¹⁷⁶Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 34.

¹⁷⁷Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 57.

¹⁷⁸Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 137.

Wenn kann bis ins kleinste Detail weitergesponnen werden. Hierbei geht es um die logisch nachvollziehbaren Gedanken, die durch ein **Wenn** hervorgerufen werden können.¹⁷⁹ Sobald das Wort **Wenn** in der Arbeit der Darstellung nach Stanislawski benützt wird, wird die ausgeführte Handlung auch innerlich begründet. Äußeres und inneres Handeln sind immer miteinander verbunden. Das **einschichtige Wenn** wirkt sofort und von selbst auf die Handlung, die eine Sinnhaftigkeit verliehen bekommt. Allerdings wird diese nicht weiter fortgesetzt. Das **magische Wenn** erzielt seine Handlung augenblicklich und löst weitere Handlungen damit aus. Ein Impuls führt zur Handlung. Diese Handlung löst weitere, daraus folgende Handlungen aus. Die unterschiedlichen **Wenns**, die sich der Schauspieler in der Erarbeitung seiner Rolle stellen muss, sind einerseits im Stück selbst zu finden und zu erlesen, andererseits muss sich der Schauspieler diese **Wenns** selber bauen und beantworten. Alle durch das **Wenn** erarbeiteten Situationen werden schließlich miteinander verbunden und ergeben ein Netz aus logischen und folgerichtigen Zusammenhängen. Das **Wenn** kurbelt die Phantasie des Schauspielers an. Er wird gezwungen sich selbst zu fragen wie er in der vorgegeben Situation handeln würde. Das **Wenn** muss logisch nachvollziehbar sein.

*Durch das Wenn geht [...] etwas vor sich, was die Augen anders blicken, die Ohren anders hören, den Geist anders urteilen läßt. Resultat ist, daß der Einfall, den man gehabt hat, auf natürliche Weise die entsprechende reale Handlung hervorruft, die unerlässlich ist, um das gesteckte Ziel zu erreichen.*¹⁸⁰

Stanislawski schrieb: „Schaffen Sie erst die `vorgeschlagenen Situationen`, versuchen sie ehrlich daran zu glauben, dann entsteht die `Echtheit der Leidenschaften` von selbst.“¹⁸¹

¹⁷⁹Vgl. Roselt (Hg.), *Seelen mit Methode*, S. 243.

¹⁸⁰Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 55.

¹⁸¹Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 58.

Bei Sanford Meisner nimmt der Schauspieler die Umstände der Figur an, um diese als Darsteller auch glaubhaft zu vermitteln. Stanislawski arbeitete über die Emotion. In seinem Modell existieren die Umstände ebenfalls, verpackt als gegebene Situationen, die der Schauspieler hinterfragen muss, um über logische Folgerung an sein Ziel zu kommen. Wie auch bei Stanislawskis Theorie, drängen den Schauspieler die Impulse zu handeln. Diese Impulse entstehen bei Meisner aus den gegebenen Umständen der Figur, die der Schauspieler annimmt und daraus folgend agiert. Die imaginierte Situation der Figur, an die der Schauspieler wahrhaftig glauben soll, erzeugt schließlich die Emotion. Diese entsteht bei Meisner durch die eigene emotionale Vorbereitung, die individuell auf den Schauspieler abzielt. Die vom Schauspieler induzierten Emotionen verlieren mit Eintritt in die Szene an Wert und werden von den Umständen der Figur abgelöst. Meisner verwendet das *As if* in seiner Methodik, um dem Schauspieler die Situation zugänglich zu machen. Der Schauspieler imaginiert Umstände, die ihm helfen die Emotionen in der Handlung glaubhaft zu transportieren.

5.2.5. Der Impuls

Der so zentrale Begriff des Impulses bei Sanford Meisner, hat auch im *System* Stanislawskis eine wichtige Bedeutung. Die von Stanislawski benannte *Psychotechnik* sagt aus, dass ein Impuls entsteht, wenn der Schauspieler durch ein von ihm hervorgerufenes Gefühl den Körper zur spontanen, impulsiven Handlung treibt: „Das Unbewußte durch das Bewußte“¹⁸².

Wenn die physischen Handlungen folgerichtig und logisch nachvollzogen werden, dann ergeben sich nach Stanislawski automatisch und parallel dazu die Empfindungen, die ebenfalls logischer und folgerichtiger Natur sind. Daraus ergibt sich die Untrennbarkeit der physischen und psychischen Handlungen. Diese werden je nachdem in einer Wechselwirkung entweder von innen nach außen oder

¹⁸²Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 201.

von außen nach innen ausgeführt.¹⁸³

Sanford Meisner arbeitete in seiner Theorie mit dem gleichen Ansatz. Die Handlungen werden nachvollziehbar, wenn der emotionale Zugang stimmig und die Situation klar und logisch sind. Sanford Meisner erwähnte immer wieder, dass der Instinkt oder der Impuls eine Szene verändern kann. Der Schauspieler wartet auf den Impuls um die nächste Handlung zu vollziehen. „Work from your instincts.“¹⁸⁴ lautet das Credo Meisners. Allerdings distanzierte sich Meisner davon, dass die Darstellung rein emotional sein muss. Sein Schwerpunkt liegt eindeutig in den Handlungen und Impulsen der Arbeit.

5.2.6. Vor dem oder Für das Publikum?

In seiner Vermittlung der Schauspielkunst bauten sowohl Stanislawski wie auch Meisner auf die Bedeutung des bewussten Schauspielers, der „Aufmerksamkeit auf der Bühne“. Der Schauspieler muss konzentriert und aufmerksam auf das Geschehen reagieren. Stanislawski schrieb über die Veränderung der Aufmerksamkeit von der getätigten Handlung des Schauspielers auf das Publikum: „Merken Sie sich also: Alles, sogar die einfachsten, elementarsten Tätigkeiten, die wir im Leben vorzüglich beherrschen, setzen aus, sobald der Mensch auf die Bühne tritt, vor der erleuchteten Rampe, vor der tausendköpfigen Menge.“¹⁸⁵

Meisner betonte immer wieder, dass der Schauspieler nicht für das Publikum spielen soll, sondern vor dem Publikum. Das bedeutet, dass dem Darsteller die Anwesenheit des Publikums bewusst sei, er aber nicht darauf eingehen dürfe. Der Schauspieler muss bei sich und seinem Spiel bleiben. Impulse, die das Spiel begleiten, werden vom Schauspieler wahrgenommen, es folgen Reaktionen. Jeder Moment muss neu beurteilt werden um neue Impulse wahrnehmen zu können.

¹⁸³Vgl. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 178.

¹⁸⁴Meisner/Longwell, *On Acting*, S. 31.

¹⁸⁵Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, S. 94.

Kontrolliert der Schauspieler sein Spiel, seine Handlungen, hat er die Konzentration verloren und agiert nach Sanford Meisner nicht mehr wahrhaftig und real. Er läuft Gefahr übertreiben zu wollen und sich zu präsentieren. Stanislawski vertritt die Auffassung, dass sich der Schauspieler sehr wohl immer wieder selbst kontrollieren müsse, um das Gleichgewicht der Situation wieder herstellen zu können.

Nehmen wir an der Schauspieler fühlt sich auf der Bühne, während des Schaffens, vorzüglich. Er hat sich derart in der Gewalt, daß er, ohne aus der Rolle zu kommen, sein Befinden überprüfen und in die einzelnen Elemente zerlegen kann. Alle arbeiten richtig, Hand in Hand. Da gibt es eine leichte Entgleisung! Sofort blickt der Schauspieler in sein Inneres, um festzustellen, welches Element seines Befindens aus dem Gleichgewicht gekommen ist. Sobald er den Fehler erkannt hat, verbessert er ihn. Dabei macht es ihm keinerlei Mühe, sich zu spalten- also einerseits den Fehler zu verbessern und andererseits in der Rolle weiterzuleben.“¹⁸⁶

Allerdings gehen Meisner und Stanislawski in ihrer Hauptaussage konform. Beide sprechen sich gegen das „unterhalten wollen“ aus. Legt der Schauspieler seine Konzentration darauf, sich präsentieren zu wollen, verliert er die Konzentration der Ausübung seiner Tätigkeit. Chryssochoidis Pia schreibt in ihrer Diplomarbeit *Das Stanislawski-System und seine Umsetzung in den Studios des Moskauer Künstlertheaters*:

Zielbewußtes Handeln verdrängt auch „theatralische Hast“, die Unwahrheit ausdrückt. Sie entsteht, da der Schauspieler nicht mehr an die Ausführung seiner Aufgaben denkt, sondern nur an

¹⁸⁶Stanislawski, *Stanislawski- Lesebuch*, .S. 82.

*sein Publikum, das er unterhalten möchte.*¹⁸⁷

Sanford Meisner gibt klar an, dass es dem Schauspieler bewusst sein soll, dass er vor Publikum spielt. Die Situation, in der sich der Schauspieler befindet, ist unnatürlich, soll diesen aber nicht vom Wesentlichen, der Vermittlung der Figur, ablenken. Die Konzentration des Schauspielers ist ausschließlich auf das Gegenüber gerichtet, damit intuitives Spiel entstehen kann.

5.2.7. Die Analyse der Figur

Stanislawski unterteilte das Kennenlernen des Textes und der Figur in die Analyse der inneren und äußeren Umstände. Ebendiese gilt es zu beleben und zu erschaffen. In der Analyse der äußeren Gegebenheiten ist es von Bedeutung, Zeitangaben und Situationen, die vom Dichter im Text bereits vorgegeben sind, zu erkennen und zu bewerten. Ein „Protokoll vorgeschlagener Situationen des Lebens von Stück und Rolle“¹⁸⁸ wird vom Schauspieler erstellt.

Stanislawski schrieb, dass die Einbildungskraft ein Hauptfaktor der Kunst sei. Der Verstand wird abgeschaltet und die Einbildungskraft eröffnet dem Schauspieler neue Sphären im Umgang mit der Kunst. Stanislawski nannte die gegebenen Umstände vom Dichter vorgeschlagene Situationen. Das eingebildete Leben des Schauspielers ruht im Schauspieler selbst. Es sind Vorstellungen und Wünsche, die der Schauspieler in sich trägt. Der Schauspieler muss bereit sein, diese Vorstellungen im Geist zu erleben. Die Phantasie und der Umgang mit ihr sind nach Stanislawski wichtige Grundpfeiler der Kunst. Jede Rolle muss mit der Phantasie des Schauspielers versehen werden, um diese verlockend und speziell zu vermitteln. Allerdings darf der Grundgedanke, das Thema des Dichters, nicht

¹⁸⁷Pia Chryssochoidis, „Das Stanislawski-System und seine Umsetzung in den Studios des Moskauer Künstlertheaters“, Dipl.-Arb., Universität Wien 1988, S. 90.

¹⁸⁸Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 36.

verloren gehen.¹⁸⁹ „Wie kann man sich derart in eine andere Person oder an einen anderen Ort versetzen? Auch das geschieht mit Hilfe der Einbildungskraft, mit Hilfe der schauspielerischen Phantasie.“¹⁹⁰

Stanislawski schrieb in der Arbeit an der Rolle weiters über die inneren Umstände:

Wenn wir in Gedanken die inneren Umstände des seelischen Lebens schaffen, dann analysieren, erkennen und beleben wir es mit unseren Sinnesorganen. Dieses Moment beim Kennenlernen ist die Fortsetzung des allgemeinen Prozesses, in dessen Verlauf der zu bewältigende Stoff analysiert und mit Leben erfüllt wird. Jetzt greift das Kennenlernen tiefer, greift vom Äußeren, dem Verstandesmäßigen, ins Innere, ins Seelische über.¹⁹¹

Stanislawski sah den Schauspieler dazu gezwungen die Rolle sowohl innerlich als auch äußerlich zu erörtern. Die Umstände, die aus dem Inneren entstehen, sind für das Leben auf der Bühne verantwortlich. Der Schauspieler muss in sich immer wieder der Rolle verwandte Erreger suchen, die in ihm neue Impulse auslösen und die Figur mit Leben füttern.

Meisners Auseinandersetzung mit Rolle und Text beschäftigt sich ähnlich wie bei Stanislawski mit dem Umgang von gegebenen Umständen. Seine Unterteilung in *internal* und *external imaginary circumstances* geben Richtung und Anleitung für den Schauspieler seine Handlungen für das Publikum mitreißend durchzuführen. Umstände, die im Text fehlen, können durch erfundene, gedachte innere oder äußere Vorgänge Situationen verschärfen und bieten dem Schauspieler die Möglichkeit sein Spiel dichter zu gestalten. Einen Schwerpunkt, der bei Meisner auf die Vorstellungskraft und Phantasie gerichtet ist, erkennt man in den Schriften Stanislawskis wieder.

¹⁸⁹Vgl. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 36-37.

¹⁹⁰Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 41.

¹⁹¹Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, S. 41.

Ebenso gab Meisner an, die vom Dichter geschriebenen Situationen zu adaptieren und in weiterer Folge seinen Phantasien und Ideen freien Lauf zu lassen. Die Situationen der Figur müssen für den Schauspieler klar definiert sein, um in weiterer Folge einen emotionalen Bogen des Charakters zu bauen. Nach Meisner nimmt der Schauspieler Gegebenheiten an, die absichtlich extrem positioniert sind, um im Schauspieler Emotionen hervorzurufen, welche die Figur etablieren.

6. Stella Adler

„The basis of all acting is the experience of Action in Given Circumstances.“¹⁹²

Stella Adler, ebenfalls Gründungsmitglied des Group Theaters, war von der Lehre Stanislawskis weitgehend beeinflusst. Ein Treffen mit Stanislawski, dem Gründer des **Systems**, in Paris gab Adler Aufklärung über die Unstimmigkeiten in der Interpretation der Schauspieltheorie, die sie von Lee Strasberg vermittelt bekommen hatte.

Von Anfang an hatte Adler Probleme mit Strasbergs Interpretation des **Systems** Stanislawskis. Es ist das emotionale Gedächtnis auf das Lee Strasberg sein Hauptaugenmerk gelegt hatte; Für Stella Adler bedeutete Schauspielen Handeln. Bei einer Zusammenkunft mit Stanislawski 1934 ergriff Stella Adler den günstigen Zeitpunkt mit dem Gründer des **Systems** zu arbeiten und die für sie widersprüchlichen Punkte des **Systems** anzusprechen. Drei Monate vor dem Treffen mit Stanislawski war Adler mit Strasberg in den Proben für *Gentlewoman*: Strasberg verlangte in der Arbeit den Gebrauch von **affektive memories** und stieß damit auf Widerstand bei Stella Adler. Adler schilderte Stanislawski ihre Probleme mit der Rolle und der Anwendung der **affektive memories**. Sie konnte nicht verstehen, warum sie in ihre Arbeit auf der Bühne heikle persönliche, eventuell fragile Erfahrungen einbringen sollte. Stanislawski antwortete ihr, dass sein **System** dem Schauspieler als letzte Instanz dienen solle, falls die eigenen Mittel bei der Rollenarbeit nicht ausreichten. Das emotionale Gedächtnis sei nicht notwendig, wenn der Schauspieler der von ihm dargestellten Figur genug natürliche Impulse zum emotionalen Leben liefere. „Authentic internal feelings itself could not replace truthful Action.“¹⁹³ Stanislawski arbeitete mit Stella Adler an den Umständen der Figur, der Bedeutung und Sinnhaftigkeit

¹⁹²Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 155.

„Action in Given Circumstances“ wird in diesem Zitat als Begriff verwendet, daher die Großschreibung.

¹⁹³Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 154.

des Stückes. „Stella had to engender truthful feeling in Action“¹⁹⁴

*Das Spielen ist laut Stella Adler etwas, was sich nach außen wendet, dem Publikum zu, und nicht etwas, worin sich der Schauspieler nur selbst spiegelt. Für sie bedeutet Schauspielen Handeln. Handlungen, so ihre Auffassung, erregen Gefühle sowohl im Schauspieler als auch bei den Zuschauern.*¹⁹⁵

Stella Adler übernahm die Idee der physischen Handlungen von Stanislawski. Die Überlegungen zur inneren Überzeugung der Figur stellte Adler in den Mittelpunkt. Das Handeln einer Figur müsse vom Schauspieler hinterfragt werden und überlegt sein. Stella Adlers Ansatz lag im Handeln. Ähnlich wie Meisner spielt auch in der Theorie Adlers die Emotion eine der Handlung untergeordnete Rolle. „I use Affective Memory but in a different way. Not as a direct emotional search.“¹⁹⁶

*In Abgrenzung zu Strasberg formuliert Adler (The Technique of Acting, 1988) die Überzeugung, dass die Auseinandersetzung der Schauspieler sich weniger auf die eigene Biographie beziehen sollte, sondern mehr auf die durch das Drama vorgeschlagenen Situationen, wobei für deren Imagination insbesondere auch soziale, kulturelle, politische, historische und geographische Umstände relevant seien.*¹⁹⁷

Stella Adlers Interpretationen des **Systems** und ihre Entwicklung einer Methodik der Schauspielkunst sind, ähnlich wie bei Sanford Meisner, auf die Umstände der Figur und die daraus resultierenden Handlungen fokussiert. Adlers Ansatz basiert

¹⁹⁴Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 154.

¹⁹⁵Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 10.

¹⁹⁶Gordon, *Stanislavsky in America*, S. 156.

¹⁹⁷Roselt [Hg.], *Seelen mit Methode*, S. 234.

vor allem auf der Kreativität und der Phantasie des Schauspielers. Ein Schauspieler muss kreativ sein, seine Phantasie entfalten können und im Stande sein in einer phantastischen inneren Welt auf der Bühne zu leben. Um diese Kreativität zu fördern, bedarf es diversen Übungen. Adlers Schüler beschäftigen sich zunächst mit der Schulung ihrer Aufmerksamkeit. Tätigkeiten des Alltags werden präzise analysiert, beschrieben und anschließend emotional durchlebt. Weiters geht es um einen konkreten Bezug zu Objekten und Situationen und schließlich um die Handlung des Schauspielers auf der Bühne.

6.1. Vorübung: Schulung der Aufmerksamkeit

Stella Adler legt in ihrer Vermittlung der Schauspielkunst, ähnlich wie Meisner, anfangs einen Schwerpunkt auf die bewusste Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit des Schauspielers. Ein Schauspieler soll seine Umwelt genau, präzise und emotional wahrnehmen. Oftmals gibt Adler in ihrem Buch *Die Schule der Schauspielkunst* Beispiele, wie der Schauspieler, im Gegensatz zu seinen Mitmenschen, Erlebnisse aufnehmen, verarbeiten und wiedergeben sollte. „Wenn Sie diesen Beruf wirklich ergreifen möchten, können Sie es sich nicht leisten, ihre Studien auf den Unterrichtsraum hier zu beschränken. Das ganze Universum, die gesamte Geschichte der Menschheit sind Ihr Unterrichtsraum.“¹⁹⁸ Eine Übung zur Schulung der Aufmerksamkeit ist unter anderem das Abtasten eines Partners in vollkommener Dunkelheit. Die Übung zielt darauf ab, ein Bewusstsein für das äußere Erscheinungsbild des Partners zu erwecken. Beispielsweise das Herausfinden, welches Kleidungsstück am Partner das Weichste ist, führt zu einer Handlung, die das Wahrnehmen des Partners unter Einschränkung von bestimmten Sinnen erfordert. Durch eine konkrete Aufgabenstellung gewinnt das Abtasten des Partners eine zielführende Richtung. Eine Handlung wird konkret. Bei Stella Adlers Vorübungen geht es oft um das Beschreiben verschiedener

¹⁹⁸Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 45-46.

Situationen oder Objekte. Der Schauspieler soll seine Aufmerksamkeit schulen, damit er das alltägliche Leben detailgenau auf der Bühne wiedergeben kann. In der Farbenübung soll er lernen, dass verschiedene Objekte der Farbe Rot zwar ihre Farbe teilen, die Bedeutung aber abhängig von Kontext, Form oder Beschaffenheit des Objekts, eine unterschiedliche Aussage mitteilen. Adler erklärt:

Er muss lernen, den Unterschied zwischen verschiedenen Rots zu erkennen – Das Rot eines Sportwagens, das Rot einer Hibiskusblüte und das Rot des Blutes. Das sind drei verschiedene Rots und bedeuten drei verschiedene Dinge. [...] Sie können passiv auf das Rot eines Hydranten reagieren, dessen Farbe verblasst und stellenweise abgeblättert ist. Dagegen werden Sie nicht passiv auf das leuchtende Rot eines Feuerwehrautos reagieren, das vorbeisaust.¹⁹⁹

Das Verallgemeinern diverser Objekte, Farben oder Situationen, führt nach Adler zu unachtsamem und unkonkretem Schauspiel.

In einer weiteren Übung soll eine Schülerin Adlers einen Gegenstand aus der Natur in die Unterrichtsstunde mitbringen und ihn präzise beschreiben. Die Zitrone ist nicht einfach gelb und rund, sie hat zusätzlich zwei ausbeulende Enden und die Oberfläche ist uneben und von kleinen dunklen Punkten übersät.

Bei Adlers Methodik geht es viel um die Aufmerksamkeit, die auf verschiedene Objekte gelenkt werden soll. Ein Stuhl ist bei Adler nicht nur ein Stuhl. Verwendet ihn der Schauspieler auf der Bühne, muss er wissen, woher er kommt, woraus er gemacht wurde und was ihn einzigartig macht. Warum benutzt der Schauspieler ihn? Der Stuhl muss ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit gelangen, denn auf der Bühne hat alles eine Bedeutung. Jedes Objekt hat eine bestimmte Bedeutung und es ist die Aufgabe des Schauspielers um sie zu wissen. Er muss

¹⁹⁹Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 27.

eine Beziehung zu dem Gegenstand aufbauen.

6.2. Das Spiel auf der Bühne

Bevor ein Schauspieler die Bühne betritt, muss er wissen, warum. Ohne inneren Vorgang bleibt sein Auftritt leer, ungerichtet. Es gilt sich eine Bühnenrealität zu schaffen. Durch gezielte Fragestellungen von Adler, soll im Kopf des Schülers ein Bild entstehen, das er später auf die Situation auf der Bühne anwenden soll. Die Phantasie wird angeregt, der Schauspieler soll die Situation in der er sich befindet richtig erleben können.

Wir wollen mit einer leichten Übung beginnen. Sie gehen eine Landstraße entlang. Sie wissen wo sie sich befindet. Schauen Sie zum Himmel hoch. Wo steht die Sonne? Wie lang ist Ihr Schatten? Wie ist die Straße beschaffen? Ist sie uneben? Verzerrt Sie Ihren Schatten? Was für Wolken sind am Himmel? Welche Vögel sehen Sie?²⁰⁰

Des Weiteren kommt es darauf an womit die Figur die Bühne betritt. Hat sie ein Buch in der Hand, ist es wichtig zu wissen, um was für ein Buch es sich handelt. Wie alt ist es, woher kommt es, ist es ein Geschenk, ein Sachbuch, Roman oder Poesie. Wie ist die Beziehung zum Buch. Erst durch die konkrete Behandlung des Requisits bekommt es nach Adler eine Farbe, es sagt etwas Bestimmtes über den Charakter aus und wird zum festen Bestandteil der fiktionalen Welt der Bühnenfigur.

Der Schauspieler, der die Bühne betritt, muss wissen wohin er kommt. Ist es sein Elternhaus, eine offene Wiese, ein Gefängnis? Was stehen für Möbel auf der Bühne und welche konkrete Bedeutung hat das Mobiliar für die Figur. Ein

²⁰⁰Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 55.

Schauspieler nähert sich einem Sessel anders, wenn beispielsweise der Vater der Figur darin gestorben ist.

All diese Hilfsmittel können dabei behilflich sein in den ersten Momenten des Auftritts die Figur in ihrem Bühnenumfeld zu etablieren ohne dass ein einziges Wort gefallen ist. Alles was folgt, ist die natürliche, organische Reaktion auf das Umfeld und die Stimmung der Szene.

6.3. Gemeinsame Ansätze der Methode Sanford Meisners und Stella Adlers

Sowohl für Stella Adler, als auch Sanford Meisner stellen die Umstände der Situation die Basis des Schauspielhandwerks dar. Sie beide sprechen sich gegen die Benutzung der *affective memories* nach der Interpretation Starsbergs aus und setzen ihrerseits den Hauptfokus auf die gegebenen Umstände der Figur. Aus der Klarheit dieser Umstände kann der Schauspieler natürlich und authentisch in der Bühnensituation agieren. „Wenn Sie die Umstände des Stückes verstehen, sind Sie nicht gezwungen, die Atmosphäre zu `spielen`, das heißt, sie künstlich zu erzeugen.“²⁰¹

Sowie Sanford Meisner, arbeitet auch Stella Adler mit dem *as if* Tool. Es geht nicht darum ein persönliches Gefühl auf die Bühne zu tragen, sondern darum den Ansatzpunkt zur erforderlichen emotionalen Handlung auf der Bühne mit persönlichen Erfahrungen zu unterfüttern. Wenn eine Ahnung von dem vermutlichen Ausmaß der Gefühle der Figur gegeben ist, kann es dem Schauspieler helfen den Einstieg in die geforderte Emotionalität zu erleichtern. Durch gezieltes Erfragen von Sachverhalten und Beziehungen versuchen beide Lehrer eine Hintergrundgeschichte für die Handlungen und Texte der Figur auf der Bühne zu erzeugen und auf diese Weise den Schauspieler seine eigene

²⁰¹Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 69.

biographische Unterfütterung entwickeln zu lassen. Dabei private Erfahrungen mit einzubeziehen und zu nutzen ist natürlich bedingt.

„Sie müssen etwas tun, Ihr Tun macht Sie zu einer bestimmten Person. Selbst eine Narzisse tut etwas, hat einen Beruf. Ihr Beruf besteht darin zu duften.“²⁰²

(Stella Adler)

²⁰²Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 141.

7. Schlusswort

Schauspieltheorien bilden ein Fundament für Schauspieler. Eine Basis, die den Schülern Selbstbewusstsein in der eigenständigen Arbeit geben soll. Jeder Schauspieler muss für sich selbst entscheiden, wonach er arbeitet und welche Methodik ihm hilft, wahrhaftiges Darstellen auf der Bühne zu produzieren. Stanislawski nannte es „eine Grammatik der Schauspielkunst“ und versuchte eine Form zu finden, die Wirklichkeit, das Natürliche auf der Bühne produzieren zu können. Stanislawskis **System** trägt viele Ansätze und Widersprüche in sich, da er selbst sein Leben lang nach der Wahrheit der Darstellung suchte.

*Das 'System' sagt: 'um zu handeln, muß man erleben'; die 'Methode der physischen Handlungen' dagegen sagt: 'um zu erleben muß man handeln.' Schauspielerisches Talent vorausgesetzt, bringt das Handeln selbsttätig das Gefühl hervor; denn Gefühl auf der Bühne ist die Empfindung dessen, was der Schauspieler im Namen seiner Rolle redet und tut.*²⁰³

Sanford Meisners Methode basiert auf der Lehre Stanislawskis. Im Gegensatz zu Strasberg, der sich mit der frühen Phase Stanislawskis beschäftigte, diese adaptierte und daraus seine **Method** entwickelte, verlagerte Meisner den Schwerpunkt seiner Lehre auf das impulsive Handeln. Er richtete seinen Ansatz nach der späten Phase Stanislawskis aus. Er stellte das Handeln in den Vordergrund, das echte Agieren auf der Bühne. Der Schauspieler muss sich nach Meisner der gegebenen Umstände der Figur und des Stückes bewusst sein und diese für sich adaptieren, um sie schließlich auf der Bühne darzustellen.

Alle beide, Stanislawski und Meisner, strebten nach einer wahrhaftigen Darstellung. Es galt die Natürlichkeit auf der Bühne zu zeigen und eine Methode

²⁰³Inge Moosen, *Theater als Kunst. Sinn und Unsinn des Stanislawski-Systems*, Frankfurt am Main: Haag + Herchen 1993, S. 17.

für wahrhaftiges Darstellen zu entwickeln. Beide haben ihre Ansätze mit Schülern entwickelt und ihre Theorien schließlich auch erprobt. In der Methodik Meisners geht es ums Handeln. Der Fokus wird auf das Gegenüber gerichtet, weg vom Schauspieler selbst. Es geht darum echten Kontakt, echte Spannungen, echtes Handeln zu erzeugen. Ehrliche und glaubwürdige Reaktionen resultieren nach Meisner aus der Folge einer Aktion. Meisner hat die Arbeit Stanislawskis bestätigt. Seine Methode entstand durch die Arbeit an, und die Beschäftigung mit dem **System**. Viele Ansätze haben gleichen Ursprung. Allerdings distanziert er sich strikt von der Theorie der *emotional memories*.

Es ist schwierig eine exakte Trennung der Theorien zu erörtern. Generell sind die Schriften Stanislawskis großflächig auslegbar, da diese umfassender sind. Stanislawskis Theorie wurde in der Praxis erprobt und später am Papier beschrieben. Durch seine zahlreichen Schriften, die unterschiedlichen Auslegungen des **Systems**, findet man viele Ansatzpunkte, die mit der Theorie Meisners konform gehen. Vor allem die späteren Schriften Stanislawskis, in denen er sich vom *affektiven Gedächtnis* distanziert hat, hin zur These der *Psychotechnik*, lassen sich mit der Theorie Meisners vergleichen. Auch der Begriff der *Überaufgabe*, in der sich der Schauspieler die Rolle in Bezug auf Lebensumstände, Situationen, Verhalten oder Zeit erarbeitet, um später die richtigen Einstellungen und Handlungen auf die Bühne zu adaptieren, sind mit den Ansätzen Sanford Meisners ident. Sanford Meisners Theorie und deren Erarbeitung ist auf sein Buch *Sanford Meisner On Acting* begrenzt. Es gilt Situationen, Einstellungen und Auslegungen zu erfragen und anhand des Buches zu analysieren. Abschließen möchte ich mit einem Zitat Stanislawskis, das Pia Chryssochoidis in ihrer Arbeit zitiert:

“Der Schauspieler soll nie vergessen, [...], daß man immer von seinem eigenen Wesen und nicht von der Rolle aus leben muß und von dieser nur die gegebenen Umstände nimmt.“²⁰⁴

²⁰⁴Pia Chryssochoidis, „Das Stanislawski-System und seine Umsetzung in den Studios des Moskauer Künstlertheaters“, S. 90.

Diese wenigen Zeilen komprimieren für mich die Aussage dieser Arbeit. Sie sind die Kernaussage der Schauspieltheorie Sanford Meisners. Der Schauspieler nimmt die gegebenen Umstände der Figur an und adaptiert diese als Schauspieler auf der Bühne.

Auch der von Stanislawski gewählte Ansatz „das Unbewußte durch das Bewußte“, ist zu vergleichen und umlegbar auf den zentralen Kern der Theorie Meisners: der Impuls! Die Notwendigkeit des impulsiven Handelns ist bei Meisner Ausgangs- und Endpunkt der schauspielerischen Ausbildung und der erfolgreichen Arbeit als Schauspieler. Ohne Impuls gibt es für Sanford Meisner kein überzeugendes, natürliches und emotionales Theater.

„Don't do anything unless something happens to make you do it.“

(Sanford Meisner)

Literaturverzeichnis

Adler, Stella, *Die Schule der Schauspielkunst. The Art of Acting. 22 Lektionen*, Hg. Howard Kissel, Berlin: Henschel 2005.

Broneder, Gabriel, „Der Aspekt der Emotion in den Schauspieltheorien von Stanislawski, Meyerhold, Craig und Brecht“, Dipl.-Arb., Universität Wien 2007.

Chrysochoidis, Pia, „Das Stanislawski-System und seine Umsetzung in den Studios des Moskauer Künstlertheaters“ Dipl.-Arb., Universität Wien 1988.

Čechov, Michail, *Die Kunst des Schauspielers . Moskauer Ausgabe*, Stuttgart: Urachhaus 2004.

Clurman, Harold, *The fervent Years: The Group Theatre & the 30's*, New York: Da Capo Press 1983.

Courtney, C.C., „The Neighborhood Playhouse“, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, Hg. David Krasner, New York: Palgrave 2000.

Eaton, Walter P., *The Theatre Guild: The First Ten Years*, New York: Brentano's 1929.

Freud, Sigmund, „The Relation of the Poet to Daydreaming“, *20th Theories Of Art*, Hg. James M. Thompson , Canada: Carleton University Press Inc. 1990.

Gordon, Mel, *Stanislavsky in America. An Actor's Workbook*, New York: Routledge 2010.

Gordon, Marc, „Salvaging Strasberg at the fin de siècle“, *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*, Hg. David Krasner, New York: Palgrave 2000.

Jansen, Karin, *Stanislawski. Theaterarbeit nach System: Kritische Studien zu einer Legende*, Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1995.

Krasner, David, *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice Future*, New York: Palgrave 2000.

Meisner, Sanford/Longwell, Dennis, *Sanford Meisner on Acting*, New York: Vintage Books 1987.

Miller, Arthur: *Collected Plays. With an introduction / Arthur Miller*, London: Cresset Press 1958.

Moosen, Inge, *Theater als Kunst. Sinn und Unsinn des Stanislawski-Systems*, Frankfurt am Main: Haag + Herchen 1993.

Opl, Eberhard: „Die Wandlung des Begriffs sensibilité in der Ästhetik Diderots und ihre Auswirkungen auf die Schauspieltheorie“, *Maske und Kothurn* 33/ 3-4, 1987, S. 35.

Plessner, Helmuth: „Zur Anthropologie des Schauspielers“, *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Hg. Jens Roselt, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 313-325.

Pollak, Sydney, „Introduction“, *Sanford Meisner on Acting*, New York: Vintage Books 1987, S. xiii-xvi.

Rischbieter, Henning (Hg.), *Theater-Lexikon*, Zürich: Orell Füssli 1983.

Roselt, Jens (Hg.), *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009.

Salz, David Z., „The Reality of Doing: Real Speech Acts in the Theatre“, *Method Acting Reconsidered*, Hg. David Krasner, New York: Palgrave 2000, S. 61-80.

Smith, Wendy, *Real Life Drama: The Group Theatre and America. 1931-1940*, New York: Knopf 1990.

Stanislawski, Konstantin S., *Stanislawski- Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl*, Berlin: Edition Sigma 1992.

Stanislawski, Konstantin S., *Briefe*, Hg. Heinz Hellmich, Berlin: Henschel 1952, S. 365.

Stanislawski, Konstantin S., *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996.

Stanislawski, Konstantin S., *Stanislawski-Reader: die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Hg. Bernd Stegemann, Berlin: Henschel 2007.

Stanislawski, Konstantin S., *Mein Leben in der Kunst*, Berlin: Henschel 1987.

Stanislawski, Konstantin S., *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996.

Stanislawski, Konstantin S., *Stanislawski's legacy*, Hg. Elizabeth Reynolds Hapgood, New York: Theatre Art Books 1968.

Stinespring, Louise Mallory B.A., M.A., "Principles of truthful Acting: A theoretical discourse on Sanford Meisner's Practice", Diss., Texas Tech University 1999.

Strasberg, Lee, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, Hg. Wolfgang Wermelskirch, Berlin: Alexander Verlag 2005.

Filme:

Sanford Meisner Master Class, 8 Hours of Acting Instructions, Regie: Sanford Meisner Estate, USA 1965.

Internetquellen:

Flint, Peter B, "Obituaries: Sanford Meisner, a Mentor who Guided Actors and directors Toward Truth, Dies at 91", *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html?sec=&spon=&pagewanted=all>, 4. Februar 1997, 6.6.2010.

Freud, Sigmund, "Der Dichter und das Phantasieren", *kempis poetry magazine*, <http://kempis.nl/mag/sigmund-freud-der-dichter-und-das-phantasieren>, 5.11.2010; (Orig. „Der Dichter und das Phantasieren“, *Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben* 1, 1907/08, S. 716-724).

Shteir, Rachel: "Dispensing with Dogma in the Education of Actors", *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/1998/08/02/theater/theater-dispensing-with-dogma-in-the-education-of-actors.html?scp=1&sq=dispensing%20with%20dogma%20in%20the%20education%20of%20actors&st=cse>, 2.8.1998, 6.6.2010.

Abstract:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Schauspielmethodik Sanford Meisners. An anschaulichen Übungen werden Punkte seiner Theaterarbeit dem Leser näher gebracht. Wichtige Ansätze seiner Lehre werden analysiert, im Detail beschrieben und schließlich mit ausgewählten Punkten der Lehre Stanislawskis verglichen. Als schauspieltheoretische Grundlage gilt bis heute das Anfang der 20er Jahre entwickelte System Stanislawskis. Viele Theoretiker stützen ihre Interpretationen einer Schauspielmethodik auf der Grundlage von Stanislawskis Lehre. In dieser Arbeit geht es um Sanford Meisners Auslegung und Interpretation des Systems und seine eigens entwickelten Übungen, die diesem Ansatz entsprechen.

Trotz unterschiedlicher Begrifflichkeiten in beiden Lehren, gilt es in dieser Arbeit den gemeinsamen Ansatz zu erfassen.

Der Fokus dieser Arbeit ist auf den Kernpunkt in Meisners Arbeit gerichtet, dem impulsiven Handeln. Es geht darum, den Intellekt abzuschalten und rein instinktiv zu Handeln. Nach Meisner muss der Schauspieler auf der Bühne wahrhaftig leben. Der Kernsatz der Methode Meisners lautet „The foundation of acting is the reality of doing“.²⁰⁵ Alle seine Übungen bauen Schritt für Schritt darauf auf dem Schauspieler zu helfen alltägliches Leben auf die Bühne zu transportieren und es im Moment zu erleben. Die Kunst des Schauspielens wird in der Methodik Meisners wie ein Handwerk erlernt. Der Schauspieler lernt durch die beschriebenen Übungen spontan zu handeln und zu reagieren.

In dieser Arbeit werden ausgewählte Punkte von Stanislawskis System mit der Methodik Meisners unter dem kritischen Aspekt auf differente und kohärente Bedeutungen der Schauspielmethoden verglichen.

²⁰⁵Sanford Meisner/Denis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, New York: Vintage Books 1987, S. 15.

Curriculum Vitae

Allgemeine Angaben:

Name: Martina Ebm
Familienstand: ledig
geboren am: 24.02.1982, Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

WS 2004 Universität Wien
Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
12/2007 Paritätische Bühnenreifeprüfung Schauspiel
als freie Schauspielerin tätig.
WS 2002 -Medizinische Universität Wien
WS 2001 -Universität Wien
Studium der Internationalen Betriebswirtschaftslehre
1996-2000 Bundesoberstufenrealgymnasium Salzburg
Matura abgeschlossen
Musische Ausbildung, 4 -Jährige Gesangsausbildung

Praktika & Auslandsaufenthalte:

Auslandsaufenthalte

08-09/1998 Englischer Sprachaufenthalt in **Cambridge**/England
08-09/2000 Französischer Sprachaufenthalt in **Genf**/Schweiz

Praktika/Auswahl

seit 2007 als freie Schauspielerin tätig.

Sprachkenntnisse:

Englisch fließend in Wort und Schrift
Französisch in Wort und Schrift

Computerkenntnisse:

Microsoft Word, Microsoft Excel, Microsoft Power Point, Adobe, Photoshop
Basiswissen

Interessenschwerpunkte:

Theater, Film, Medien.