



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Realismusfunktionen des Method Acting“

Verfasserin

Katharina Karrer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Geschichte und Funktion des Method Acting.....	4
2.1	Lee Strasberg.....	4
2.2	Strasberg auf Entdeckungskurs	4
2.2.1	Rhythmus in Schauspiel und Film.....	6
2.2.2	Schauspielen von innen und außen.....	8
2.2.2.1	Die Physiognomie eines Schauspielers.....	11
2.2.2.2	Das Gesicht und seine Seele	13
2.3	Stanislawskis „System“ als Grundlage.....	14
2.3.1	Das Moskauer Künstlertheater.....	21
2.4	Unterricht am American Laboratory Theatre.....	23
2.5	Leitung am Group Theatre	27
2.6	Leitung am Actors Studio	29
2.7	Kritik an der Methode	32
3	Anforderungen an Schauspieler und deren Schulung.....	34
3.1	Entspannung.....	34
3.2	Sensibilisierte Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, Konzentration und Spontanität.....	36
3.3	Vorstellungskraft und Phantasie	38
3.4	Hervorbringung eines privaten Moments.....	39
3.5	Szenekern analysieren und interpretieren.....	43
3.6	Stereotyp – „Sein oder Nicht-Sein“?	45
4	Anforderungen an Zuschauer	50
4.1	Bewusstsein und Sinne.....	51
4.1.1	Funktion des Abbilds	55
4.2	Vorstellungsvermögen und Informationsverarbeitungskapazität	59
4.2.1	Figurenrezeption	59
4.2.1.1	Artefakte.....	60
4.2.1.2	Fiktive Wesen	60
4.2.1.3	Symbole	60

4.2.1.4	Symptome	61
4.2.1.5	Sonstige	61
4.3	Emotionales Erleben.....	62
4.3.1	Empathie	66
4.3.2	Identifikation	68
5	Filmanalyse „Man on Fire“ (USA 2004) - Schauspielleistung von Method Actor Denzel Washington	72
5.1	Grundkonflikte der Darstellung.....	72
5.1.1	Denzel Washington als Typ & Star.....	72
5.1.2	Die Figur „Creasy“ im Rausch der Großaufnahmen & Stereotypie	74
5.1.3	Montagetechnik lässt schauspielerische Darstellung verblassen	76
5.1.4	Die Kamera spielt auch noch mit.....	78
5.2	Momente der Sichtbarkeit von Method Acting	80
5.3	Illusions-, Einfühlungs- und Störungszustände.....	86
6	Zusammenfassung.....	91
7	Bibliografie	95
8	Filmografie	99
9	Anhang.....	100

1 Einleitung

Der Beruf eines/r Schauspielers/in bringt zahlreiche Herausforderungen mit sich, die von dem oder der Künstler/in zur Ausübung dieses Berufes beherrscht werden müssen.

Jeder Mensch, der schon einmal im Theater war oder einen Film rezipiert hat, kennt dabei das oftmals anschließende Gefühl, entweder fasziniert oder enttäuscht über das Dargebotene zu sein. Zwar wird zumeist ein Gesamtwerk bewertet, welches sich bekanntlich aus mehreren Komponenten zusammensetzt, aber essentiell ist die Tatsache, dass ohne Schauspieler kein Spielfilm und kein Theaterstück vollbracht werden könnte.

Natürlich gibt es Ausnahmen, wie beispielsweise manche Experimentalfilme, wo keine SchauspielerInnen von Nöten sind, aber diese Art der Kunst wird hier nicht thematisiert. Das bedeutet, dass für die Erwartungshaltung eines „erfolgreichen“ Theater- oder Kinobesuches vor allem die dargebotene Schauspielkunst entscheidend ist. Dabei besteht oftmals eine Erwartungshaltung seitens des Zuschauers „große Schauspielkunst“ erleben zu dürfen. Den Anspruch „große Schauspielkunst“ zu bieten, besitzen aber ebenso die Schauspieler.

Ein/e Schauspieler/in vollbringt auf der Bühne oder im Film eine Leistung, indem er/sie den Zuschauern eine Geschichte, ein Leben, ein Verhalten über eine Figur, über eine Rolle erzählt und widerspiegelt. Im besten Fall soll diese Leistung der Schauspielkunst beim Publikum eine Wirkung erzielen. Das Ziel einer Wirkung hat als Ursache nicht nur einen wirtschaftlichen und finanziellen Aspekt, sondern auch einen Emotionalen, der mit einem Erfolgserlebnis bei den Schauspielern und auch beim Publikum zusammenhängt.

Erfolg wird als „allg. positives Ergebnis einer Bemühung“ verstanden, speziell in der Psychologie sieht man darin „das Erreichen eines Ziels“. Das Erfolgserlebnis „hängt vor allem von der Übereinstimmung der Leistung mit den selbstgesetzten Erwartungen ab.“ (vgl. Meyers 1979:573)

Schauspieler und Zuschauer fragen sich nämlich oft nach dem Geheimnis, was große Schauspielkunst denn eigentlich ausmacht. Jeder will sie erreichen oder zusehen können, wie sie sich entfaltet, um an einem Erlebnis bzw. an einem Erfolg teilzuhaben.

Die Anforderungen an die Schauspieler sind dabei groß. Die mehrheitliche Erwartungshaltung geht dahin, dass Schauspieler „überzeugend spielen“ sollten, „echt“ sein und Glaubwürdigkeit und Wahrheit präsentieren, Kraft und Präsenz signalisieren sollten und Vieles mehr. Das heißt, es besteht eine große Forderung nach Authentizität und nach Realismus bei der Schauspielleistung. Allerdings hat dieser Realismus in Wahrheit seine Grenzen, welcher sich die Rezipienten oft nicht bewusst sind. Um diese Grenzen zu veranschaulichen, muss man verschiedene, ineinandergreifende und zusammenhängende Sichtweisen berücksichtigen:

Die Forderung nach Realismus besteht nämlich genauso beim Filme produzieren an sich – meistens zumindest. Realismus erwächst hier zumeist diversen Darstellungskonventionen, Stereotypen und genau festgelegten Bildern, wobei dann die Realität der Schauspielkunst - speziell im Film - oft in den Hintergrund geraten kann. Dadurch entstehen Spannungsverhältnisse in Anbetracht des Realismus in der Schauspielkunst.

Bis heute haben sich verschiedenste Ansätze zum Schauspielen herauskristallisiert, dennoch gibt es einen Ansatz, der behauptet, diese Überzeugung, Echtheit, Glaubwürdigkeit, Wahrheit – eine Realität – am überzeugendsten hervorbringen zu können. Gerade beim Film ist dieser sehr beliebt. Die Behauptung, dass es eben genau diese Schauspielmethode schaffe, dem Realismus, der Realität, der Wirklichkeit oder wie Laien es weiter ausdrücken würden: „der Echtheit“ einer Figur sehr nahe zu kommen, könnte ein weiterer Grund dafür sein, warum Zuschauer von einer Schauspielkunst beeindruckt sind oder auch nicht.

Es handelt sich um „Method Acting“, welches von Lee Strasberg entwickelt wurde und an zahlreiche Ansätze von anderen Theoretikern anknüpft, aber schließlich auf einem bestimmten Ansatz, nämlich dem von Stanislawski - genannten „System“ - aufbaut.

Dabei bleibt aber mit Berücksichtigung des eigendynamischen Realismus im Film oft die Frage offen, welche Ansprüche von Realismus Method Acting beim Film dann tatsächlich noch erfüllt werden und inwieweit.

Method Acting arbeitet mit einem sogenannten emotionalen Gedächtnis, welches sich durch die Vorstellung oder Erinnerung von affektiven, emotionalen und Sinneseindrücken zu bereits erlebten Situationen, Gefühlen und Wahrnehmungen in der Schauspielkunst ausdrückt. Die Methode von Strasberg ist eine Erfolgsmethode - so darf jedenfalls behauptet werden -, denn immerhin arbeitet eine millionenschwere Filmindustrie namens Hollywood heutzutage noch immer vorwiegend mit dieser Methode.

Um herauszufinden, was den Realismus beim Method Acting eigentlich real macht bzw. wie denn dies bei den Schauspielern zum Vorschein kommt und ab wo und wann man hier nicht mehr von Realismus, sondern doch eher von Stereotypen oder von Konventionen oder gar Illusionen sprechen darf, werde ich in dieser Arbeit versuchen mithilfe eines anknüpfenden Beispiels einer Filmanalyse zu veranschaulichen.

Dabei möchte ich das Method Acting in einem Film aus Hollywood speziell unter der Betrachtung des Aspekts von Realismusfunktionen des Method Actings untersuchen.

Es handelt sich um den Film „Man on Fire“ oder in Deutsch „Mann unter Feuer“, worin der Afroamerikaner und Method Actor Denzel Washington die Hauptrolle verkörpert. Bevor es aber zur beispielhaften Analyse vom Method Acting Denzel Washingtons kommt, wird diese Arbeit zunächst die geschichtliche Entstehung von Method Acting erläutern und schließlich erklären, wie Method Acting eigentlich funktioniert. Dazu erläutere ich die Anforderungen an die Schauspieler ebenso wie die an das Publikum. Beim Rezeptionsprozess laufen hier entscheidende Faktoren in den Köpfen der

Rezipienten ab, die berücksichtigt werden müssen, um zu verstehen, wenn ein/e Zuschauer/in Realismus bei Method Acting empfindet. Mögliche Konfliktpunkte hinsichtlich des Realismus' beim Method Acting sollen dabei aufgedeckt werden. Mit dem Aufzeigen von Sichtbarkeiten der „Methode“ und des filmischen Realismus im Film „Man on Fire“ soll dann schlussendlich eine Zusammenfassung der Ergebnisse folgen.

2 Geschichte und Funktion des Method Acting

Lee Strasberg - der Gründer der „Methode“ - war in seinem Bestreben eine Ausbildung für Schauspieler zu erschaffen, auf der Suche nach dem „Geheimnis des schauspielerischen Prozesses“ bzw. auf der Suche nach der Fähigkeit, das Funktionieren der menschlichen Seele zu begreifen. Diese Aufgabe machte er sich zur Lebensaufgabe.

Strasberg machte dabei unter Anderen analytische Aufzeichnungen über Diderots „Das Paradox des Schauspielers“, er untersuchte die Tagebücher seines Lehrers Boleslawski und neben Stanislawski und Brecht befasste er sich mit Grotowski und Artaud, die ihm schließlich bei seiner Suche nach diesem Geheimnis des schauspielerischen Prozesses helfen sollten. Es darf nicht übersehen werden, dass die Geschichte dieser Schauspielkunst von Strasberg in Wirklichkeit unglaublich weit in die Vergangenheit zurück reicht. Bei Stanislawski beginnt aber die eigentliche Geschichte des Method Actings, da hier nämlich die Methode ansetzt bzw. Strasberg Lösungen an Stellen findet, die Stanislawski mit seinen Forderungen an und Problemen mit der Schauspielkunst nicht mehr gefunden hatte. (vgl. Strasberg 1988:20ff)

2.1 Lee Strasberg

Lee Strasberg wurde im Jahre 1901 in Budzanow (Polen) geboren. Acht Jahre später kam er nach New York und verbrachte dort seine weiteren Lebensjahre in der Lower East Side. 1923 nahm Lee Strasberg selbst beim American Laboratory Theatre Schauspielunterricht, welches von Richard Boleslawski geführt wurde. 1931 gründete er zusammen mit Harold Clurman und Cheryl Crawford das Group Theatre, dessen Ziel es war eine Theatergruppe zu bilden. Strasberg wollte eine Ausbildung für Schauspieler schaffen. Im Group Theatre wurden daher gemeinsame Arbeiten produziert, bei denen Lee Strasberg auch Regie führte. Bereits fünf Jahre nach der Gründung verließ er das Group Theatre, um nun vorwiegend als unabhängiger Regisseur unter Anderen auch am Broadway zu arbeiten. Im Jahre 1951 wurde er künstlerischer Leiter des Actors Studio, welches auch noch heute in den USA eine bekannte Schauspielausbildungsstätte ist. Letztendlich gründete er die Lee Strasberg Theatre Institutes in New York und Los Angeles, welche auch heute noch dort existieren. 1974 spielte er im Film „Der Pate II“ mit. Im Jahre 1982 starb er im Alter von 73 Jahren an einem Herzanfall. (vgl. Strasberg 1988:25)

2.2 Strasberg auf Entdeckungskurs

Strasberg greift zurück auf bereits entstandene „Ideen und Verfahren“, die Stanislawski kreiert hatte. Da wo Stanislawski keine Lösung mehr für seine Ansätze der schauspielerischen Prozesse zu finden schien, setzte Strasberg weiter an, wobei es ihm schließlich gelang, dieses Anstehen von Stanislawski zu lösen, indem er Dinge herausfand, die ihn letztlich zum Method Acting oder zur „Methode“ führten.

Was Strasberg entdeckte, war das emotionale Gedächtnis, welches er als Ursache eines kreativen Gedächtnisses voranstellte. Diese Feststellung war von großer Bedeutung für die Schauspielkunst. (vgl. Strasberg 1988:20ff)

Die Frage, die Strasberg sich zuvor gestellt hatte, war, wie der Schauspieler wirklich etwas empfinden kann und gleichzeitig auf der Bühne oder eben auch im Film mit einer absoluten Selbstbeherrschung seines Instruments - genannt „menschlicher Körper“ - mit jedem einzelnen anatomischen Detail – damit meine ich Stimme, Ausdruck, Bewegung, etc. - agieren kann. (vgl. Strasberg 1988:30)

Lee Strasberg war ein Mensch, der wie er selbst meinte, eine gute Beobachtungsgabe und ebenso ein sensibles Gespür für Schauspielleistungen besaß. Er selbst sagte dazu: „Ich erkannte den Unterschied zwischen dem, was wirklich und echt war, und einer bloß äußerlichen Fertigkeit.“ (Strasberg 1988:37) Des Weiteren beschreibt er einen großen Auftritt als solchen, wenn der Schauspieler in der Lage sei sich auf „Gefühlsregungen in ihrer Wirklichkeit und Erlebnisintensität ganz einzulassen scheint.“ (Strasberg 1988:37f) Entscheidend ist hierbei, dass der Schauspieler dies wirklich tut und es nicht nur so danach aussieht. Das Beeindruckende auch für die Zuschauer war und ist dann gegeben, wenn ein lebendiger Mensch auf einer Bühne atmete, agierte und nicht schauspielte. Dies würde ein „großes Schauspiel“ schaffen, wobei der deutsche Begriff Schauspiel im Gegensatz zum englischen Begriff „Acting“ nicht passend sei. (vgl. Strasberg 1988:40) Dennoch steckt auch im Spiel ein Anteil an Realismus:

„Im Spiel wohnen Abbildung und Tätigkeit zusammen, es kann ernst genommen werden und braucht nicht an Leichtigkeit und Heiterkeit einzubüßen [sic], es kann zelebriert und es kann improvisiert werden, es kann Übung sein und lehrreich, es kann aber auch ein Spaß bleiben ohne tiefere Bedeutung und nachhaltige Folgen [...] im Reichtum seiner Gattungen, Genres und Individualitäten, im einzelnen Künstler, sogar oft im einzelnen Werk.“ (Redeker 1966:86)

Eine einschneidende Erfahrung macht Strasberg als er einst ein Stück, welches er nicht kannte in einer fremden Sprache aufgeführt sah und dennoch durch die Schauspielerin verstand, worum es in diesem Stück ging. Die Schauspielerin Eleanora Duse, die er in diesem Stück gesehen hatte, hatte die Gabe, das Thema des Stückes vor allem durch ihre Gesten zu verkörpern. Michail Tschechow, ein bekannter Schauspieler nannte diese Gesten „psychologische Gesten“ (vgl. Strasberg 1988:42) Der Effekt dabei war simpel: Sie steigerten die Kraft des Ausdrucks.

Bei einer Oper von Mussorgskis „Boris Godunow“ machte Strasberg eine weitere wichtige Entdeckung. Er erkannte, dass ein tatsächliches, wirkliches inneres Erleben eines Schauspielers durch bestimmte Verhaltensweisen hervorgerufen werden konnte, welche wiederum an Musik bzw. an Rhythmus gebunden war. (vgl. Strasberg 1988:43)

2.2.1 Rhythmus in Schauspiel und Film

„Gesunde Emotionen verstehen sich auf rhythmischen Stimmungswechsel.“ (Espenschied 1985:87)
Eine Gemeinsamkeit, die die Schauspielkunst mit einem Filmwerk verbindet, ist der Rhythmus. Beide Komponenten sind an diesen gebunden, wenn sie als „real“ erscheinen wollen: Denn wenn im Film Realität sichtbar sein soll, dann gibt es einerseits „filmtechnische Verfahren und Tricks“ und andererseits den Faktor Zeit, in denen sich die Realität ausbreiten kann. Es geht hier zwar erst um physischen Realismus, der sich aber auf den psychischen Realismus auswirkt.

Im Klartext heißt das, dass bei der Betrachtung von Gegenständen im Film diesen zwei Funktionen zugeschrieben werden. Dabei handelt es sich um eine ‚registrierende Funktion‘ und um eine ‚enthüllende Funktion‘.

Spricht man von der Registrierenden, dann tritt diese im Film durch Bewegung in Form von Verfolgungsjagden, Tanz oder einer solchen, die gerade im Entstehen ist, auf. (vgl. Kracauer 1964:71f) Verfolgungsjagden faszinieren die Zuschauer bis heute, weil „spannende physische Aktionen“ kontinuierlich, entschlossen und konfliktbehaftet auch beim Zuschauer ein wirkliches, inneres Erleben physiologischer Spannung hervorbringen. (vgl. Kracauer 1964:72f)

Beim Tanzen von Schauspielern geschieht etwas Besonderes: Durch eine voyeuristische Kamerabegleitung erfährt der Zuschauer eine Art „geheime Schaustellung“, der dieser sozusagen „als Zeuge beiwohnen“ darf und darüber hinaus eine Gefühlseinmischung der Tanzenden wahrnehmen kann, wobei diese Bewegungen „aus dem Fluß [sic] dieser Geschehnisse unmerklich emportauchen und wieder darin verschwinden“ können. (Kracauer 1964:74)

Bei der „Bewegung im Entstehen“, die oft mit dem Zeigen von „leblosen Gegenständen“ bewusst abgewechselt wird, wird ebenso ein bestimmter Realitäts-Effekt erzeugt. Bewegung kriecht beim Zuschauer ein schmerzliches Bewusstsein der äußeren Welt.

Die äußere Welt im Film und die innere Welt des Schauspielers werden sichtbar und zeigen eine physische Realität. Es kann auch sein, dass die Gegenstände, die sozusagen nicht echt bzw. lebendig sind, sogar in den Vordergrund rücken, wobei dann der Schauspieler ebenso nicht mehr ist „als ein Detail, ein Fragment der Weltmaterie.“ (Kracauer 1964:75f)

Wenn der Schauspieler sich an einen innerlichen Rhythmus anpasst, so muss man bei einer analytischen Betrachtung des Realismus auch die bewusst rhythmisch herbeigeführte Realität durch Montage eines Filmes mit einbeziehen, da der Filmschauspieler eben manchmal nur ein Objekt von Vielen oder nichts Anderes als Rohmaterial ist, welches für den Film benötigt wird und er sogar deshalb „so weit wie möglich unterhalb des Natürlichen bleiben soll. Er ist einerseits Träger aller Bedeutungen und tritt andererseits in Zusammenhängen auf, in denen er als Persönlichkeit und als Schauspieler nichts gilt. (vgl. Kracauer 1964:140)

Spannender wird die Realismusfunktion, wenn es um die enthüllenden Funktionen vom Gezeigten im Film geht: So sieht man zum Beispiel Nahaufnahmen oder Total-Einstellungen, die dem Zuschauer für

die Erzählung des Films nicht vorenthalten werden können. Bekannt ist, wenn ein Close-up von einem Gesicht gemacht wird, dann deshalb, weil man in diesem Moment die Emotion des Schauspielers besonders hervor heben möchte. Aber nicht nur das ist der Grund für eine Großaufnahme: Sie soll vor allem die „Seele“ der Figur zeigen. (vgl. Kracauer 1964:78) Dazu siehe Punkt 2.2.2.2.

Damit es zum Ausdruck dieser Seele kommt, ist parallel dazu ein innerer rhythmischer Vorgang unabdingbar, der aber durch die Schnitttechnik wie beispielsweise durch Zeitraffer- oder Zeitlupenaufnahmen nicht nur Bewegungen noch mehr ausdehnen, sondern auch die menschliche Wahrnehmung beim Zuschauer erweitern kann. Dabei kommen dem Zuschauer Großaufnahmen oftmals „natürlicher“ vor als Zeitausdehnungsaufnahmen. (vgl. Kracauer 1964:81) Diese Techniken helfen dem Film auch, dass er als Solches mit seinen Schauspielern effektiver rezipiert werden zu können.

Dinge, die Zuseher gewohnt sind, können somit unterstrichen und bewusster wahrgenommen werden. Das betrifft vor allem vertraute Dinge und den Umstand, dass Situationen gezeigt werden, die sozusagen das „Bewusstsein des Zuschauers sprengen“, wie Naturkatastrophen oder Ähnliches. Eine innere Spannung entsteht beim Rezipienten genauso wie beim Schauspieler, welcher beide sich dann kaum entziehen können. (vgl. Kracauer 1964:90f) „Ein Erfahrungspotenzial, das man durchaus ähnlich einordnete wie den Gebrauch verbotener Drogen – als Möglichkeit nämlich, das moralische Regelwerk alltäglicher Wahrnehmung zu überwinden.“ (Kappelhoff 2008:152)

Die Montagebilder sind dabei eigentlich weniger „eine Abbildlichkeit und realistische Reproduktion, viel mehr handelt es sich um Bilder, die wir zwar aus dem Alltag gewohnt sind, aber in Wahrheit ‚etwas‘ darstellen, was keinesfalls einen Ort in unserer Alltagswelt bezeichnet.“ Es geht bei der Bewegung einfach nur um eine „Verlagerung von Objekten und die Aktionen von Subjekten innerhalb eines apriorisch gegebenen Raums.“ (Kappelhoff 2008:23) Dabei besitzt jede Bewegung einen bestimmten Rhythmus, je nachdem welches Ziel von Wirkung angestrebt wird.

Darüber hinaus ist „das Objektfeld des Films gegliedert und konventionalisiert. Das Filmbild ist ein gegenständliches Bild und der Film konstituiert Objekte, denen er einen festen Platz in seiner symbolischen Ordnung zuweist.“ (Winkler 1992:185)

Zusätzlich sind hier noch primär zwei Tendenzen zu unterscheiden: eine Realistische und eine Formgebundene:

Die realistische Tendenz möchte Wirklichkeit schaffen, indem das sich „Leben auf der Leinwand“ durch „äußere oder ‚objektive‘ Bewegung“ preisgibt. (vgl. Kracauer 1964:61) Objektive Bewegung meint das Festhalten von „materiellen Phänomenen“ durch die Kamera, die sich bewegen, wobei die Kamera selbst stillsteht. Immer häufiger kommen aber auch sogenannte „‚subjektive‘ Bewegungen“ ins Bild, bei denen sich die Kamera mit dem Objekt quasi mit bewegt. Der Sinn besteht darin, Identifikation beim Zuschauer zu zeugen, auf die ich später im Speziellen in Punkt 4.3.2. noch eingehen werde. Hier schließt sich also der Kreis: Denn wie schon erwähnt, schafft Bewegung Wirklichkeit. Ein paradoxes Phänomen ist dabei, dass „ein gestellter Vorgang aus dem realen Leben

auf der Leinwand eine stärkere Illusion der Realität erweckt, als dies der originale Vorgang tun würde, wäre er direkt von der Kamera aufgenommen worden.“ (Kracauer 1964:62)

Die formgebende Tendenz bringt Realismus zum Vorschein, indem sie versucht „Historisches und Fantastisches“ zu präsentieren. Das bedeutet, dass hier wesentlich mehr Spielraum gegeben ist, wie Realismus trotz „Anti-Wirklichkeit“ kreiert werden kann. Auch diese Umstände sind beim Film, wenn wir einen Method Actor/Actress in seiner/ihrer Leistung betrachten, zu differenzieren. (vgl. Kracauer 1964:64)

2.2.2 Schauspielen von innen und außen

Die Entdeckungsreise von Strasberg ließ ihn allerdings noch weiter auf ein Problem stoßen, welches er das „Problem der Inspiration“ nannte. Ein Schauspieler, der in einem Stück hervorragend und faszinierend wirkte, trat in einem anderen Stück in einer ähnlichen Rolle ziemlich wenig beeindruckend vor das Publikum. (vgl. Strasberg 1988:46) Der Unterschied lag in der Überzeugungskraft, die physisch und emotional eine Wirklichkeit gestaltete. (vgl. Strasberg 1988:50f)

Auch Strasberg stieß bei seiner Entdeckungsreise schon in der Vergangenheit immer wieder auf die altbekannte Grundsatzdiskussion, ob ein Schauspieler „die Forderung nach Wahrhaftigkeit in Erleben und Ausdruck auf der einen Seite“ oder „die Betonung des rhetorischen, äußerlichen Charakters der Schauspielerei auf der anderen“ Seite erfüllen sollte. (vgl. Strasberg 1988:54) Darüber wird bis heute kontrovers diskutiert und schließlich gibt es auch kein Rezept für die „richtige“ große Schauspielkunst, denn von Erfolg gekrönt ist sowohl die eine Seite als auch die Andere - wenn Sie überzeugend ist, welches sie meistens dann ist, wenn sie real wirkt. Diese Bestätigung findet Strasberg schon in Stücken von Shakespeare wie Hamlet, die dennoch mehr für die Seite stehen, die wahrhaftig erlebt, ausdrückt und sichtbar wird. (vgl. Strasberg 1988:56)

Betrachtet man die Seite, in der man eher über das Äußerliche zur großen Schauspielkunst gelangt, so stößt Strasberg auf das Essay von Diderot, welches er für absoluten Unfug hält. Stanislawski allerdings schenkte dem Essay von Diderot große Aufmerksamkeit und aus diesem Grund überprüfte Strasberg seine kritische Haltung erneut und untersucht Diderots Text ein zweites Mal. (vgl. Strasberg 1988:57)

Diderot fragt, wie es denn sein kann, dass jemand, der wunderbar schauspielern konnte nach zehnjähriger Pause auf der Bühne plötzlich nur mehr ein mittelmäßiger Schauspieler war. Laut Diderot hat der oder diejenige nicht die inneren Kräfte, Gefühle oder gar die Seele verloren, sondern bloß eine Erinnerung an die Methoden. Hier wird Strasberg klar, dass Stanislawski deshalb von dem Text Diderots fasziniert war, weil er darin die Forderung nach Kreativität sah. (vgl. Strasberg 1988:58)

Zustimmend zwar, dass man technische - kreative - Dinge, wie Stimme, Bewegung, Mimik und Gestik trainieren kann, ist es doch schwierig eine Emotion zu trainieren, die der Natur entspringt. Stanislawski war der erste, der sich direkt mit dieser Frage, auch hier eine Technik zu finden, beschäftigt hatte.

(vgl. Strasberg 1988:58) Dabei geht Stanislawski davon aus, dass der natürliche Ausdruck als Ideal in einem Verhältnis zwischen psychischen und physischen Verhalten steht. (vgl. Roselt 2005:231)

Strasberg untersuchte abseits von den Schauspieltheoretikern auch psychologische Schriften von Freud und von den Behavioristen. Ebenso sah er sich immer wieder „große Schauspieler“ an. (vgl. Strasberg 1988:60f)

In der Psychologie erforscht man dabei den Zusammenhang von „innerem Empfinden und äußerem Ausdruck“, wobei zwischen will- und unwillkürlichem Affektausdruck unterschieden wird. In diesem Kontext spielt wieder das äußere Erscheinungsbild und ebenso die Körperbewegungen eine erhebliche Rolle, weil sie etwas über das Innere verraten. (vgl. Löffler 2004:59) Dabei bemerkenswert ist, dass „selbst nichtexpressive Gesichter“ Affekte ausdrücken. (vgl. Löffler 2004:61)

Unter Affekt versteht die Philosophie einen „wirkenden seelischen Zustand“, die Psychologie

„ein intensiver [sic], als Reaktion entstandener, relativ kurz dauernder Erregungszustand des Gefühls, in den die Gesamtheit der psychischen Funktionen, die Motorik und Teile des vegetativen Nervensystems mit einbezogen sind. Dabei bedarf es nicht immer einer real gegebenen Reizsituation, sondern oft genügt allein die lebhaftere Vorstellung eines früher durchlebten Affektzustandes, um einen Affekt auszulösen.“ (Meyers 1978:69)

Zu diesem Anlass hatte der Mediziner Duchenne einige Experimente durchgeführt, wobei er seine Probanden mit Elektroden im Gesicht versah und Emotionen evozierte. Dabei konnte genau festgestellt werden, welcher Gesichtsmuskel bei welcher Emotion tätig wurde. Zahlreiche Schauspieltheorien haben sich mit dieser Untersuchung von Duchenne ebenso auseinander gesetzt. (vgl. Löffler 2004:123f)

„Die Beziehung zwischen ‚äußerer Bewegung‘ und ‚innerem Vorgang‘ [...] impliziert, daß [sic] psychische Prozesse und die ihr ‚zugehörigen physischen Erscheinungen‘ parallel auftreten, daß [sic] also die sichtbaren transitorischen Zeichen am Körper als Ausdrucksbewegungen gedeutet sowie die unsichtbaren transitorischen Zeichen im Körper als Atmungs-, Herz- und Pulstätigkeit apparativ gemessen werden können.“ (Löffler 2004:163)

Das Zusammenspielen vom Äußeren und Innerem beeinflusst sich gegenseitig und entwickelt während des Zusammenwirkens eine gewisse „Eigendynamik“. (vgl. Löffler 2004:165) Diese Dynamik hat zur Folge, dass je „willkürlicher und unwillkürlicher Affektausdruck“ vom Künstlichen zum Natürlichen wandelt, desto stärker der Auslöser einer Emotion ist. Diese Prozedur trainieren sich die Schauspieler an. (vgl. Löffler 2004:171) Das Natürliche wird dann bei der Rezeption der Schauspielkunst als realistischer empfunden.

Nachdem Method Acting das Evozieren von Gefühlen anstrebt, bringt es auch „echte“ Affekte zum Vorschein und keine Nachgeahmten im Sinne von „Gestelltem“. Die Schauspielkunst „resemantisiert“ also die affektiven Gesichtszüge und wird zur non-verbalen Sprache, wobei beim Film eine Konkurrenz gegeben ist mit den „technischen Bildmedien“ und sich somit eine „autonome Kunstform“ etabliert. (vgl. Löffler 2004:139) „Die Grenzen zwischen Innerem und Äußerem, zwischen

Bewußtseinsprozessen [sic] und Datenflüssen“ werden daher insgesamt durchlässiger: „Das Affektbild tritt an die Stelle des Affekts.“ Hierbei wird wieder vor allem die Großaufnahme thematisiert. Schon Deleuze hat sich mit dem Affektbild beschäftigt. (Löffler 2004:191) Dabei darf man nicht vergessen, dass es im Endeffekt gerade beim Film, in dem wir eine Überschneidung von Affektbild und Affekt eines Gesichts vorfinden, eine Mehrdeutigkeit möglich und die Mimik und Gestik schließlich standardisiert werden, damit der Zuschauer ein eindeutiges Verständnis bekommt. (vgl. Löffler 2004:247)

Allerdings haben Forscher ebenso herausgefunden, dass die affektiven Gesichtszüge nur bis zu einem bestimmten Grad der Intensität auf diese oder jene psychologische Emotion rückschließbar ist, denn ab einem stärkeren Grad der Gefühlsregung bzw. des affektiven Gesichtsausdrucks ist die Emotion nicht mehr eindeutig zuzuordnen, da sich die „körperlichen Anzeichen indifferent“ unmittelbar auf den Körper auswirken. Dies bedeutet auch, dass wir für das Schauspiel einen gewissen Spielraum für realistische Darstellung haben. (vgl. Löffler 2004:168)

Affektive Ausdrücke wie „Erblassen, Erröten und Weinen, die ‚am meisten der Herrschaft des Willens entzogen‘“ sind, führen nicht auf einen Reflex zurück, sondern auf den Umstand, dass Vorstellungen diese Ausdrucksbewegungen auslösen. (vgl. Löffler 2004:169)

„Der ‚Ausdruck des Sauren, Bitteren und Süßen‘ stelle sich auch ein, wenn Empfindungen wie etwa Ekel zum Ausdruck gebracht werden, denn deren ‚Bewegungen haben sich nun so fest mit den betreffenden Geschmacksempfindungen associirt [sic!], dass ein reproducirtes [sic!] Bild der letzteren, ohne die thatsächlich [sic!] Einwirkung eines Geschmacksreizes, durch die Bewegung selbst schon entsteht.“ (Löffler 2004:171)

Eine schon alt bekannte Bestätigung, dass Vorstellungsbilder - mit denen auch Method Acting arbeitet - tatsächlich funktionieren, um diverse Emotionen auszulösen. Die Affekte können also durch äußerliche Reize und innere Vorstellung hervorragend ausgelöst werden. Nichts Anderes macht Method Acting und ist eigentlich demnach eine der ersten Schauspieltheorien die auf medizinisch und psychologischer Basis fundiert ist.

Gedächtnisforscher haben sich schon im Jahre 1870 über dieses Phänomen der Vorstellungen, die Gefühle evozieren können, Gedanken gemacht. Dazu wurde das Gedächtnis in ein „absichtliches Reproduktionsvermögen von einem unbewußten [sic] Gedächtnis als ‚Grundvermögen der organisierten Materie‘“ unterschieden:

„Aufgrund dieses Vermögens sei es möglich, ‚daß [sic] das vielen Dingen Gemeinsame und deshalb besonders oft Empfundene und Wahrgenommene nach und nach so reproduktionsfähig wird, daß [sic] es endlich ohne den entsprechenden, von außen kommenden wirklichen Reiz schon auf schwache innere Reize hin reproduziert wird‘“. (Löffler 2004:173)

Die Liste der bereits bestätigenden Forschung nimmt kein Ende: Auch Psychologe Hermann Ebbinghaus hatte experimentell bewiesen, dass „die Reproduktion von Sinneseindrücken der entscheidende Faktor bei der Messung von Gedächtnistätigkeit sei“. (Löffler 2004: 173)

Allerdings ist für die Voraussetzung solcher Vorstellungen bzw. Erinnerungsbilder laut Lehmann eine ‚Konzentration der Aufmerksamkeit‘ von Nöten, denn durch diese stellt sich schon auf einer unbewussten Ebene der Affekt durch die Assoziation ein. (vgl. Löffler 2004:173)

2.2.2.1 Die Physiognomie eines Schauspielers

Der Filmschauspieler unterscheidet sich vom Bühnenschauspieler dadurch, dass er eine Wirklichkeit nicht nur gestalten, sondern in Form von Eigenschaften bereits besitzen soll, um bestimmte Funktionen übernehmen zu können. Denn die Besetzung im Film erfolgt tatsächlich vorwiegend nach Typ und Klischee, um der Wirklichkeit zu entsprechen. (vgl. Kracauer 1964:135) Dabei kommt es auf eine gewisse Natürlichkeit an, die gerade für die Rolle gefragt ist. Natürlichkeit ist das, was beim Publikum den meisten Eindruck schafft. Die Natürlichkeit soll sich dabei so im Aussehen des Schauspielers abzeichnen, dass diese auch zum Charakter passt:

„Ein Filmschauspieler muß [sic] so spielen, als spielte er gar nicht, sondern wäre eine wirkliche Person, deren Gehabe von der Kamera unversehens eingefangen wird. Er muß [sic] den Anschein erwecken, er sei der Charakter, den er spielt. In gewissem Sinn ist er das Modell eines Fotografen.“ (Kracauer 1964:137)

Neben der Natürlichkeit sollte auch eine gewisse Beiläufigkeit im „Spielen“ ausgedrückt werden mit der Begründung, dass diese „den Eindruck ungestellter Realität“ liefert und damit der Fokus auf nuancierte Gesichtszüge, die die „innere Psychologie [...] widerspiegeln“, fällt. (vgl. Kracauer 1964:137) An dieser Stelle hat Eisenstein 1939 bemerkt, dass jeder „Filmschauspieler ‚Selbstkontrolle‘ auf jeden Millimeter von Bewegung“ besitzen sollte, wobei aber eine absolute Selbstkontrolle kein natürliches bzw. „unwillkürliches“ Reflexverhalten an die Oberfläche bringen kann. Daher spielt das Aussehen eines Schauspielers im Film eine große Rolle. (vgl. Kracauer 1964:138)

Es spielt aber auch eine Rolle, weil Ausdrucksforscher sich im Speziellen mit der Physiognomie eines Gesichtes beschäftigt haben und dabei zur Erkenntnis gelangten, dass es bei der Rezeption eines Filmes weniger um die physiognomische Deutung des Gesichts als solches geht, sondern um ein vergleichendes „Sehen von Bilderserien“. (vgl. Löffler 2004:28)

Genau diese Umstände führen auch dazu, dass bei diversen, kleineren Produktionen meist, LaienschauspielerInnen eingesetzt werden. Will man vor allem Realität erzeugen, dann ist der Film eben auf diese schon angesprochene „Typisierung angewiesen; man braucht Leute, die Teil dieser Realität sind und als typisch für sie angesehen werden dürfen“. (Kracauer 1964:142) Dadurch entsteht die Möglichkeit „künstliche Realität“ zu vermeiden. Dies erklärt unter Anderem vermutlich auch, warum Reality Fernsehen bis heute solch hohe Einschaltquoten hat. Beim Laienschauspieler gibt es kein „So-tun-als-ob“, sondern er ist vollkommen in seinem Sein der Natürlichkeit und somit in der Wirklichkeit - selbst wenn diese Wirklichkeit eine Inszenierte ist. (vgl. Kracauer 1964:142)

Wenn man also den Berufsstand eines Schauspielers/einer SchauspielerIn aus der Perspektive der Natürlichkeit betrachtet, dann hat es demnach ein/e Berufsschauspieler/in schwerer, denn diese/r muss das Vermögen besitzen, mit Kontrolle seines/ihrer Seins ein natürliches Verhalten eines

Charakters zu übernehmen. Ein/e professionelle/r Schauspieler/in schafft dies auch, indem er/sie die Charaktereigenschaften einer Figur mit jeder einzelnen Zelle seines/ihres Körpers verschmelzen lässt. Dies ist ein weiterer Grund dafür, warum nicht jeder Mensch willig und offen - also fähig - ist, sich diese Profession anzueignen. So kann es sogar sein, dass ein/e Laienschauspieler/in, der/die sich mit dem einfachen „Sein“ überfordert fühlt plötzlich zum miserablen Darsteller mutiert und ein professioneller Schauspieler einfach nur „ist“ und daher als „gut“ in seiner Darstellung betrachtet wird. (vgl. Kracauer 1964:144)

Um zu „sein“ und trotzdem nicht „sich selbst zu spielen“ bzw. zu sein, ist eine Herausforderung, die einen wirklich guten Schauspieler von einem weniger guten Schauspieler abhebt. Ein „In-Between“ zwischen Laienschauspieler und Berufsschauspieler liefert genau das – nämlich den Hollywood-Star-Schauspieler.

In der Hollywoodindustrie, bei der es um Millionenbeträge beim Filmeproduzieren geht, spielt das Aussehen eine viel erheblichere Rolle als woanders auf der Welt. Hier werden nicht nur evolutionopsychologische Bedürfnisse der Rezipienten gestillt, sondern auch „Kollektiv-Sehnsüchte eines Augenblicks“ (Kracauer 1964:143) von Leben durch Suggestion durch die Darstellung des Schauspielers. Dazu kommt, dass ein Hollywood-Star nicht nur mit seinem „idealen“ Stereotyp seiner Person alle „natürlichen“ und somit „wirklichen“ Ansprüche im Film als Schauspieler und im Privatleben als Star erfüllt, sondern auch, dass er durch sein Vermögen diese Ansprüche zu erfüllen, es auch vermag, sich körperlich und seelisch einer Charakterrolle vollkommen anzupassen, welches zur Vorbereitung seiner Rolle vor allem in Hollywood die Regel ist. (vgl. Kracauer 1964:143)

Dennoch läuft auch - und vor allem Hollywood - Gefahr, dass dieser Realismus oberflächlich wird, da nicht nur allgemeine Dinge, Menschen und Situationen als selbstverständlich vorausgesetzt werden, sondern auch gerade deshalb, weil hier der Naturalismus mit einem Idealismus zusammenfällt, wobei in der Realität Ideal und Wirklichkeit niemals in dieser Form zusammenfallen würden. So entstehen daraus oft sogar erst Klischees und Vorurteile. Dem wird entgegengewirkt, indem man oftmals erfundene Geschichten erzählt, wobei man hier kurz an den Zuschauer denken muss, dem doch nicht immer klar ist, dass diese sekundäre Erfahrung der Realität gar keine Realität ist und sie aber durch die Machtstellung Hollywoods für Eine hält und diese Erfahrung schließlich tatsächlich dann doch zu einer Realität werden kann und auch wird: (vgl. Redeker 1966:40f)

Denn was nicht als eigene, primäre Erfahrung erlebt werden kann, wird im Film zur Sekundären gemacht. Demnach wird dem Film auch großer Glaube geschenkt. (vgl. Benkel 2003:41ff) Die Rezipienten, die erstmals ihre Erfahrungen durch den Film machen, erleben diese Realität oftmals erst nach der Rezeption in der Wirklichkeit oder lassen sie selbst durch ihr übernommenes Verhalten zur Realität werden. (vgl. Benkel 2003:52) Das Medium Film fördert dieses Verhalten durch eine mangelnde Unterscheidung zwischen ‚Medienwirklichkeit‘ und selbsterfahrener Wirklichkeit. Als Konsequenz wird diese Differenzierung auch vom Rezipienten eher unterlassen oder es wird überhaupt nicht jemals über diesen Unterscheid in irgendeiner Form nachgedacht, da Rezipienten die sekundäre Erfahrung ebenso für selbstverständlich halten wie die Primäre. (vgl. Benkel 2003:28)

2.2.2.2 Das Gesicht und seine Seele

Der eigentliche Ausdruck ist im Gesicht erkennbar und speziell hier sind es vor allem die Augen, die etwas ausdrücken. Der Bereich der Augen und der Bereich der Stirn bilden hauptsächlich eine mimische Form und diese hängt zumeist mit der Funktion der Augen zusammen.

Bis heute besteht die Meinung, dass die menschlichen Augen eine Art Seelen Spiegel sind. Dabei ist aber kaum die Iris, die Pupille oder die Hornhaut angesprochen, sondern die unmittelbare Umgebung – nämlich die Augenlider: „Es sind dies die Stellung der Pupille in der Lidspalte, bestimmt durch die sechs, den Augapfel in der Augenhöhle bewegendenden Augenmuskeln, ferner die verschiedenen Grade der Kontraktion der inneren Partie des Augenringmuskels [...] und derjenigen des Augendeckelhebers [...]“ (Lersch 1955:40) Aus diesen drei Muskelkomponenten entstehen Mimen, die sich in verschiedenen Variationen „der Lidspalte, der Blickrichtung und der Blickbewegung“ unterteilen lassen. (vgl. Lersch 1955:40f)

Je mehr das Auge beispielsweise geöffnet ist, desto stärker gibt dies über die psychologische und optische Bezogenheit einer Person auf seine Umwelt Auskunft. Das vollgeöffnete Auge ist beispielsweise ein „sinnliches Ausdrucksmerkmal freudeerfüllter Menschen“. (Lersch 1955:43) Begründet wird dies mit einem gesteigerten Lebensauftrieb, wobei das geöffnete Auge eine größere optische Reizaufnahme erlaubt. (vgl. Lersch 1955:43) Ebenso können geöffnete Augen aber auch auf mehr Gier hindeuten, denn auch hier ist die optische Bezogenheit zur Umwelt größer. (vgl. Lersch 1955:44)

Ein Auge, das durch die Augenlider eher verhängt ist, lässt daher dementsprechend weniger optische Reize auf der Netzhaut zu und deutet auf einen passiveren Seelenhaushalt hin. Bei Menschen mit dieser Mimik hat man festgestellt, dass auch alle übrigen Gesichtsmuskeln eher entspannter sind und sich dieser Zustand auf eine psychophysische Ermüdung zurückführen lässt. Oftmals hat man es hier mit „einer bestimmten Willenshaltung, nämlich mit dem eines Mangels einer Bereitschaft zur Entfaltung irgendwelcher Tätigkeiten“ zu tun. (Lersch 1955:48) Es besteht aber auch die Möglichkeit, dass der Kontakt zur Umwelt möglichst gemieden werden will wie bei Arroganz oder Hochmut oder aber, dass ein „ungestört mit sich allein sein“ vollzogen werden möchte, wie beispielsweise bei Genuss. (vgl. Lersch 1955:48ff) Menschen, die diesen Ausdruck in der Mimik äußern, neigen auch manchmal dazu ihren Kopf auf eine bestimmte Seite zu neigen. Dies ist ein Anzeichen dafür, dass die gesamte Körpermuskulatur inklusive der Halsmuskulatur sehr unterspannt sind. (vgl. Lersch 1955:51) So gilt das Abdecken eines Auges „als Akt der Beobachtung“ oder als Selbstschutz. (vgl. Lersch 1955:57f)

Ebenso viel Auskunft geben die Blickrichtung und die Blickbewegung. Aber auch das Heben der Stirnfalten kann beispielsweise horizontal besondere Auskunft über Aufmerksamkeit eines Individuums geben, hingegen gibt es vertikal Auskunft über Schwierigkeiten und Konzentration. (vgl. Lersch 1955:83ff) Die Bedeutungen sind sehr mannigfaltig und können miteinander kombiniert werden.

Auch ob der Mund geöffnet oder die Lippen fest aufeinander gepresst sind, gibt Auskunft über den Seelenzustand. Mehr noch: Dies liefert eine non-verbale Aussage über den Menschen, die von Gefühlen des Zorns, der Wut bis hin zur Abwehr und Vielem mehr reicht. (vgl. Lersch 1955:112)

In der Mimik drückt sich ein Geschmack im Mund durch die Zunge als Organ aus. Charakteristisch ist das Süße und das Bittere. (vgl. Lersch 1955:116) Nicht zu vergessen ist auch die Stellung der Mundwinkel. Hier finden sich zwei Haupttendenzen wieder. Zum Einen kann dieser Muskulaturbereich ein bestimmtes „Zumutesein“ signalisieren, andererseits kann es ebenso Ablehnung bzw. Abweisung andeuten. (vgl. Lersch 1955:124) Selbst das Lachen versteckt ursächliche Unterschiede wie Heiterkeit oder Lustigkeit, wobei Ersteres eher zurückhaltend ist im Gegensatz zur Lustigkeit, die sich mehr in die Umwelt hineinwirft. (vgl. Lersch 1955:131)

„Ist der Ausdrucksgrad eines Menschen nun gering, d. h. schwingen die aktuellen seelischen Vorgänge nur wenig oder gar nicht hinein in das periphere Ausdrucksgelände, dann können zwei Gründe hierfür vorliegen: entweder ein Mangel an Ausdrucksgeneigtheit oder ein Mangel an dem, was man am besten als mimische Spontaneität bezeichnet.“ (Lersch 1955:141)

Dabei versteht man unter Ausdrucksgeneigtheit körperliche Spannungen, „die als festes Gefüge den variationsreichen Ausdrucksimpulsen entgegenstehen und dem Gesicht ein bestimmtes Gepräge verleihen“. (Lersch 1955:142) Die mimische Spontaneität hingegen kann durch Unterdrückung dieser Ausdrucksimpulse gehemmt sein. (vgl. Lersch 1955:142) Auch der Bewegungsraum des Gesichtes drückt im Kontext von Unruhe bis Lebhaftigkeit Vieles aus. Dabei sind die Muskeln und die Atmung entscheidend beeinflussende Faktoren des Ausdrucks. (vgl. Lersch 1955:145)

Der Zuschauer kann also hier neben der Montage- und Kameratechnik im Gesicht des Schauspielers Emotion entziffern. (vgl. Kracauer 1964:78f) Dabei muss der Filmschauspieler auch fähig sein, eine Darstellung bzw. Mimik so zu verkleinern ohne dabei an Intensität zu verlieren, da der Ausdruck wie erläutert letztendlich durch die Augen kommt im Gegensatz zum Theater. (vgl. Caine 2006:56)

Bei Nahaufnahmen sieht der Rezipient das Innere des Schauspielers vergrößert und bei Totalen alles, was er sonst nur als „Tourist“ erfassen könnte bzw. wird bei einer Totalen das Auge des Zuschauers quasi erweitert. Speziell diese Einstellungen schaffen eine „Realität einer anderen Dimension“ oder „künstlich verwandelte Realität“. (Kracauer 1964:81)

2.3 Stanislawskis „System“ als Grundlage

Stanislawski, ursprünglich Laienschauspieler, war mit seiner Schauspielleistung nicht ganz glücklich, weil er mit der Findung eines angemessenen Stils und der entsprechenden Spielweise Schwierigkeiten hatte. Er wollte immer lieber Originalität hervorbringen, als sich exakt an den Absichten des Autors orientieren. (vgl. Strasberg 1988:72f) Dabei stellte Strasberg fest:

„Stil ist nicht [...] das Gegenteil von Realismus. Ebenso wenig [...] durch eine besonders ausladende oder drastische Spielweise

charakterisiert. Stil ist die Perspektive, aus der die Wirklichkeit betrachtet wird. [...] ein Merkmal jeder kreativen Tätigkeit [...]. Die Suche nach dem spezifischen Inhalt und der Realität eines Stückes führt zum Stil. Die Suche nach dem Stil an sich oder in Traditionen der Vergangenheit führt oftmals zu leeren Formen.“ (Strasberg 2001:142)

Mit schon 14 Jahren macht Stanislawski dazu seine erste entscheidende Erkenntnis. Er trat das erste Mal vor Publikum in einem Stück auf der Bühne auf und war extrem nervös, sodass er seinen Herzschlag deutlich spüren konnte. Er katapultierte sein Spiel mit der Energie des Nervös-sein in das Publikum hinaus und war überzeugt, dass er großartig sich präsentiert hätte. Doch das Gegenteil war der Fall. Ein Misserfolg war die Konsequenz seiner Darbietung. (vgl. Strasberg 1988:87) Diese Erfahrung lehrte ihn, dass

„das Bewusstsein eines Schauspielers nicht immer verlässliche [sic] Hinweise auf sein Spiel liefert und auch nichts Verlässliches [sic] über den Eindruck sagt, den er beim Publikum hervorruft. Diese Selbstbewußtheit [sic] und die Fähigkeit, die Wahrhaftigkeit des eigenen Ausdrucks zu überprüfen, sind zwei Grundvoraussetzungen für die Kunst und das Können des Schauspielers, denn sie müssen in eben dem Augenblick des Schaffens und der Augenblick funktionieren, in dem er seine Rolle erschafft. Der Augenblick des Schaffens und der Augenblick der Prüfung fallen zusammen. Daraus ergibt sich eines der schwierigsten Probleme, die der Schauspieler bewältigen muß [sic].“ (Strasberg 1988:68)

In diesem Zeitraum stieß Stanislawski auch auf das Problem der Wiederholbarkeit. Rollen, die er spielte, konnten nicht mehr mit dem gleichen Elan gespielt werden wie beim ersten Auftritt. Da gab es allerdings Ausnahmen und zwar dann, wenn er bei einer Rolle aus einer Intuition heraus handelte. Bei solch einer Intuition hatte er ein Bild im Kopf, welches nach seiner Vorstellung den Typ der Figur charakterisierte. Aus dieser Intuition, die er bei einer Figur hatte, kreierte sich dann wie von selbst das äußer Erscheinungs- und Darstellungsbild. (vgl. Strasberg 1988:72f)

Nun sollte ein guter Schauspieler allerdings immer wieder in der Lage sein, Wiederholungen zu schaffen, indem er einen Stimulus für seine Emotion setzt, den er quasi immer wieder abrufen kann. Dabei ist die Rede von einer emotionalen Erinnerung. (vgl. Cohan 2010:56)

Bei einer emotionalen Erinnerung verstand Stanislawski auch, dass Kontrolle über die Schauspielleistung nicht mit dem Willen des Schauspielers, sondern nur durch Inspiration geschaffen werden konnte. Die große Frage, die Stanislawski sich daraufhin stellte, war, wie es denn nun möglich sein kann diese Inspiration dauerhaft wiederholbar zu machen und vor allem unter welchen Voraussetzungen. (vgl. Strasberg 1988:74f) Er stellte fest, dass wenn

„ [...] Wiederholen nicht zu äußerlichem Schema erstarren, stets neu produziert werden müssen und daß [sic] dies organisch nur möglich ist, wenn sie in Improvisationen entstanden sind. [...] Die Fixation geht aus der Improvisation hervor, sie negiert in objektiv-dialektischem Widerspruch die Improvisation, und im schließlich fixierten Handlungsablauf ist das Improvisierte aufbewahrt. Schauspielmethodische Praktiken, die dieser Dialektik keine Aufmerksamkeit schenken, demzufolge a priori auf das außerhalb der Szene vorgedachte Festlegen der Handlungsabläufe orientieren,

verkrüppeln den Schöpfungsakt des Schauspielers.“ (Ebert/Penka 1998:110)

Stanislawski vertrat daraufhin auch die feste Meinung, dass ein Schauspieler, die Rolle leben müsse, um von Größe zu sein. Um eine Rolle leben zu können, müsse der Schauspieler die Rolle also automatisieren, indem er sie in das Privatleben mit hinein nimmt. Dies wiederum funktioniert nur durch ständiges Improvisieren, während das alleinige sture Auswendiglernen eines Textes niemals zu dieser Improvisation führen könnte. (vgl. Strasberg 1988:69)

“Improvisation is the actor`s real work. It stimulates the imagination and enables the actor to see possibilities inherent in a scene, to create and act out situations spontaneously, and to reveal what `s happening behind the lines.” (Cohan 2010:55)

Die Improvisation leistet also, dass der Schauspieler spontan aus seinem ureigenen Dasein reagieren kann und so einen Realismus und Naturalismus wesentlich effektiver an den Tag legen kann, als wenn die Handlungsabläufe genau im Vorhinein geplant wären. (vgl. Ebert/Penka 1998:111) „Die Aufgabe des Schauspielers und seiner Schaffenstechnik besteht darin, die Erfindung des Schauspiels in die künstlerische szenische ‚wahre Geschichte‘ zu verwandeln.“ (Stanislawskij o.J.:69)

Im Alter von 25 Jahren wurde Stanislawski zum Gründer einer Gesellschaft für Kunst und Literatur, produzierte selber Stücke und schauspielte in diesen auch. (vgl. Strasberg 1988:69)

Eines dieser Stücke war für den Russen, „Othello“, welches ebenso einen großen Misserfolg einbrachte. Während daraufhin einige Kritiker Stanislawski als einen Schauspieler mit zu wenig Talent bezeichneten, so sah Strasberg Stanislawskis Talent in einem gegenteiligen Licht. Stanislawski hatte viel in dieses Projekt investiert, denn er reiste damals nach Venedig, um Eindrücke für das Bühnenbild zu ergattern und dennoch nützte ihm dies für seine Aufführung wenig.

Mit dem folgenden Misserfolg behaftet, führte er mit einem großen italienischen Schauspieler, der sich eine Aufführung angesehen hatte, anschließend ein Gespräch, das ihm einen simplen, aber entscheidenden Input für seine Darstellungen in die Zukunft gab. Der Ratschlag lautete, dass der beste Lehrer für einen großen Schauspieler, der Schauspieler selbst sei. (vgl. Strasberg 1988:70f)

Stanislawski setzte sich fortan damit auseinander, wie der Schauspieler erst eine Emotion evozieren und sie schließlich verkörpern kann. Er stellte fest, dass das Erleben und Verkörpern in Form eines psychophysischen Wechselspielprozesses ineinander greifen. Dabei ist für Stanislawski wichtig die innere Wechselbeziehung, die die Beziehung zum Spielpartner und auch die Beziehung zum Publikum differenziert und darüber hinaus äußere körperliche und innere geistige Bewegungen meint.

Stanislawski erklärt zu den verschiedenen Arten von Wechselbeziehungen: Eine Wechselbeziehung, die der Schauspieler zu sich selbst hat, erscheint in Form eines Monologs. Die Wechselbeziehung zu einem Spielpartner lässt bei den Dialogen Handlung entstehen. Schließlich fordert die Wechselbeziehung mit dem Publikum das Publikum aktiv zu rezipieren. (vgl. Gaillard 1947:154ff) Wichtig bei allen Formen ist, dass eine starke Intensität vorherrschen sollte, denn so wird ein „wahrer Strom des Lebens, der die Gestalten auf der Bühne zu einer Spielgemeinschaft verbindet und eine

Dichtigkeit der Existenz schafft, die dann die Kraft hat, die Masse der Zuschauer in die Welt der Dichtung mit einzubeziehen.“ (Gaillard 1947:171)

Damit diese Wechselspielprozesse auch funktionieren, muss der Schauspieler in „eine Art positiven Grundzustand versetzt“ werden. Um in diesen Grundzustand zu kommen, wird mit „Gymnastik, Fechten, Athletik, Akrobatik, Jonglieren, Tanz, Rhythmik und Bewegungsstudien“ gearbeitet, die eine Basis für den Schauspieler schaffen sollen. (vgl. Roselt 2005:233)

Stanislawski machte sich zahlreiche Gedanken über dieses Phänomen, indem er sich erinnerte wie er sich damals auf Rollen vorbereitet hatte. Er stellte fest, dass er seine eigene, geforderte Schauspielleistung ans Tageslicht bringen kann, indem er sich geistig mit Erinnerungen für die Rolle vorbereitet. Das war eine wesentliche Erkenntnis. Als Voraussetzungen für diese Erinnerungen, konstatierte er weiter, dass Kreativität ein wichtiger Bestandteil bzw. eine wichtige Voraussetzung für den Schauspieler sein muss. Er gab dieser Kreativität den Namen „das schöpferische Selbstgefühl“. (vgl. Strasberg 1988:74)

Die Kreativität sieht Stanislawski dabei als ein unterbewusstes Erfordernis, die es gilt bewusst zu steuern. Dabei soll „das Unbewußte [sic] durch das Bewußte [sic], das dem Willen nicht Unterworfenen durch das dem Willen Erreichbare‘ eine Richtlinie seines Systems anbieten, die eine psychophysische Wechselwirkung veranstalten.“ (vgl. Roselt 2005:233f)

„Der Mensch ist physisch-psychisch ein Ganzes – er sollte es sein. Somit ist es auch möglich, die Wechselwirkung zwischen Gehirn und Organismus für die Entwicklung zu nutzen. Durch richtig dosierte körperliche Bewegungsreize kann bei geistiger Mitarbeit [...] der gesamte Denkprozeß [sic] angeregt werden (Erkennen von Zusammenhängen, Kombinieren, Assoziationsfähigkeit, Gedächtnisleistung, Ausbruch aus dem Kreis der eigenen Gewohnheiten). Wer viel erlebt, dem wird viel einfallen.“ (Ebert/Penka 1998:209)

Den Prozess des Erlebens, welcher letztlich vom Schauspieler verkörpert wird, nennt Stanislawski „Psychophysiologie des Schaffens“. Diese Psychophysiologie war für die Schauspieler ein gut funktionierendes System: Stanislawskis „frühes System“. (vgl. Ahrends 1992:29) Dabei räumt er dem individuellen „Befinden“ eines Schauspielers auch essentiellen Stellenwert ein. Denn, „das ‚Gefühl, das der Mensch nach dem Zustand seiner körperlichen und seelischen Kräfte in einem bestimmten Augenblick hat‘“, ist entscheidend für das ‚schöpferische Befinden‘ (= ‚schöpferisches Selbstgefühl‘). Dieses dient als Maßstab für die Kunst und drückt sich im geforderten Erleben aus, welches der Schauspieler verkörpern soll. (vgl. Ahrends 1992:30)

Stanislawski erkannte weiter, dass ein Hindernis für die Kreativität jede Art von körperlicher Verspannung war. Aus diesem Grund gewann die Muskelentspannung wesentlich an Bedeutung. (vgl. Ahrends 1992:31) Stanislawski fing an Entspannungstechniken zu entwickeln, weil seiner Ansicht nach „das ganze Geheimnis, die ganze Seele des Schöpferischen auf der Bühne liegt [...] Alles andere mußte [sic] sich aus diesem Zustand, aus diesem Gefühl körperlicher Befreiung ergeben.“ (Strasberg 1988:75)

Er nahm diese körperliche Entspannungsbetätigung in seine Schauspielarbeit auf und war gleichzeitig erstaunt, dass dem Publikum anfangs kein Unterschied auffiel. Durch die ständige Praktizierung dieser Entspannung und des schöpferischen Selbstgefühls, veränderte sich nach gewisser Zeit dennoch etwas:

„Er bemerkte, daß [sic] er sich auf der Bühne wohl fühlte, denn indem er sich auf die Wahrnehmungen und die Befindlichkeit seines Körpers konzentrierte, wandte er seine Aufmerksamkeit von dem ab, was auf der anderen Seite der Rampe, in dem schrecklichen schwarzen Loch jenseits des Bühnenrahmens vor sich ging. Er verlor die Angst vor dem Publikum. Zuweilen vergaß er fast, daß [sic] er auf der Bühne stand. Ihm fiel auf, daß [sic] sein schöpferisches Selbstgefühl bei diesen Gelegenheiten besonders stark war.“(Strasberg 1988:75f)

Neben seinem definierten schöpferischen Selbstgefühl, kam ihm als Zuschauer eine weitere Eingebung, als er sich einen damals berühmten Schauspieler auf der Bühne bei einer Aufführung ansah. Er konnte beobachten, dass dieser, je mehr sich der Schauspieler mit solch einem schöpferischen Selbstgefühl ausschließlich auf die Bühne und nicht auf das Publikum konzentrierte, dies ebenso die Konzentration im Publikum steigerte, welches wiederum zur Folge hatte, dass der Schauspieler auf der Bühne eine stärkere Aufmerksamkeit seiner Selbst gewann, indem sich die Sensibilität seiner Sinnesorgane erweiterte. Eine größere Aufmerksamkeit seines Selbst hatte außerdem gesteigerte Vorstellungskraft inklusive des eigenen Denkprozesses und letztlich auf die Emotion als Konsequenz. Somit war Konzentration ein weiteres Geheimnis, welches Stanislawski gelüftet hatte und er startete durch gezielte Übungen seine Konzentration zu fördern. (vgl. Strasberg 1988:76)

Um die Muskelentspannung und die Aufmerksamkeit zu lehren, wandte er die Lehren aus Yoga und der indischen Mythologie an. Eine Psychotechnik, welche die Umsetzung psychologischer Erkenntnisse in die Praxis meint, wurde ebenso gelehrt. Stanislawski beschrieb diese immer als ‚das Unbewußte [sic] durch das Bewußte [sic]‘. (Strasberg 1988:82) Stanislawski stützte sich bei der Psychotechnik auf den Experimentalpsychologen Thèodule Ribot. Die Konzentration und die Entspannung seien die Grundprinzipien in der Schauspielkunst und führen zu einer großen Freiheit in der Bewegung, die dann leicht und geschmeidig erscheinen würde. (vgl. Strasberg 1988:82) Abgesehen von der Freiheit der Bewegung, wäre die wichtige Aufmerksamkeit auf eine Aufgabe und auf bestimmte Muskelpartien erforderlich, in denen die Energie somit gesammelt wird. (vgl. Strasberg 1988:83)

Er entwickelte also einige Methoden, die Bewusstsein und Unterbewusstsein in Verbindung brachten. Neben Freud, der für die Psychotherapie zu diesem Zeitpunkt revolutionäre Dinge entdeckte, war Stanislawski der Entdecker dieses revolutionären Aufbruchs in der Schauspielkunst. Die bekanntesten Methoden waren die des ‚emotionalen Gedächtnisses‘ und die der ‚physischen Handlung‘. (vgl. Ahrends 1992:33)

Das Merkmal des ‚emotionalen Gedächtnisses‘ ist die schon angesprochene Improvisation. Das emotionale Gedächtnis hatte dabei die Aufgabe, die Inspiration zu wecken, die auf Erinnerungsvermögen von Emotionen basiert und eine Steigerung dieser durch die fünf Sinnesorgane

– vor allem aber Augen und Ohren hervorruft. (vgl. Strasberg 1988:85) Sie bringt Bewusstes zum Unterbewussten, dadurch dass der Schauspieler sich an den Inhalt hält – nicht an den genauen Text bzw. Wortlaut – in Kombination mit seinen Erinnerungen. Bei den physischen Handlungen führt die Handlung zur Emotion. (vgl. Ahrends 1992:34f) So „[...] ist das Äußere nichts anderes als bloß [sic] die Spiegelung des Inneren. Nur wenn es das ist, ist es überzeugend. Das körperliche Äußere muß [sic] aber so geschult sein, daß [sic] es auf die leiseste seelische Regung antwortet.“ (Gaillard 1947:65) „Die Bühnenkunst äußert sich in Aktivität. Sie äußert sich in der Handlung. Und die Handlung wiederum ist Ausdruck der seelischen Bewegung. Die seelische Bewegung der Rolle führt zu der äußeren Handlung, die wir als Zuschauer sehen und beurteilen.“ (Gaillard 1947:87)

„Ebenso wie in dem visuellen Gedächtnis vor Ihrem inneren Blick eine lang vergessene Sache, Landschaft oder Gestalt eines Menschen aufersteht, genau so leben in dem emotionalen Gedächtnis früher erlebte Gefühle wieder auf. Sie schienen ganz vergessen zu sein. Aber plötzlich ist irgendeine Anspielung, Gedanke, bekannte Gestalt da, und wieder erfassen die Erlebnisse Sie, manchmal genau so stark wie beim ersten Male, manchmal etwas schwächer, manchmal stärker, genau dieselben oder in etwas verändertem Aussehen.“ (Stanislawskij o.J.:241)

Wenn die Emotion – wie es oft der Fall sein kann – nicht gleich durch den Abruf des emotionalen Gedächtnisses empor dringt, dann ist die Erregung des Willens gefragt, der nur mit einer Aufgabe bzw. mit einer Handlung in den Gang gebracht wird. Ist dieser Wille hier, entlockt dies ebenso die Emotion beim Schauspieler. (vgl. Stanislawskij o.J. 432f) Stanislawski deklarierte zusätzlich, „man könne vom Schauspieler verlangen zu handeln, niemals jedoch, etwas zu fühlen.“ (Adler 2000:118)

Stanislawski war sich auch bewusst, dass ein Schauspieler auf der Bühne durch Requisiten, Bühnenbild, etc., die er als Imitationen von Etwas bezeichnet, das schöpferische Selbstgefühl zerstören könnten und der Darsteller auf der Bühne mit imaginären Dingen zu tun hat, aus denen er aber Wahrheit schaffen sollte. Er sollte „Echtheit“ der Emotionswelt repräsentieren, obwohl manche Dinge beispielsweise nicht echt sind. Daraufhin definierte Stanislawski einen neuen Begriff, der dem Schauspieler helfen soll, diese Dinge für wahr zu halten und er nannte es „das schöpferische Wenn“. (vgl. Strasberg 1988:76f)

Beim ‚schöpferischen Wenn‘ arbeitet der Schauspieler mit seiner Vorstellung, indem er sich sagt: „Wenn sie echt wären, würde ich das und das tun, ich würde mich zu dieser oder jener Erscheinung so und so verhalten.“ (Strasberg 1988:77) Dieses „Als ob“ war für Stanislawski ein „Hebel, der uns aus der Wirklichkeit in die Welt des schauspielerischen Schaffens versetzt. [...] Durch das ‚Als ob‘ ist die Hauptkraft des Schauspielers angeregt worden, die Phantasie. Das ‚Als ob‘ ruft Folgerungen hervor, es fordert zu Entschlüssen auf, die aus bestimmten Gefühlen hervorgehen.“ (Gaillard 1947:83) „Das ‚Wenn‘ leitet immer das Schaffen ein, die ‚vorgeschlagenen Situationen‘ entwickelt es.“ (Roselt 2005:246)

Stanislawski versteht unter ‚vorgeschlagener Situation‘ „die Fabel des Stückes, seine Tatsachen, Zeit und Ort der Handlung, die Lebensbedingungen der Gestalten, schließlich Regie, Bühnenbild und Kostüm, Requisiten, Beleuchtung, Geräusche, - alles Dinge, die dem Schauspieler vorgeschlagen

werden, und auf die er bei seinem Schaffen eingehen wird. Die ‚Vorgeschlagenen Situationen‘ ergänzen das ‚Als ob‘. (Gaillard 1947:85f)

Beim schöpferischen Wenn setzt Strasberg weiter an, denn Strasberg glaubt nicht daran, dass dieses schöpferische Wenn immer funktionieren kann, da die Gefahr trotzdem bestünde, dass der Schauspieler in das alte Verhaltensmuster zurück kippen kann und plötzlich so tut „als-ob“. Diese Gefahr will Stanislawski so gut wie möglich vermeiden, indem er ab diesem Zeitpunkt sämtliche Requisiten und Kulissen weglässt.

Stanislawski deklarierte diese Systematik als eine „Grammatik der Schauspielkunst“ und nannte sie passend „System“, welches später unter seinem Namen bekannt wurde. Er schrieb dieses System nieder und erläuterte dabei, dass Konkurrenzneid, Eitelkeit, Unduldsamkeit in der Hoffnung durch eine gewisse Reife und Weisheit gelöst werden könnten. Darüber hinaus vertrat er die Auffassung, dass eine Rolle zunächst aus einem literarischen, psychologischen und gesellschaftlichen Aspekt betrachtet und bewertet werden müsse bevor sie in physiologische und letztlich psychologische Abschnitte für die Vorbereitungsarbeit einer Figur zerlegt wird. (vgl. Strasberg 1988:77)

Des Weiteren geht Stanislawski auf die Bedeutung des Sich-Einlassens auf das System ein, indem er äußert, dass Willen, Suchen, Erleben und Verkörperung vorhanden, fortgesetzt und schließlich verschmelzen müssten. (vgl. Strasberg 1988:77ff) „Als Hilfestellung formuliert Strasberg die vier W-Fragen: Wer bin ich? Wo befinde ich mich? Was mache ich dort? Was ist vorher geschehen?“ (Roselt 2005:233) Gut ist es auch laut Stella Adler sich hierbei als Schauspieler weniger auf die eigene Biografie zu stützen, sondern die Emotionen nach dem Drehbuch zu evozieren, indem „soziale, kulturelle, politische, historische und geographische Umstände“ mit einbezogen werden (vgl. Roselt 2005:234)

Stanislawski war damit der Inbegriff des Realismus‘ und Naturalismus‘, was die Schauspielkunst anbelangte. Er war auch der Erste, der Nebenrollen nicht mehr zur Nebensache fallen ließ und der sich auch mit „Choreographie, Gestik, Spiel der Requisiten, Musik, Geräusch, Sprache des Lichts, Tanz, schließlich der Entwicklung des Sprechens und der Verfeinerungen der musikalisierten Diktion“ auseinandersetzte. Der war der Erste, der also ein Gesamtkunstwerk durchstrukturierte und ebenso die Ausbildung eines Schauspielers systematisierte. (vgl. Ahrends 1992:51f)

Stanislawskis System wurde an einer privaten Moskauer Schauspielschule unterrichtet mit großem Erfolg. Die Absolventen dieser Schule traten auch dann in das Moskauer Künstlertheater ein. Stanislawski begriff, dass er einen Weg finden wollte, der nicht die einfache Aufgabe hatte, den Schauspieler die Figur ins Kopf-Verständnis einzuspielen, sondern die schwere Aufgabe, die Figur ins Herz-Verständnis einzutrichern. (vgl. Strasberg 1988:79)

Die experimentelle Entdeckungsreise von Stanislawski interessierte vor allem junge Schauspieler wie Michail Tschechow und Jewgeni Wachtangow und nahm allmählich Form an, indem er seine Ideen und Vorstellungen Schauspielern und Sängern in einem Moskauer Theater präsentierte. Er stellte den Künstlern die Konzentration, die Entspannung und das emotionale Gedächtnis vor. Er brachte

Beispiele und kennzeichnete für die Konzentration diverse Übungen mit imaginären Objekten. (vgl. Strasberg 1988:80) Er betitelte das Wissen eines Schauspielers mit „Etwas tun“, welches nur möglich sei, wenn „Willen, Phantasie, Aufmerksamkeit und Kraft“ unter Kontrolle gehalten werden könnten. (vgl. Strasberg 1988:81) Nur durch all diese Aktionen, könnte der Schauspieler sein hinderliches Lampenfieber überwinden und sich auf die Dinge konzentrieren.

Die Philosophie des Hinduismus hatte in Bezug zu den Wechselbeziehungen Einfluss, denn Stanislawski nannte die inneren Wechselbeziehungen „Strahlensendung“ und „Strahlenempfang“. Er meinte, dass die Emotionen Strahlen abgeben und zwar durch Augen und Haut und das Publikum ergreifen. Der intensivierte Nutzung der Sinne fehlten allerdings eine greifbare Methode bzw. greifbare Übungen, die den Schauspieler diese Aktivität erleichterten. Das war allerdings der Punkt, den Stanislawski nicht finden konnte. Seine Experimente liefen weiter und Unzufriedenheit über seine Schauspielleistung war teilweise immer noch vorhanden.

Stanislawskis neue Methoden stießen auch auf Kritik, die besagte, dass die Schauspieler sich zu sehr mit der eigenen Psyche beschäftigen und zu wenig mit der Expressivität. Teilweise stimmte der Russe dem sogar zu. Dennoch waren einige Schüler von ihm auch mit ihrer Expressivität durch „Rhythmus und Musikalität“ erfolgreich im Gegensatz zu Stanislawski. Klar war auf jeden Fall, dass „Darstellung, Erleben und mechanische Fertigkeit“ ein Grundgerüst der Schauspielkunst darstellte und dass darüber hinaus die Theorien von Stanislawski in der Praxis durch Sensibilisierung der Sinne mit der geförderten Kreativität, Konzentration und Entspannung sowie Aufmerksamkeit bis heute Anklang finden. (vgl. Strasberg 1988:86ff)

2.3.1 Das Moskauer Künstlertheater

Im Jahre 1897 schuf Stanislawski das Moskauer Künstlertheater. Was ihm dabei wichtig war, war eine Abwendung von Stereotypen und ebenso eine Abwendung von Darstellerkonventionen. Bei der Gründung dieses Theaters ließ Stanislawski die entdeckten Probleme einerseits des Zusammenfalls von innerer Spannung und gleichzeitiger Selbstbeobachtung und andererseits dem wahrhaftigen Erleben durch Improvisation bewusst in den Hintergrund rücken, während er hier erstmals anfangs als Eigenlehrer den Hauptfokus auf das stringente Verhalten einer Figur mit ihren „sinnlichen Beziehungen“ zu legen. Das Ergebnis dieses Theaters: ein großartiger Erfolg. Der Grund dafür lag schlicht und einfach darin, dass er durch diese „Logik des Erlebens“ damit nicht nur die Aufspürung der Gefühle veranlasste, sondern auch automatisch das äußere Verhalten in die richtige Dynamik bringen konnte. (vgl. Strasberg 1988:71)

Essenziell war dabei für die Entdeckungsreise nach dem Geheimnis des schauspielerischen Prozesses, welches Strasberg durchführte, eines Tages genau dieses Moskauer Künstlertheater in New York zwischen 1923-24. In manchen Stücken spielte auch Stanislawski mit. Dieses Theater kam in Amerika sehr gut an und laut Strasberg war der Grund des Erfolges, nicht in einer einzelnen Schauspielleistung zu sehen, sondern in dem wirklichen und wahren Zusammenwirken vieler Schauspieler, wodurch sich ein überzeugender Gesamteindruck ergab. Das Zusammenwirken war ein

buchstäbliches Erleben der Charaktere und ein Ausdruck des inneren Rhythmus'. (vgl. Strasberg 1988:61ff)

Strasberg hatte bei Stanislawski das Gefühl, dass dieser auch wirklich in seine Rolle hineinschlüpfte, die letztendlich genauso wie bei den anderen Schauspielern „Intensität, Realität, Glaubwürdigkeit und Wahrheit erzeugten“. (vgl. Strasberg 1988:64f)

Diese Beobachtungen von Strasberg sprechen auch für einen bestimmten Realismus, wobei dabei aber nicht nur das reine Beobachten einer Wirklichkeit gemeint ist, welches um die Detailtreue des Alltags handelt, sondern auch das Beobachten von Erfahrungen, Erkenntnissen und dem dahintersteckenden Beziehungsgeflecht. Vor allem schon die „bewußte [sic] Auffassung“ des Erlebens lässt auch im Theater Gegenstände anders wirken. Beim Moskauer Künstlertheater trug vermutlich genau das Nicht-Vorhandensein von großartigen Gegenständen zum Effekt des Besonderen bei. (vgl. Redeker 1966:47)

Außerdem rückte das Wahrnehmen und Spüren des „Sinnlich-Stofflichen“ in den Hintergrund, während die Historik in den Vordergrund rückte. Die Figuren waren dabei oftmals anhand wirklich Lebender ‚nachgebildet‘. Auch Teile der Lebenserfahrung eines/r Autors/Autorin fließen und flossen oft in Stücke und Drehbücher mit ein und auch diese Art von autobiografischen Elementen verhilft einem Stück schon zu Realismus. (vgl. Redeker 1966:52f) Dieser Aspekt des Realismus ist besonders bei den Anforderungen an einen Schauspieler in Bezug zur Szenearbeit und –analyse essenziell. (siehe Punkt 3.5.)

Die Faszination des Moskauer Künstlertheaters und Stanislawskis veranlasste Strasberg zur Gründung des ‚Group Theatre‘, welches als Resonanz für das amerikanische Theater und für Strasberg selbst eine bedeutende Entwicklung darstellte. Hier kam auch erstmals die Entscheidung von Strasberg selbst als Schauspieler aktiv zu sein, welches zuvor nicht Strasbergs Anliegen entsprach. Zuerst besuchte er die Schauspielschule Clare Tree Major School of Theatre. Sprache, Stimme und Tanz waren für Strasberg die Fächer, die ihm wichtig erschienen und so bildete er sich darin fort. Seinen Entwicklungsprozess als Schauspieler konnte er allerdings dann bei Schauspielern von dem Moskauer Künstlertheater bei Richard Boleslawski und Maria Uspenskaja etablieren, welche die Schauspielschule Laboratory Theatre führten. (vgl. Strasberg 1988:64f)

Strasberg fing an, sich mit Stanislawskis Theorien über das Schauspielen auseinander zu setzen. In dem Buch „Mein Leben in der Kunst“ geht der russische Schauspieler und Theatertheoretiker Konstantin Sergejewitsch Stanislawski auf das schon erwähnte Problem der Inspiration eines Schauspielers ein. Ebenso ein Grund für die geistige Auseinandersetzung mit Stanislawski war, dass dieser zwischen dem Zusammenfallen von Theorie und Praxis von Entdeckung sprach, welche Stanislawski buchstäblich selbst erfuhr und nicht wie andere Theatertheoretiker erfahrungslose Abstraktionen und theoretische Thesen kreierte. (vgl. Strasberg 1988:68)

2.4 Unterricht am American Laboratory Theatre

Das Wesentliche, was nun Strasberg Stanislawskis Lehren entnommen hatte, war, dass der Schauspieler auf der Bühne leben und nicht spielen sollte, wobei sich hierbei die Frage nach dem „Wie?“ formte. Als Strasberg im American Laboratory Theatre anfang, musste er dort zunächst eine Aufnahmeprüfung absolvieren, die aus einer pantomimischer Übung, Improvisation und einem Monolog bestand. (vgl. Strasberg 1988:89)

In dieser Schule lehrte man, wie kommerzielle Theater besetzt wurden: nämlich vorwiegend nach dem Äußeren! Der Schauspieler ahmte hier eine Rolle hauptsächlich nur nach.

Boleslawski, der damalige Lehrer von Strasberg berichtete von der „Französischen Schule“ und bemerkte: „Sie können uns überraschen und in Staunen versetzen, aber unsere Seele erreichen sie nie.“ (Strasberg 1988:91) Zuletzt wurde die „Russische Schule“ vorgestellt, welche selbst das American Laboratory Theatre lehrte. Laut dieser Schule sei neben den technischen Instrumenten wie Stimme, Sprache und Körper vor allem die Gefühlswelt, der man große Beachtung schenken sollte, von essentieller Bedeutung. Darüber hinaus muss die Rolle nicht nur gelebt, sondern bei jeder Aufführung neu durchlebt werden. Bezüglich der Gefühle waren sie der Auffassung, dass diese aufgebaut und eingeübt werden können. Ein Punkt, der zusätzlich betont wurde, war die Arbeit in Gemeinschaft, da sie „besondere Ergebnisse hervor“ bringen würde. (vgl. Strasberg 1988:91f)

Zudem erklärten sie, dass der Schauspieler eben auch seine Seele „trainieren“ könne und zwar durch Konzentration und dem affektiven Gedächtnis. Diese zwei Komponenten erzeugen dann Phantasie, Emotion und Inspiration. (vgl. Strasberg 1988:93)

Trainiert ein Schauspieler seine Darbietung durch Method Acting, so beruft er sich vor allem auf zwei Dinge: Zum Einen auf das „sensorisches Gedächtnis (sense memory)“ und zum Anderen sein affektives Gedächtnis (affective memory)“. Sieht ein Schauspieler beispielsweise im realen Leben jemanden sterben, dann reagiert er automatisch durch den Reiz, den er durch seine Sinnesorgane wahrnimmt. Solch ein Reiz ist aber am Filmset oder im Theater nicht gegeben, daher muss der Schauspieler auch imstande sein, sich selbst diese Reize imaginär zu setzen. Sich imaginäre Reize anzutrainieren, indem man sie reagiert, ist dabei nicht die große Schwierigkeit. Die Herausforderung besteht darin, dass diese Reize für real gehalten werden sollen. Daher ist das Training auf imaginäre Objekte bei Strasberg ein Hauptfokus. (vgl. Strasberg 2001:29)

Während beim geistigen Gedächtnis eine Situation, ein Ereignis erkannt und an dieses gedacht wird, wird es beim affektiven Gedächtnis durchlebt. (vgl. Strasberg 2001:30) Dieser Vorgang funktioniert nach dem Motto: „Choose a definite, personal, and intense situation with a parallel need that is as strong for you as for your character.“ (Cohan 2010:46) Dabei macht sich der Schauspieler auch Gedanken über das Äußere, über den Gang, Gesichtszüge, über „Alter, Gesundheit, Haltung, Gesten, Rede, Denkgewohnheiten“. (vgl. Strasberg 2001:31)

Beim Training unterscheidet Strasberg zwischen geistiger, physischer und emotionaler Arbeit an sich selbst. Die Geistige betrifft das „Wissen der Menschen in allen seinen Äußerungsformen“, welche durchlebt bzw. nacherlebt werden soll. Bei der physischen Arbeit geht es um den Körper und die Stimme, die sich im Sinne eines Ausdruckes entwickeln müssen. Letztlich fokussiert sich die emotionale Phase ausschließlich auf das Training der Sinne und der Konzentration. (vgl. Strasberg 2001:33ff) Wichtig dabei ist, sich nicht auf die Reaktion als auf das Objekt zu konzentrieren, denn nur so erhält die Kreativität des Schauspielers ihre Motivation. (vgl. Strasberg 2001:36)

Für das „Seelentraining“ gab es eigene Übungen. Bei der Konzentration lernte Strasberg, dass man bei einer Tätigkeit – sei es auch nur das Umhergehen – immer „einen Grund, ein Problem, eine Ursache“ benötige, denn das schaffe Natürlichkeit in die Handlung oder auch „Echtheit“. (vgl. Strasberg 1988:94) „Um Wahrhaftigkeit auf der Bühne zu erreichen, muss man dieses Wesen der Handlung kennen und es wahrheitsgemäß umsetzen.“ (Adler 2000:86) Um diese Anforderung zu meistern, muss der Schauspieler für die Handlung auch einen vorausgehenden Grund haben, der einer Art inneren Rechtfertigung gleicht. (vgl. Adler 2000:105) „[...] Sobald die innerliche Rechtfertigung einer Geste, das heißt [sic] ihre Ursache und ihr Ziel, da ist, wird die Bewegung echt und natürlich.“ (Gaillard 1947:134)

Dabei ist wichtig, dass es völlig egal ist, welche Gedanken man hat, sie müssen nur real und sie als Gedanken vorhanden sein. Es genügt dabei nicht, die Mimik eines Denkenden nachzuahmen, sonst verliert alles seine „Echtheit“. Denn durch die Gedanken kommen erst die Details zum Vorschein. (vgl. Strasberg 1988:94)

Ein einfaches Übungsbeispiel für den Schauspieler ist, das genaue Betrachten eines Gegenstandes, wie zum Beispiel einer Streichholzschachtel: Form, Schrift, Material, usw. Er nimmt sich Zeit dafür und sieht sich Alles wirklich mit größter Aufmerksamkeit und Konzentration genau an. Danach kann er ohne Weiteres sagen, wie die Streichholzschachtel ausgesehen hat. Den Dingen, denen er zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat, vergisst er im Nachhinein, wenn er die Schachtel beschreiben sollte. (vgl. Strasberg 1988:94)

Wie schon erwähnt, war an dieser Schule Konzentration und das affektive Gedächtnis von großer Bedeutung. Im Grunde ist es dasselbe, wenn sich ein/e Student/in für eine schriftliche Prüfung vorbereitet. Diesen Prozess nennt man Lernen. Beim affektiven Gedächtnis unterscheidet Boleslawski „das analytische Gedächtnis, das sich daran erinnert, wie etwas getan werden soll; und die Erinnerung an das reale Empfinden, die dem Schauspieler hilft, es auf der Bühne zu erreichen.“ (Strasberg 1988:95) Und dabei bemerkt der Lehrer Boleslawski noch Etwas: „Das Ziel des affektiven Gedächtnisses besteht nicht darin, wirklich etwas zu fühlen, zu sehen oder zu berühren – das wäre Halluzination -, sondern darin, sich die Stimmungslage in Erinnerung zu rufen, in der man etwas tut.“ (Strasberg 1988:95)

Während das sogenannte affektive Gedächtnis als Begriff von Stanislawski von Boleslawski in analytisches Gedächtnis und das Gefühlsgedächtnis unterteilt wurde, hat Strasberg dieses in das „Wahrnehmungsgedächtnis, das die Erinnerung an die sinnlich-körperliche Wahrnehmung bewahrt,

und das emotionale Gedächtnis unterteilt, welches die Erinnerung an das Erlebnis intensiver Reaktionen im Inneren betrifft. (vgl. Strasberg 1988:96) Das Wahrnehmungsgedächtnis wurde mit imaginären Objekten und das emotionale Gedächtnis mithilfe von den Gefühlen trainiert. (vgl. Strasberg 1988:136)

Um dieses affektive Gedächtnis zu trainieren, arbeitete Strasberg am American Laboratory Theatre in seinem Unterricht vorwiegend mit imaginären Objekten, die Stanislawski als „Luftobjekte“ bezeichnete. Als Beispiel bringt Strasberg an, dass man sich nur vorzustellen brauche, wie man Jemanden, den man zu kennen glaubt, aus der Ferne grüßen möchte. Je nachdem ob derjenige, den man glaubt zu treffen sympathisch ist oder nicht, fällt die Art der Begrüßungsreaktion aus. Kommt dieser Jemand aus der Ferne näher und man erkennt aber plötzlich, dass man diese Person gar nicht kennt, dann folgt eine weitere Reaktion, die sich zum Beispiel in Irrtum ausdrücken kann. Diese Reaktionen sind echt und beruhen allein auf einer Vorstellung, nämlich dass die Person in der Ferne jemand ist, den man kennt. Wäre die Person aber tatsächlich Jemand gewesen, den wir gekannt hätten, dann wäre die Reaktion nicht anders ausgefallen und genau darum geht es: Es ist nicht gespielt, sondern echt oder real. Strasberg spricht in diesem Zusammenhang von einer faktischen Wirklichkeit und auch von einer Imaginären, wobei der Unterschied in der Kontrolle des Schauspielers liegt. Das Imaginäre ist kontrollierbar im Gegensatz zum Faktischen. (vgl. Strasberg 1988:96)

Die Vorstellungskraft des Schauspielers wird durch Training gestärkt, welches er im Alltag durch Schaffung solch geistiger, imaginärer Objekte einfließen lässt. Dabei ist sehr wichtig, dass der Schauspieler seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf das richtet, was er gerade tut und im Hier und Jetzt lebt, wenn er etwas tut. Dadurch entstehen Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit eines imaginären Objekts. (vgl. Strasberg 1988:96f)

Im Hier und Jetzt zu sein – klingt einfach – ist es aber nicht für ungeübte Menschen. Eine Stütze, damit der Schauspieler sich genau diese Aufmerksamkeit antrainieren kann, ist es, die fünf Sinne plus „kinetischem oder motorischem Sinn“ bewusst einzusetzen. Strasberg begründet dies wie folgt: „Alle menschlichen Reaktionen resultieren aus sinnlicher Wahrnehmung. Wenn wir den Löwen hinter uns nicht sehen, reagieren wir nicht. Wenn wir den herannahenden Zug nicht hören, verlassen wir die Gleise nicht. [..]“ (Strasberg 1988:97) Hinzu kommt noch die Art der Reaktion, die „durch zusätzliche Elemente“ verfeinert wird und eine bestimmte Verhaltensform abliefern.

Wenn nun die Sinnesorgane und der – wie Strasberg es nennt – motorische Sinn so sensibilisiert werden, dann kann die Vorstellungskraft wachsen. Wer in der Lage ist, dies zu sensibilisieren – und das ist es, worauf in dieser Schule bereits geachtet wurde –, besitzt Talent, weil er mit der angesprochenen Vorstellungskraft genauso reagieren kann, als ob die Situation nicht imaginär wäre. Dies wurde im American Laboratory Theatre anhand zahlreicher Übungen trainiert. (vgl. Strasberg 1988:97) Dadurch konnten die Schauspielstudenten lernen, nicht die Wirkung einer Situation, eines Moments zu zeigen, sondern diesen Moment wirklich zu spüren bzw. zu durchleben. (vgl. Strasberg 1988:98)

Die Vorstellungskraft ist es, die es dann ermöglicht, einen Mörder zu spielen, ohne je einen tatsächlichen Mord begangen zu haben. Tierübungen, bei denen sich der Schauspieler in ein Tier hinein versetzen musste, waren gut für solch ein Training. Denn ein Schauspieler ist ein Mensch und kein Tier. Hier äußert sich oft die Tendenz das Tier nachzuahmen, anders ist es aber wenn man das Tier charakterisiert, indem man sich die Gitterstäbe vorstellt, indem man die Unruhe fühlt, usw. Solche Übungen halfen der Annahme entgegenzuwirken, dass der Schauspieler der Figur ähnelt und dadurch konnten Elemente wie zum Beispiel die Gitterstäbe herausgearbeitet werden, die in der Verkörperung einen Unterschied zwischen Schauspieler und der Figur bzw. Rolle machen. (vgl. Strasberg 1988:100)

Die Übungen im American Laboratory Theatre waren dennoch mehr auf das analytische Gedächtnis fokussiert. Strasberg hatte später eigene Übungen zum emotionalen Gedächtnis entwickelt. Neben den Komponenten Konzentration und affektives Gedächtnis war auch die Aktion von großer Bedeutung. (vgl. Strasberg 1988:101)

Die Aktion, die im Englischen im Gegensatz zum Deutschen im Schauspiel buchstäblich mit „to act“ und mit „actor/actress“ richtig ausgedrückt werden, sind elementarer Bestandteil der Arbeit eines Schauspielers. Als Konsequenz einer Aktion ergibt sich ein Routinecharakter. Das heißt, während der Schauspieler mit seinen Gedanken und mit seinen Emotionen beschäftigt ist, laufen Nebenhandlungen ab. Zum Beispiel, durch die Tür in das Zimmer eintritt, sich die Ärmel dabei hochkrepelt oder die Jacke aufhängt. Je nach beabsichtigter Aktion, unterscheidet sich die Art und Weise der Handlung. Um bei dem Beispiel zu bleiben: Wenn jemand durch die Tür ein Zimmer betritt, kann er Jemanden erwarten, um eine Nachricht mitzuteilen oder aber auch, um ein Gespräch zu führen. Dabei würde das Bewegungsmuster zwar immer dasselbe bleiben, allerdings mit einem unterschiedlichen Verhalten behaftet sein. (vgl. Strasberg 1988:102f) Dabei sind „Aktionen nicht einfach entweder physischer oder geistiger Art, sondern physisch, motivational und emotional zugleich.“ (Strasberg 1988:103) Dabei ist zu beachten, dass die Aktionen erst dann mit ihrer Wichtigkeit zu tragen kommen, nachdem die Schauspieler auch in ihrem Sein trainiert werden. Sie trainieren außerdem mit ihrer Stimme, der Entspannung, mit Körper- bzw. Bewegungsarbeit und mithilfe ihres affektiven Gedächtnisses. (vgl. Strasberg 1988:104f)

Strasberg lernt im American Laboratory Theatre auch, dass eine bewusste Vorbereitung auf das Was und das Wie essenziell ist und das methodische Training das Beste aus den Fähigkeiten herausholt, um zu einem unbewussten Resultat zu gelangen. Um auch hier über die unbewusste Anpassung mehr Kontrolle zu erlangen, ist Training von Nöten. (vgl. Strasberg 1988:106f) Mit der unbewussten Anpassung sind die Anpassung an die Umgebung und an das Publikum gemeint. Ebenso angepasst werden Körper, Energie und Aktion. (vgl. Strasberg 1988:107)

2.5 Leitung am Group Theatre

Zum Zeitpunkt, als Strasberg die Leitung am Group Theatre innehatte, begann sich eine Lösung zu entwickeln für das schon angesprochene Problem der teils mangelnden Expressivität. (vgl. Strasberg 1988:110) Eine Feststellung war: „Lähmungen im Gesicht, Entstellungen verschiedenster Art, Haltungsstörungen“, die Expressivität stören. (vgl. Espenschied 1985:155) Durch Gang und seinen „Duktus“ konnten Aussagen über die Befindlichkeiten eines Menschen gemacht werden. So konnten Forscher beobachten, dass das Schrittempo bei Theaterbesuchern einer Komödie wesentlich unregelmäßiger war als bei einer Tragödie. (vgl. Espenschied 1985:183) Stimme, Sprechweise, Klangfarbe, die dazugehörige Lautstärke und sogar die Handschrift lassen diverse Emotionen eines Individuums entziffern. (vgl. Espenschied 1985:220ff) Natürlich verraten auch Gestik und deren Raumeinnahme sowie die gesamte Körperhaltung bzw. Körpersprache sehr viel über ein Individuum. Beispielsweise dient der Zeigefinger zum Zeigen auf Etwas oder Jemanden, aber mit ihm wird auch gewarnt oder ertastet. (vgl. Espenschied 1985:271) Wird aber der Kopf oder Rumpf mit den Händen berührt, kann man fünf Stufen der Emotionen unterscheiden: Tasten, Pflegen, Stützen, Zeigen und Abdecken. (vgl. Espenschied 1985:287) Interessant dabei ist, dass „der mimische Ausdruck [...] um einige Nuancen unwillkürlicher als die Gestik“ sich verändert. (Espenschied 1985:320) An diesen Dingen musste noch gearbeitet werden und das wurde es dann auch.

Für Strasberg ging es am Group Theatre vor allem um die Umsetzung bzw. Anwendung seiner gelernten Theorien. (vgl. Strasberg 1988:118) Wie schon bekannt, baute Strasberg seine „Methode“ auf Stanislawskis „System“ auf. Auch das „schöpferische Wenn“ von Stanislawski wurde von Strasberg neu gestaltet. (vgl. Strasberg 1988:110) Denn Strasberg meinte, dass das „schöpferische Wenn“ schwer anzuwenden sei, wenn sich daraus ein „leidenschaftliches, heroisches Verhalten entwickeln soll, das für die großen klassischen Dramen charakteristisch ist“. (Strasberg 1988:111)

Die Neugestaltung des „schöpferischen Wenn“ betraf nicht nur das Ergebnis eines gewünschten Resultats, sondern auch das Erreichen von diesem durch das Modellieren „zu einem wirklichen, persönlichen Erlebnis für sich“. (Strasberg 1988:111)

Motivation und Ersetzen sollen den Schauspieler dazu veranlassen, sich nicht so zu verhalten, wie er sich als Person in Wirklichkeit verhalten würde, sondern „er sucht vielmehr nach einer Ersatzrealität, die sich von der durch das Stück vorgegebenen Wirklichkeit unterscheidet und die es ihm ermöglichen soll, gemäß den Anforderungen der Rolle wahrheitsgetreu zu agieren.“ (Strasberg 1988:112) Gleichzeitig musste diese Ersatzrealität aber in persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen einen Anhaltspunkt finden. (vgl. Strasberg 1988:112) So konnte immer das zum Ausdruck gebracht werden, was der Text des Autors verlangt hatte. Die Schwierigkeit dabei, war nicht, die Emotion hervorzubringen, sondern die richtige Art der Emotion. (vgl. Strasberg 1988:116)

Ebenso wurde von Strasberg die Improvisation ausführlicher behandelt, damit auf der Bühne trotz geplanter Aktionen auch eine gewisse Spontanität entstehen kann. Strasberg beschreibt diese als „einen Denk- und Reaktionsprozeß [sic], und sie hilft dem Schauspieler das ‚logische‘, einleuchtende

Verhalten der von ihm verkörperten Gestalt herauszufinden, statt den offenkundigen Sinn des Textes ‚bloß zu illustrieren‘. (Strasberg 1988:117) Eine weitere Herausforderung sah Strasberg darin, an Textstellen, in denen mehr Theatralik gefordert wurde, trotzdem Wahrheit und Realismus hervorzubringen. Auch hier war die Improvisation von großer Bedeutung, um die stärkere Intensität der Theatralik zu verwirklichen. (vgl. Strasberg 1988:117)

Die Entwicklung der Persönlichkeit des Schauspielers spielte ebenso eine erhebliche Rolle, denn „er kann nur seine eigenen Gefühle erleben. [...] Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, zu glauben, der Schauspieler spiele besser, wenn er selbst ‚erlebt‘ habe, was die Rolle erlebt. Das Gegenteil ist richtig. Er wird sich wehren, ein Stück aus seinem Leben zu spielen! Was er spielt, sind Möglichkeiten seines Ich, sind Keime, die in ihm stecken.“ (Gaillard 1947:153)

Dabei half auch die heute bekannte, sogenannte Mnemotechnik: Mithilfe von ‚Gedächtnisbrücken‘ und ‚Gedächtnishilfen‘ ermöglicht sich der Schauspieler eine Aneignung eines Textes bzw. einer Handlung. Diese Technik zählt heute auch noch zu den fundierten Lernmethoden. (vgl. Arendts 1994:6f)

„Geht es um die Erinnerung, dann wurde bereits bei der Gedächtnisforschung nachgewiesen, dass in diesem Zusammenhang das Lernen ‚in der Reproduktions-Situation‘ als ‚cues‘ bewußt [sic] fungieren können. Werden solche situativen Momente bewußt [sic] eingesetzt, ‚cues‘ bewußt [sic] hergestellt, so wird damit die Reproduktion in ein Wiedererkennungsverfahren (recognition) umgewandelt.“ (Arendts 1994:18)

Vor allem konstatiert Adler, dass es bei dem Erinnerungsprinzip darum geht sich die Reihenfolge der Gedanken zu merken und nicht den Text an sich. (vgl. Adler 2000:91)

„Erinnerung beruft sich also nicht auf Tatsachen, die im Gedächtnis gespeichert werden und so jederzeit als solche abrufbar sind. Subjektive Erinnerung ist jeweils eine Reinterpretation dessen, was man meint, erlebt zu haben. Im Erzählen geschieht also ein Zusammentreffen von historischer Selbstgeschichte und phantasievoller Fiktion, indem ein Zusammenhang zwischen einzelnen Fragmenten von Wahrnehmungen geschaffen werden muss.“ (Görtz 2007:27)

Der deutsche Psychiater Manfred Spitzer spricht bei Erinnerungen von Spuren im Gedächtnis.¹ (TC 00:13:14) Mit diesem Phänomen der Erinnerungen haben sich bereits zahlreiche andere Wissenschaftler auseinander gesetzt. Ebenso der Naturwissenschaftler Richard W. Semon. Er begründet den massiven Einfluss einer Erinnerung eines Individuums mit dessen Identität. Außerdem werden nach jedem Erlebnis und jeder Erfahrung im Nervensystem und schließlich im Gehirn Spuren durch neue neuronale Veränderungen hinterlassen. (vgl. Görtz 2007:11f)

Wenn man sich erinnern möchte, so genügt es beispielsweise an ein Erlebnis zu denken, um es neu zu durchleben. Allerdings wurde auch bewiesen, dass bei dem Erinnern, die Aktivität im Gehirn nicht

¹ **GEIST & GEHIRN** Vol. 4 mit Prof. Dr. Dr. Manfred Spitzer (Regie: Auditorium Netzwerk, CD1, Müllheim, 2006)

identisch ist mit denen, die bei der tatsächlichen Situation erlebt wurden, da sich der Erinnernde der gegenwärtigen Situation trotzdem bewusst ist. Anders sieht dies aber dann aus, wenn man etwas in einem bestimmten Gemütszustand erlebt hat, was eindeutig leichter fällt. Dasselbe Phänomen trifft auch auf Verhaltensmuster zu. Es kann sein, dass Erinnerungen falsch abgerufen werden. D.h. Falsche Tatsachen werden vom Gedächtnis als wahr empfunden. Dies geschieht wenn etwas Erlebtes falsch interpretiert wird, indem möglicherweise eine Erwartung besteht etwas Bestimmtes zu sehen, aber etwas Ähnliches für das Bestimmte gehalten wird. (vgl. Carter 2010:160ff)

Ebenso wird bestätigt, dass der direkte Abruf von Emotionen im Allgemeinen nicht möglich ist, sondern nur der Abruf einer Ursache einer Emotion. Diese Ursache produziert in der Folge im Hintergrund starke, festgelegte Wünsche, die letztlich realisiert werden wollen. (vgl. McGaw 1957:21)

2.6 Leitung am Actors Studio

Strasberg hatte die letzten 13 Jahre bei insgesamt 16 Stücken Regie geführt, wobei nur eine Handvoll davon erfolgreich waren und nur eine einzige Aufführung profitabel: „The Fifth Column“ von Hemingway. Er zog sich danach drei Jahre an die Westküste zurück, wo er auch in Hollywood für Twentieth Century-Fox Regie bei diversen „Screen Tests“ führte. Nachdem das Filmgeschäft für Strasberg allerdings nicht wirklich neue Türen öffnete, begab er sich wieder zurück nach New York, wo er hauptsächlich neben ein paar anderen Projekten Schauspieler im Actors Studio ausbildete. (vgl. Garfield 1984:77f)

Er hatte ein gutes Auge für Talente und eine ausgesprochene Begabung, was die Schulung der Schauspieler anging. Er unterrichtete neben Stanford Meisner und Elia Kazan – dem Gründer des Actors Studio - und übernahm schließlich die künstlerische Leitung am Actors Studio, welches sich Jahr für Jahr immer mehr etablierte und durch heranwachsende Stars an Bekanntheit gewann. (vgl. Garfield 1984:82)

Bei der Übernahme der künstlerischen Leitung des Actors Studios im Jahre 1948, kam das Thema der Expressivität erneut zum Vorschein. Dabei fand Strasberg die Ursache des fehlenden Ausdruck eines Schauspielers, der durchaus die Emotion erlebt: Er sah das Problem in bestimmten Verhaltenskonditionierungen, die mechanisiert und automatisiert worden waren. (vgl. Strasberg 1988:119) Oftmals ist sich ein Schauspieler zwar körperlicher Gewohnheiten bewusst, aber nicht Geistiger, welche die Wahrnehmung und Erinnerung betreffen und ein Hindernis für den Schauspieler darstellen, wenn es um die Expressivität geht. (vgl. Strasberg 1988:120) Dabei erläutert Strasberg zahlreiche Beispiele, von denen er eine Konditionierung ‚Oppositionshaltung‘ nennt.

Die ‚Oppositionshaltung‘ ist ein Verhaltensmechanismus, bei dem der Mensch sich vorerst allem unbewusst widersetzt. Diese Widersetzung drückt sich wiederum in einer Verspannung aus, weshalb es laut Strasberg auch sehr wichtig ist, die Spannung zu lösen. (vgl. Strasberg 1988:122f)

Oft sind solche Konditionierungen bei vielen Menschen in tiefgreifenden Erlebnissen als Ursache verankert, die ebenso gelöst werden müssen. (vgl. Strasberg 1988:124) Viele Ängste, wie zum Beispiel die Angst den Text zu vergessen, Angst ein traumatisches Erlebnis erneut zu durchleben oder die Angst vor Lampenfieber sollen ebenso gelöst werden. Dabei soll der Schauspieler entspannen lernen und auf diese Weise zur gewünschten Expressivität kommen. Abgesehen davon soll der Text auch nicht auswendig gelernt werden, denn es handelt sich im Endeffekt nur um Wörter, die über eine erzeugte Stimmung gelegt werden, wobei wir wieder bei der Improvisation angelangt wären. Wichtig ist nur, dass er an das, was er tut auch glaubt um Überzeugungskraft zu gewährleisten. Durch die Konzentration werden zudem Ängste wie Lampenfieber vertrieben. (vgl. Strasberg 1988:126f)

Lee Strasberg unterscheidet an dieser Stelle zwei Typen von Schauspielern: Die Einen sind gehemmt, sich auf die tiefen Emotionen einzulassen, die Anderen können zwar die tiefen Emotionen empfinden, aber sie nicht zur Expressivität überleiten. Daher liegt die Betonung immer wieder auf der Entspannung mit speziellen Übungen und letztlich auf der Konzentration. Wenn dies bewältigt wird, dann trifft Strasberg den Nagel auf den Kopf, wenn er sagt: „So wie sich das Wasser seinen Weg selbst sucht, so sucht sich anscheinend auch eine Gefühlsregung den ihr gemäßen Ausdruck.“ (Strasberg 1988:128) Kritische Stimmen werfen hier ein, dass dies nichts Anderes sei als eine „billige“ Form von Psychotherapie“. Strasberg entgegnet hierbei allerdings:

„Wenn der Psychologe seinem Patienten hilft, sich zu entspannen, dann tut er das, um psychische und emotionale Schwierigkeiten und Störungen zu beseitigen [...]. Es ist vielmehr meine Absicht, dem einzelnen dabei zu helfen, alles das, was er zur Erfüllung seiner Aufgabe als Schauspieler besitzt, zu mobilisieren, zu beherrschen, zu formen und anzuwenden.“ (Strasberg 1988:129)

Berühmte Künstler, die im realen Leben unter psychischen Störungen litten, konnten sich diese zwar zunutze machen und sich vielleicht mehr zum Kunstwerk hingeben – beispielsweise Van Gogh –, der Schauspieler muss aber die bestimmte Emotion zu einem bestimmten Zeit- und an einem bestimmten Ort abliefern und daher die Emotionen bewusst beherrschen. Dies hat auch mit seiner Kreativität zu tun. Dieser Umstand deutet darauf hin, dass für Jemanden, der eine psychische Störung hat, Method Acting möglicherweise ungeeignet ist. (vgl. Strasberg 1988:130) Dabei haben Forscher bis heute herausgefunden, dass kreative Menschen und Geisteskranke einige, gemeinsame Merkmale aufweisen: intensive Fantasie und das Assoziieren mit Dingen, welches Gesunden schwer fallen würde. Dennoch unterscheiden sich diese zwei Menschengruppen dadurch, dass der Kreative sich dessen Umstand bewusst ist. (vgl. Carter 2010:168)

Ebenso bemerkt Strasberg, dass Dinge wie „Zen, Joga [sic], Meditation und dergleichen manchen Menschen zwar in ihrem Privatleben helfen, daß [sic] ihnen diese Techniken aber nicht zum Selbstaussdruck auf der Bühne verhelfen können.“ (Strasberg 1988:130) Auch empfindet er eine Psychoanalyse für manchen Schauspieler von Vorteil, allerdings sieht er diese nicht als eine Voraussetzung für die Schauspielkunst. (vgl. Strasberg 1988:130)

Um das geistige, körperliche und emotionale beim Schauspieler zum Ausdruck zu bringen hat Strasberg auch im Actors Studio sich neben der Entspannung und Konzentration auf die Improvisation und auf das affektive Gedächtnis gestützt, um Expressivität zu gewinnen. (vgl. Strasberg 1988:131)

Strasberg ging es bei der Improvisation mehr um die Erforschung der eigenen Gefühlswelt für die jeweilige Figur. Ziel ist es, eine natürliche Spontaneität zu erzeugen. Der Zuschauer soll nicht den Eindruck gewinnen, dass die Figur auf der Bühne schon weiß, was er oder sie sagen oder machen wird. (vgl. Strasberg 1988:132f) Dennoch ist es möglich, dieses Agieren auf der Bühne zu kontrollieren und zwar durch Gedanken, die nichts Anderes als Erinnerung sind. Dieser Denkprozess ist beim Schauspieler durchgehend während seines schauspielerischen Darstellens vorhanden. Da die Improvisation, wie bereits bekannt, den Denkprozess fördert und Reaktionen verursacht, lehrt Strasberg diese im Actors Studio durch einen ständigen Austausch der Details in der Probe zu üben. (vgl. Strasberg 1988:133f) Neben dem Denkfluss und den Reaktionen kommt auch ein natürliches, „einleuchtendes Verhalten“ ans Tageslicht und der Schauspieler rückt davon ab den Text „bloß [sic] zu veranschaulichen“. (vgl. Strasberg 1988:136)

Im Actors Studio wurde vor allem mit dem emotionalen Gedächtnis gearbeitet, mit welchem sich Strasberg intensiv beschäftigt hatte. Dennoch ist hier der Begriff affektives Gedächtnis, welches das Gefühlsgedächtnis meint vom emotionalen Gedächtnis zu unterscheiden, denn beim Emotionalen geht es um „die intensiveren Elemente einer emotionalen Reaktion“. (vgl. Strasberg 1988:136)

Nicht nur die Sinnesorgane können Erinnerungen veranlassen, sondern auch Gefühle selbst. Die entscheidende Aufgabe, die Strasberg hier vor sich sah, war die Wiederbelebung dieser. Was man bereits wusste, war das durch ein tatsächliches Ereignis erneut ausgelöst werden können, allerdings meistens spontan. Ob dieser Teil des Gedächtnisses aber aktiviert werden kann, ob man sie also kontrollieren kann, war Fokus der spannenden Experimentalphase von Strasberg. (vgl. Strasberg 1988:137)

Forscher stellten fest, dass die Erinnerungen an konkrete Details, an konkrete Merkmale entscheidend sind, um die affektive Erinnerung wiederzubeleben. Dazu reichen auch nicht einfach nur allgemeine Merkmale aus. Strasberg bemerkt dazu, dass sich durch permanentes Üben binnen Minuten dieser Effekt erzielen lassen kann. Er trifft hier wieder eine Unterscheidung bezüglich des Gedächtnisses: Verstandesgedächtnis, körperliches Gedächtnis und das schon erklärte affektive Gedächtnis. Verstandesgedächtnis sei leicht zu kontrollieren, beispielsweise, wenn jemand sich in Erinnerung rufen möchte, wo er sich um eine bestimmte Uhrzeit aufgehalten hat. Das körperliche Gedächtnis dient der Beherrschung der Muskulatur, die durch eine Bewegung irgendwann automatisch ausgeführt werden kann, sobald wir sie erlernt haben (z.B. Schnürsenkel zu binden). Durch das Verstandes- und Körpergedächtnis gelangt der Schauspieler zu seinem affektivem Gedächtnis, durch das er die Emotion wieder beleben kann. (vgl. Strasberg 1988:138f)

Warum dieser Prozess genau so funktioniert, hat Hirnchirurg Penfield im Jahre 1933 herausgefunden. Und zwar erzeugt eine elektrische Stimulierung in bestimmten Gehirnarealen das Wiederdurchleben eines Ereignisses mit all seinen Einzelheiten. Diese elektrische Stimulierung führt zu einer

Erlebnisreaktion. Im wirklichen Leben ist solch eine Stimulierung von bedingenden Faktoren abhängig. So ein bedingender Faktor kann beispielsweise sein, wenn jemand verliebt ist. Dann verändert das buchstäblich den Herzschlag, wenn diese verliebte Person nur über die begehrte Person nachdenkt. (vgl. Strasberg 1988:139)

Klarzustellen bleibt hier dennoch wieder: Eine Emotion kann niemals willentlich abgerufen oder gestoppt werden, allerdings durch das Training der Inspiration eines Schauspielers kann diese selbst zu beherrschen gelernt werden. Entspannung wird dabei immer wieder als unabdingbare Voraussetzung betrachtet. Der Schauspieler darf sich auch nicht im Vorherein vorstellen, wie die Emotion ablaufen soll, denn hier würde er sich selbst im Weg stehen. Durch seine Inspiration erinnert er sich lediglich fünf Minuten vor dem emotionalen Ereignis an alle Details, die er wahrgenommen hat und aktiviert damit die Quelle der Emotion, indem er auf diese Details seine Konzentration steuert. Welche Emotion dann konkret dabei heraus kommt, weiß der Schauspieler nicht im Voraus. Genau das ist es aber, was diesen Vorgang so spontan und natürlich bzw. auch „echt“ erleben lässt. (vgl. Strasberg 1988:140f) Erreicht dann der Schauspieler diesen bestimmten Augenblick, bei dem die Intensität der Gefühle erlebt wurde, gilt es, durch Konzentration diesen auch aufrecht-zu-erhalten, um die Kontrolle über die Emotion nicht zu verlieren. (vgl. Strasberg 1988:141) Um diesen Prozess in Gang zu bekommen, ist Training eine unausweichliche Anforderung an den Schauspieler. Training der Sinne, der Konzentration, der Entspannung, des Ausdrucks und des Wiederbelebens von Emotionen und außerdem das Training dieser Dinge mit imaginären Gegenständen. Zu den Vorbereitungsarbeiten des Trainings zählen Beobachtung und ungeteilte Aufmerksamkeit im Hier und Jetzt. (vgl. Strasberg 1988:142)

„Der einzige Weg, ein Gefühlserlebnis künstlerisch zu gestalten, besteht im Auffinden einer ‚gegenständlichen Entsprechung‘, mit anderen Worten: einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen, welche die Formel dieses besonderen Erlebnisses sein sollen, so daß [sic!], wenn die äußeren Tatsachen, die sinnlich wahrnehmbar sein müssen, gegeben sind, das Erlebnis unmittelbar hervorgerufen wird.“ (Strasberg 1988:147) Diese „gegenständliche Entsprechung“ ist der Schlüssel zum Ausdruck. (vgl. Strasberg 1988:147)

2.7 Kritik an der Methode

Vor allem im Film, bei dem „weniger mehr“ ist, ist die hervorgebrachte Realität der Methode sehr wirkungsvoll. (vgl. Strasberg 1988:204) Gleichzeitig wird sie aber auch kritisiert. So von einem Schauspieler namens Paul Scofield, der meinte, er ziehe die Technik der Methode vor. Aber gerade bei ihm führten spontane Emotionen zu hervorragenden Leistungen und andere Abende verließ er sich bloß auf seine Technik und seine Kunst war dementsprechend schwach. Dabei ist es laut Strasberg ein großes Problem des Schauspielers sich auf spontane Emotionen zu verlassen, weil sich eben gerade diese als unzuverlässig erweisen.

Ein weiterer Schauspieler meinte, die Methode sei zwar gut für den Film, nicht aber für das Theater – immerhin müsse man da ‚auf eine Distanz von fünfzig Metern real sein‘. Er sagte auch: „Kunst ist nie einfach eine Frage des Talents.“ (Strasberg 1988:205) Hier entgegnet Strasberg allerdings, eine Kunst, die sich nur auf Technik und Geschick ohne Talent aufbaut, ist eben auch keine Kunst, sondern einfach nur Technik und Geschick. (vgl. Strasberg 1988:205)

Auch unterscheidet Strasberg eine ‚generelle Emotion‘ von einer wirklichen Emotion. Wahre Emotionen benötigen wenig Energie bzw. Kraft und sind spontaner Natur. (vgl. Strasberg 1988:209)

Außerdem behaupten alle körperlichen, also externen Methoden, wie die Biomechanik oder jene von Grotowski, dass erst Wahrnehmung, dann Handlung und letztlich Emotion entstehen und nicht Wahrnehmung, Emotion und schließlich Handlung. Wäre dem so, dann würde „das Vorhandensein eines eigenständigen emotionalen Erlebens“ nicht existieren und „körperliches Handeln deute emotionales Erleben an oder ziehe es nach sich. (vgl. Strasberg 1988:212)

Viele dieser Methoden wenden aber tatsächlich ähnliche Prinzipien an, um „Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit zu erzielen“ – auch wenn sie immer wieder im Gegensatz vorgestellt werden zur Methode. (vgl. Strasberg 1988:217)

Die Realismus-Debatte bei der Methode beinhaltet außerdem die Meinung, dass diese nur „einen Teil des künstlerischen Prozesses erfaßt [sic]. Dieser aber beginne früher, schon im Lebensprozeß [sic] des Künstlers.“ (Redeker 1966:57) Lebensprozess bedeutet, dass der Künstler als Person einen weltanschaulichen Standpunkt vertreten sollte. Wenn er das nämlich kann, dann ist er in der Lage durch sein Erleben als Künstler wirksam zu sein. Dieser Prozess, von dem die Rede ist, beginnt mit der Beobachtung, durchläuft eine Lebenshaltung und geht über in eine Persönlichkeit und bildet eine Voraussetzung für die Schauspielkunst. Das heißt, um Realismus zu schaffen, gehört nicht nur eine Realistik von Objekten, nicht nur eine realistische Methode, sondern eine standhafte Persönlichkeit, die „Ansichten und Absichten“ vertreten kann durch eine eigene, gereifte Lebenserfahrung. (vgl. Redeker 1966:58f) Erst dieser Prozess bringt das Schöpferische zum Vorschein, wobei die Realisten gerade auf die objektive Darstellung Wert legen und nicht auf eine Objektivistische, die den Willen eines Darstellers nicht berücksichtigen und letztlich zu bloßen Abbildungen führen, die nicht auf Impulse reagieren kann. (vgl. Redeker 1966:61f) Das Schöpferische verleiht somit Ausdruck auch dadurch, dass nicht experimentiert wird, um das Publikum zum Denken anzuregen, sondern um Wirkung zu erzeugen. Wirkung wird erzeugt durch Wirklichkeit. „Unruhig zu machen, wo Ruhe war, unsicher zu machen, wo Sicherheit war“ (Redeker 1966:64)

3 Anforderungen an Schauspieler und deren Schulung

Immer wieder wird von unterschiedlichen Seiten, unterschiedlichen Anforderungen an den Schauspieler gesprochen. „Glaubwürdigkeit, Überzeugungskraft und Phantasie“ sind hierbei beliebt. Diese Dinge setzen sich selbst voraus, um in Ihrer Wortbedeutung in Erfüllung zu gehen bzw. um eine Realität auf die Bühne zu bringen. (vgl. Strasberg 1988:149)

Der russische Regisseur Eisenstein meinte zur künstlerischen Darstellung, dass der Schauspieler in der Lage sein müsste „das Verhältnis des Autors zum Inhalt zu verkörpern und gleichzeitig den Zuschauer in dasselbe Verhältnis zu diesem Inhalt zu versetzen.“ (Redeker 1966:70) Darüber hinaus soll er „Bedürfnisse, Interessen, Wünsche, Sehnsüchte der Menschen, die vielleicht noch latent, unklar, gestaltlos, unbewußt [sic] sind, verdichten, vertiefen und bewußt [sic] machen.“ (Redeker 1966:71)

Der Schauspieler lernt erst mit einem imaginären Gegenstand umzugehen, später trainiert er mehrere Gegenstände miteinander zu verknüpfen. Den Aktionen, die dadurch entstehen, werden einfach Wörter hinzugefügt. Die Wörter werden beim Method Acting deshalb in den Hintergrund gestellt, damit der Schauspieler nicht zu einer Darstellung bzw. Illustration des Textes übergeht, sondern „in eine echte Beziehung zum Verhalten der Rollenfigur zu treten.“ (vgl. Strasberg 1988:150)

Die unterschiedlich beschriebenen Attribute fügen sich in eine „realistische Auffassung“ zusammen. Die realistische Auffassung möchte die Wirklichkeit also wahr und korrekt zeigen, wiedergeben, beschreiben oder darstellen. (vgl. Redeker 1966:12)

3.1 Entspannung

„Wenn Spannung im Körper ist, kann man nicht denken oder fühlen.“ (Strasberg 2001:26)
„Spannungsgefühle sind laut Wundt (1901) ,wohl am reinsten ausgeprägt in den Zuständen mäßig gespannter Aufmerksamkeit oder Erwartung““. (Espenschied 1985:82)

“Relaxation is necessary to both the internal and the external aspects of acting. It is much more fundamental to the acting art than the mere facility it provides for gesturing gracefully and moving easily about the stage. Without it the actor cannot give his attention to the subtle process by which a character is brought into existence. He cannot concentrate upon recalling experience, nor concern himself wholeheartedly with the desires of the character he is playing when he is suffering from excessive tension.” (McGaw 1957:25)

Ebenso unvorteilhaft wie die körperliche Verspannung ist eine starke physische Erschöpfung, denn dadurch werden die Sinne blockiert. Aus diesem Grund ist es auch wichtig für den Zustand der Muskeln, dass man sich zu einer Art Beobachter entwickelt bzw. zu einem sensibilisierten Bewusstsein. (vgl. Gaillard 1947:131f)

Egal welcher Übung sich der Schauspieler bedient, jede Übung beginnt mit Entspannung. Es ist wichtig, dass der Schauspieler genau spürt, wo seine Verspannung körperlicher Art ist und dann zu dieser eine Verbindung aufbaut, indem er diese überschüssige Energie freisetzt. Sonst wäre diese Energie eine Behinderung im Gedanken- und Empfindungsfluss des Schauspielers. Das Ergebnis wäre ein Kontrollverlust. Der Körper würde machen, was er will.

Strasberg vergleicht dieses Entspannen mit dem Stimmen eines Instruments. Absolut lösbar ist auch die körperliche Spannung nicht, aber es geht darum, sie zu beherrschen, indem man sich so weit wie möglich von ihr frei macht. (vgl. Strasberg 1988:150f) Schon der Umstand, dass der Schauspieler vor Publikum auftritt, löst einen inneren und somit äußeren Druck auf den Schauspieler, der sein Selbst als Instrument benutzen muss, aus. Bei einer Nichtlösung der Verspannung wäre also der Schauspieler in seiner Expressivität behindert. (vgl. Strasberg 1988:151) „Die richtige Beherrschung der eigenen Energie ist eine Grundvoraussetzung für alles weitere [...] Wenn Nerven und Muskeln angespannt sind, wird es schwierig Gedanken, Empfindungen und Gefühle zu übermitteln und angemessen zu erleben.“ (Strasberg 1988:151f)

Ein guter Beweis dafür, ist das einfache Beispiel, wenn man einen schweren Gegenstand anhebt und es für die Person unmöglich erscheint eine einfache Rechenaufgabe zu lösen, die sonst kein Problem darstellen würde. (vgl. Strasberg 1988:151)

Wie ein Schauspieler Verspannungen lösen kann soll folgendes Übungsbeispiel demonstrieren: Dazu setzt sich der Schauspieler bequem auf einen Stuhl, der seinen Körper stützt. Wie im Bus oder im Flugzeug, wo man sich vorstellen könnte, einzuschlafen, soll der Schauspieler seinen Körper dem Stuhl so anpassen, dass er die Verspannungen löst. Dabei ist wichtig, die Bequemlichkeit von der Entspannung zu unterscheiden, denn diese ist bloß eine Gewohnheit, während die Entspannung eine Lösung der Verspannung darstellt. Dann wird jede Körperpartie nach Verspannungen vom Schauspieler überprüft. Dabei genügt es nicht, über die Entspannung nachzudenken bzw. diese dem Selbst als Kommando zu erteilen, sondern die Körperüberprüfung durch Bewegung der Muskeln und Nerven zu starten. Ohne Bewegung könnte das Kommando sonst nicht angenommen werden. Mit dieser wird eine Verbindung zwischen Gehirn und Körper hergestellt. (vgl. Strasberg 1988:152f)

Das Beseitigen der körperlichen Verspannung erweist sich noch als einfach im Vergleich zur psychischen Entspannung, die in bestimmten Bereichen auch mit der Körperlichen zusammenhängt bzw. diese zur Folge hat. Strasberg geht dabei außerdem davon aus, dass „bestimmte psychische Spannungsfelder in ganz bestimmten Körperbereichen angesiedelt sind.“ (Strasberg 1988:153) Er behauptet, dass die drei Hauptspannungsfelder der Psyche erstens an den Schläfen zu finden sind, die wir uns unbewusst massieren, zweitens an der Nasenwurzel, die zu den Augenlidern führt, drittens an der Muskulatur der Nasalfalte, Kinn und Zunge sowie viertens im Nacken und den übrigen Muskeln entlang der Wirbelsäule, wobei das letzte Gebiet als am Wichtigsten empfunden wird.

Beim Sprechen sind dem Menschen oft viele Gedankengänge gar nicht bewusst, weil sie automatisiert sind. Diese Gebiete sind mit dem Gehirn durch die Muskulatur verbunden und spiegeln sich in der

verbalen Expressivität wider. (vgl. Strasberg 1988:154) Kopfkreisen, Halskreisen und Bewegungen der angespannten Körperpartien tragen zur Entspannung bei.

Laut Psychologen sind vor allem in diesen Gegenden viele traumatische Emotionen gespeichert. Die Bewegung spült die Emotion vom Inneren nach außen. Wichtig ist, dass diese dann zum Ausdruck gebracht wird. Oft neigen wir Menschen durch gesellschaftliche Konditionierung dazu diese Emotion sofort wieder zu unterdrücken, aber das soll der Schauspieler nicht machen. Wenn er diese Verspannung spürt, dann soll er einen Laut ertönen lassen, der in der Brust schwingt. Es handelt sich dabei um ein einfaches „Ahhhhhhhhhhhhhhhhhh“. Dieser Laut hilft der Emotion sich auszudrücken und währenddessen muss der Schauspieler an die Entspannung denken, die er mit seinen Bewegungen erzielt. (vgl. Strasberg 1988:155) Falls das immer noch nichts nützt, dann soll der Schauspieler an dieser Stelle einen lauten, explosiven Laut in Form von „Hah!“ ausstoßen. Dieses Ausdrücken der energetischen Laute gestattet damit den Ausdruck von Emotion.

Tatsächlich erscheint die Unterscheidung zwischen Verspannung einerseits und Entspannung andererseits zunächst schwierig. Diese gelingt auch am Einfachsten mithilfe eines Lehrers. Ebenso betont Strasberg, dass diese eben beschriebene Übung auf keinen Fall nur rein mechanisch gemacht werden darf, um ihre Funktion auch erfüllen zu können. Dazu muss der Schauspieler sich darauf einlassen können und sich seiner Körperhaltung bewusst werden. (vgl. Strasberg 1988:156)

Die Entspannung hat sich in der Psychotherapie bereits etabliert und hilft bei der Entladung von Stress und der inneren Sammlung, die für den Schauspieler essenziell für seine Arbeit ist. Spannung und Entspannung sind zwei Komponenten, die sich auch als Gegenspieler immer für den richtigen Ausgleich benötigen. Gar keine Spannung zu haben, hieße für den Schauspieler ohne Kraft zu agieren und damit nichts geben zu können: Zu viel Spannung im Körper kann hingegen zur Verkrampfung und damit zur Blockade der „richtigen“ Handlungen sein. (vgl. Ebert/Penka 1998:210)

3.2 Sensibilisierte Wahrnehmung und Aufmerksamkeit, Konzentration und Spontanität

Eine weitere Anforderung an den Schauspieler ist, dass seine Aktionen spontan wirken sollen. Daher hängt die Entspannung eng mit der Konzentration zusammen. Die Schwierigkeit daran ist, dass der Schauspieler das Hauptaugenmerk herausfiltern muss und die Bedeutungen nach diesem Hauptaugenmerk „gestaffelt“ werden sollen. Das Talent kommt zum Vorschein, je geschulter diese Konzentration ist. (vgl. Strasberg 1988:157)

Die Konzentration schult man zuerst - wie schon erwähnt -, indem der Fokus auf Gegenstände fällt und dann auf die Vorstellung dieser Gegenstände, die man zuvor genau betrachtet hat. Dadurch werden die Sinne bzw. ihre Wahrnehmung trainiert. Wenn das bewältigt ist, dann wird diese Konzentration zur Gewohnheit. (vgl. Strasberg 1988:158f) Die Übung wird dann komplexer, wenn Gegenstände miteinander kombiniert werden, die nichts miteinander zu tun haben und somit die

Konzentration herausgefordert wird. (vgl. Strasberg 1988:160) Sollte ein Schauspieler Schwierigkeiten haben, sich das anzueignen, dann sollte er lernen zwischen „Muskel- und Wahrnehmungsrealität“ zu unterscheiden. Die Übungen können vor allem auch ständig im Alltag eingesetzt und praktiziert werden. (vgl. Strasberg 1988:161)

Ein Schauspieler bewahrt die Aufmerksamkeit, indem er sich wirklich nur auf das konzentriert, was er gerade tut. (vgl. Gaillard 1947:111) Die Aufmerksamkeit ist durch Konzentration schulbar. (vgl. Gaillard 1947:118) Auch die Medizin meint dazu: „Aufmerksamkeit veranlasst uns, einen der vielen sensorischen Inputs auszuwählen und ihn noch bewusster wahrzunehmen.“ (Carter 2010:180)

Strasberg versuchte dem Schauspieler diese Aneignung zu erleichtern, indem dieser ähnliche Übungen wie mit der Streichholzschachtel praktizierte - allerdings mit drei verschiedenen Gegenständen aus unterschiedlichem Material. Dadurch würde die „sensorische Reaktion“ stärker durch das Unterscheiden-müssen geweckt. Sollte diese Übung noch zu schwierig sein, dann sollte einfach ein realer Gegenstand (kein Imaginärer) genommen werden mit der Vorstellung, dass dieser ein Anderer sei. Dadurch kann die Konzentration auf einen bestimmten Punkt gebündelt werden und mit einer realen Empfindung lässt sich eine Imaginäre wiederbeleben. Die einfachste Variante solch einer Übung ist, dass er all das mit einem Gegenstand übt, der eine persönliche Bedeutung für ihn hat. (vgl. Strasberg 1988:162)

Eine sehr bekannte Übung befasst sich mit dem Sonnenschein. Der Schauspieler darf sich nicht recken oder strecken, sondern er muss sich erinnern, wie sich sein Körper angefühlt hat, als die Sonne auf ihn schien. Den Körperteil, den er dabei spürt, sollte bewegt werden, während der restliche Körper nicht beteiligt ist. So kann er die Kontrolle trainieren. (vgl. Strasberg 1988:163)

„Unser Körper nutzt den Nachhall seiner Erfahrungen, um sein Schicksal zu erkennen und sich selbst als Ausdruck der in ihm wirkenden Energien zu beschreiben. Dies ist eine Art Körperecho, das die im Zellgeist aufgezeichneten Erinnerungen verstärkt und sie als leiblichen und emotionalen Ausdruck an die Oberfläche holt. Der Körper baut sich genau gemäß dieses Echos auf, indem er Situationen anzieht, die diese Selbstidentifikationen bestätigen und immer wieder andere Wiederholungsmöglichkeiten schaffen.“ (Griscom 1996:48)

Bei der Wahrnehmung ist auch entscheidend, dass alle Sinnesorgane in einem Zusammenspiel miteinander funktionieren, denn „die verschiedenen Sinnesareale eingehenden Signale“ werden „ständig auf gegenseitige Konsistenz geprüft, beispielsweise das Empfinden der eigenen Körperhaltung parallel zum visuellen Eindruck. Diskrepanzen führen entweder zu kompensatorischen Änderungen des Verhaltens oder zum Kollaps des Gesamtsystems, zur vorübergehenden Ohnmacht des Organismus im weniger schlimmen Falle.“ (Westerboer 2008:9)

3.3 Vorstellungskraft und Phantasie

“It is necessary [...] that he be able to make efficient use of his thoughts, and aspecially of his feelings, when he is preparing and performing a role. [...] An actor may go through five steps: 1) the original experience, 2) storing the experience in the memory, 3) recalling the experience with some degree of its original intensity, 4) using the experience as a basis for action, 5) allowing the action to induce the desired emotional response.” (McGaw 1957:13)

„Die Wirklichkeit ist keine Kunst. Kunst sind erst die vorgeschlagenen Situationen des Dichters, und Kunst ist die Arbeit des Schauspielers, diese Erfindungen in eine szenische Wahrheit zu verwandeln. Hier liegt die schöpferische Aufgabe des Schauspielers. Hier setzen Vorstellungskraft und Phantasie ein.“ (Gaillard 1947:93) Während die Vorstellungskraft sich durch Erinnerungen und Wissen herausbildet, kreiert die Phantasie etwas, das in der Wirklichkeit gar nicht existiert. (vgl. Gaillard 1947:93)

„Die Gestalt hat ein Leben über die vom Dichter aufgezeichneten Szenen hinaus. Dieses ganze Leben muß [sic] der Schauspieler in seiner Vorstellungskraft erleben und in sich tragen, wenn er spielt. [...] Die Vorstellungskraft wird nur aktiv, wenn sie folgerichtig und wirklichkeitsverbunden ist. Nur dann ruft sie innere und äußere Handlung hervor.“ (Gaillard 1947:95f)

Geschult wird die Vorstellungskraft indem die Erinnerung trainiert wird. Dies funktioniert wiederum durch ein Abrufen der Sinne – wie bei Strasbergs Methode. (vgl. Gaillard 1947:102)

Tatsächlich hat man sogar schon neurowissenschaftlich festgestellt, dass eine starke Vorstellungskraft massiven Einfluss auf Gehirnaktivitäten haben kann. Beispielsweise kann ein Schmerzempfinden durch die Macht der Gedanken gelindert werden. (vgl. Carter 2010:107)

Es geht nun aber nicht nur um das Vorhandensein einer Vorstellung, sondern ebenso um deren Intensität. Diese wird getestet bei einer Übung mit heftigem Schmerz. Hier stützt man sich auf eine Erinnerung eines starken Schmerzes, der in einem ganz bestimmten Bereich angesiedelt war, um die Konzentration dort hin zu bündeln. Wenn der Schauspieler es bei dieser Übung schafft, die Reaktion auf den Schmerz neu hervorzubringen, darf mit einer starken Intensität gerechnet werden. (vgl. Strasberg 1988:163f) Entscheidend dabei ist:

„[...] Die Vorstellungskraft des Schauspielers kann nicht nur eine Vorstellungskraft von einem Erlebnis vermitteln, sie kann das Erlebnis als solches neu hervorbringen, was den Schauspieler wiederum von seiner eigenen Präsenz und Realität überzeugt und ihn dadurch nötigt, an das, was er tut, auch zu glauben.“ (Strasberg 1988:164)

In weiteren Übungen wird diese Intensität zu erörtern versucht. Hier kommt ein Gegenstand wie etwa eine Zitrone oder Essig dazu. Dabei kann das Wahrnehmungsgedächtnis besonders stark aktiviert werden. Ebenso kommt dann die Beschäftigung mit „einem lauten Knall“ oder penetranten Geruch hinzu. Übungen, die nicht nur an einer bestimmten Örtlichkeit am Körper Aufmerksamkeit erhalten, sondern sich mit der Gesamtkörperempfindung beschäftigen, werden gelehrt. Dabei geht der

Schauspieler durch den Regen oder er nimmt eine Dusche, ein Dampfbad, ein normales Bad, usw. – imaginär wohl gemerkt. Hierbei kann ein absolutes Reaktionspotenzial durch Training der Sinne und deren Wahrnehmung geschaffen werden. Ebenso lösen diese Übungen auch Blockaden in bestimmten Arealen. (vgl. Strasberg 1988:164f) Dabei ist jeder Körperteil zu ganz eigenständiger Reaktion fähig. Durch die Aufhebung von Blockaden ist das Potenzial für starke Expressivität vorhanden. Gleichzeitig kann aber auch ein Gefühl von Entblößung entstehen, welches die Kraft der Vorstellung bestätigt. (vgl. Strasberg 1988:166)

Schließlich werden diese Übungen dann auch wieder miteinander kombiniert. So wird bei der Gesamtempfindung, bei der man sich beispielsweise eine Dusche vorstellt, ein Gegenstand mit persönlicher Bedeutung hinzugefügt, weil dieser wie schon erwähnt, am Leichtesten zu imaginieren ist. Dazu kommen noch die Laute „Ahhhh“ oder „Hah!“, die betont und gesprochen werden können – je nach Laune. Über diese ganze Stimmungs- und Empfindungslage wird dann ein Lied oder Text gelegt, wobei es wichtig ist, in dieser Stimmung den Text oder das Lied wiederzugeben, nicht so wie es normalerweise gesungen oder gesprochen wird. (vgl. Strasberg 1988:168) Dies wird gemacht, um automatisierte Sprechkonventionen zu vermeiden, Kontrolle zu erlangen und einen realistischen Moment hervorzubringen. Worte bekamen dadurch eine beliebige Bedeutung, die sich im Erleben und Verhalten der Rolle widerspiegeln. So wird Übung für Übung komplexer gemacht, um die Werkzeuge des Schauspielers zu trainieren. Komplexer werden diese durch das Hinzufügen von Alltagsaktivitäten wie Zähneputzen. (vgl. Strasberg 1988:169) Erst dann wird geprüft, wie er sich auf Anweisung eines Regisseurs verändern bzw. anpassen kann. Der Grund hierfür ist, dass die angesprochene Realität auf verschiedene Weisen hervorgebracht werden soll, um den Anforderungen gerecht zu werden.

Strasberg bzw. Stanislawski haben sich für Ihre Schauspielkunst viel von der Psychologie abgeschaut. Denn auch hier ist schon lange bekannt, dass Emotionen kontrollierbar sind und zwar durch die willkürliche Aktivität der Muskulatur. Denn in der Muskulatur sind „unterschiedliche neuronale Leitungsbahnen an willkürlichem und unwillkürlichem Ausdruck beteiligt“. (Izard 1981:132) Tatsächlich gab es Untersuchungen, die bewiesen haben, dass „emotionsspezifische Vorstellungen [...] eine EMG-Aktivität in den expressiven Muskeln des Gesichts erzeugt“. (vgl. Izard 1981:132)

3.4 Hervorbringung eines privaten Moments

Strasberg sagte diesbezüglich:

„Ich dachte, wenn man den starken Impuls und Antrieb dessen, was sich sonst nur im Geheimen abspielt, nutzt und den Schauspieler dazu bringt, das in der Öffentlichkeit vor Zuschauenden zu tun, könnten wir das Problem, daß [sic] der Schauspieler vor Publikum gehemmt ist, lösen. Und es funktionierte.“ (Strasberg 2001:89)

„Schauspielen heißt sinnlich-praktisch handeln, leibhaft nachahmend einen handelnden Menschen darstellen.“ (Ebert/Penka 1998:75)

Der darauffolgende Step wird von Strasberg „der private Moment“ genannt, der nicht mit dem Alleinsein verwechselt werden sollte. (vgl. Strasberg 1988:170) Oft machen Menschen etwas, wenn sie „für sich“ sind, was sie jedoch sofort stoppen, sobald jemand Anderes in ihrer Nähe ist. Genau das gilt es zu unterbrechen, weil dieser private Moment oft sehr viel Lebendigkeit und Intensität besitzt und so zu Expressivität führen kann. Dabei sind Handlungen, wie Singen oder Selbstgespräche nicht das „Private“, sondern die persönliche Bedeutung des Singens oder der Selbstgespräche. (vgl. Strasberg 1988:171)

Der Sinn der Übung besteht darin, dass der Schauspieler die Aufmerksamkeit auf das Publikum in den Hintergrund stellt. Würde er nämlich diesen „privaten Moment“ nicht einsetzen, würde er eher zum Imitieren neigen und im Endeffekt dem Publikum zu große Aufmerksamkeit schenken und nicht die Realität mit dazugehörigem Ausdruck ans Tageslicht bringen. Das eigentliche Ziel ist die Einsamkeit in der Öffentlichkeit. Die Schauspieler schaffen sich also bewusst diesen privaten Moment und stellen sich dann eine Bedingung, wie etwa die Fragestellung, ob er als Schauspieler weiterarbeiten soll. Er muss sich nun in dieser Bedingungsstellung wieder an dem Ort der Motivation befinden, als er diesen privaten Moment hatte. (vgl. Strasberg 1988:172)

So eine Übung ist vor allem praktisch für Szenen, in denen der Schauspieler tatsächlich Selbstgespräche führen muss. Solche Szenen sind in Wahrheit keine dramatischen Inszenierungen, sondern sehr private, tatsächlich dramatische Offenbarungen. Nichts Anderes tun beispielsweise auch Opernsänger. (vgl. Strasberg 1988:173)

Wenn es dem Schauspieler gelingt diesen privaten Moment mit absoluter Hingabe und Überzeugungskraft zu zeigen, dann wird dieser zur Basis für alle weiteren Übungen, die zuvor schon gemacht worden sind. Diese Übungen können bis zu einer vollen Stunde Zeit benötigen, damit der Schauspieler auch lernt, die Dauer einer Aufführung durchzuhalten. Oft wird dies auch gerne wieder mit der Tierübung wieder gerne kombiniert, damit der Schauspieler sich nicht auf seine eigenen Gefühle verlässt, sondern auf das Verhalten der verkörperten Figur. Natürlich werden diese Übungen schon individuell angepasst. (vgl. Strasberg 1988:174)

Gerade diese Tierübung ist sehr effektiv, denn zuerst wird das Tier rein objektiv ohne Empfindung nachgeahmt. Das heißt, hier ist das Beobachten wie sich ein Tier bewegt sehr wichtig, mit dieser Bewegungsenergie richtet sich das Tier dann auf und schließlich werden dann Laute oder Sätze übernommen. Dieser Prozess wird so lange fortgesetzt bis man buchstäblich einen Menschen mit Tiercharakter vor sich hat. Genau das ist eine Übungstechnik, die dem Schauspieler Rollencharakter verleihen kann. Schauspieler, die sich sehr dagegen sträuben, kämpfen mit ihren eigenen Verhaltensgewohnheiten. In der Figur soll aber die Rolle zum Vorschein kommen, nicht die Privatperson, auch wenn sie in einem privaten Moment sich befindet. (vgl. Strasberg 1988:175f)

Beim Training zum emotionalen Gedächtnis muss der Schauspieler sich in die Vergangenheit zu einem Ereignis versetzen, welches ihn sehr stark berührt hat - egal wie - und welches mindestens sieben Jahre zurückliegen soll. Der Schauspieler soll sich dabei alle Gegebenheiten neu erschaffen. In seinen Gedanken fragt er sich: „wo er sich aufhielt, wer bei ihm war, wie er gekleidet war, was er

gerade tat, und so weiter.“ (vgl. Strasberg 1988:176) Er fragt sich aber nicht, wie er sich dabei gefühlt hatte. Die Aufgabe des Schauspielers ist nun, dass er erzählt, wie seine Empfindungen waren während der Fragen, die er sich gestellt hatte. Dies macht er dann laut. Es wird dann erörtert, wo diese Empfindung am Körper stattfindet, wenn zum Beispiel jemand sagt: „Es ist kalt.“ Dann muss der Schauspieler die Art von Kälte bestimmen und er versucht mit dem Gedächtnis die Kälte zurückzuholen. Das heißt, dass er so viele Details wie möglich verbal beschreibt. (vgl. Strasberg 1988:177) Dann bricht die alte Emotion automatisch wieder hervor. Ein Phänomen, welches tatsächlich funktioniert! Je nachdem wie der Schauspieler die Emotion wiederbeleben kann, kann dieser ebenso diese auf der Bühne wieder zum kontrollierten Ausdruck bringen. Wenn es einmal da ist, dann ist es für immer da. Genauso wie Stanislawski schon festgestellt hatte, kann man die Emotionen selbst nicht erzwingen, aber man kann sie stimulieren – und das ist der Fakt, den Strasberg weiter ausgeführt hat. (vgl. Strasberg 1988:178)

Für einen Schauspieler ist es von großer Bedeutung zwischen dem Impuls und dem Ausdruck eine Verbindung herzustellen. Dazu hat Strasberg die Übung ‚Gesang und Tanz‘ entwickelt. Dabei sollen automatisierte Bewegungen und eingewöhntes Sprechverhalten durchbrochen werden. (vgl. Strasberg 1988:179) Dabei stellt sich der Schauspieler vor das Publikum, ohne etwas zu sagen und zu machen. Er soll so stehen, dass die Beine lediglich seinen Körper stützen. Er soll in seiner Mitte buchstäblich dabei sein. Manche Schauspieler nehmen unbewusst eine Art Schutzhaltung ein, weil sie Angst haben. Angst vor dem Publikum. Danach soll er ein Lied nicht mit der gewohnten Melodie singen, sondern die Silben der Wörter bewusst anders betonen. (vgl. Strasberg 1988:180f) Dies ist nichts Anderes als die Übung zur Willenskraft und zur inneren Einstellung gegenüber dem Publikum, denn oft verursacht nur das bloße Gegenübertreten vor Publikum schon Angst, wenn auch unbewusst. Diese Art von Lampenfieber setzt unglaubliche emotionale Dinge in Bewegung und der Schauspieler soll sich genau bewusst machen, welche Dinge er an dieser Stelle empfindet. (vgl. Strasberg 1988:182) Das Bewusstmachen dieser Empfindung führt nach und nach zur Auflösung der Blockade. Wenn der Schauspieler bei einer zusätzlichen Übung noch eine - auf Eigenkommando - Bewegung aufführt, die er auf Bitte des Lehrers wiederholt, so kann er dieser einen Rhythmus entnehmen, der nichts Anderes als eine Übung für Spontanität ist. Jede beliebige Bewegung ist dabei willkommen und besser als Eine, die in eine Tanzbewegung ausartet und somit wieder eine Gewohnheit wäre. (vgl. Strasberg 1988:183)

Zu der Bewegung kann er dann auch singen oder sprechen, aber anders als gewohnt. Diese Vorbereitung ist wichtig für den Schauspieler, da es sein kann, dass er sich manchmal schnell bewegen muss und langsam dazu sprechen und umgekehrt. Strasberg erkennt hier durch sein Training an Schauspielern noch etwas. Es gibt auch die Möglichkeit, dass etwas in einem Menschen vorgeht und man es von außen nicht sieht. (vgl. Strasberg 1988:184) Das permanente Üben dieser Praktiken verhilft zu einer Ausdrucksintensität und deren Dynamik, die vorher vielleicht gar nicht da war. (vgl. Strasberg 1988:185)

Beachten sollte der Schauspieler immer, dass er eine Verbindung zu den Impulsen und Empfindungen aufbaut, die er dann auch ausdrücken kann. Auch wenn hier nichts geschieht, so soll dieses „Nichts“ zum Ausdruck gebracht werden.

All diese beschriebenen Übungsverfahren sind in der Ausbildung die Auseinandersetzung mit sich selbst. Zur Wiederholung haben wir es dabei mit Entspannung, Konzentration, Wahrnehmung und Fühlen zu tun, wobei sich äußere Belange wie Stimme und Körper entfalten lernen und vor allem versuchen sich aus der Gewohnheit, den gesellschaftlichen Konditionierungen, die den Ausdruck hemmen würden, zu befreien. Später soll der Schauspieler lernen „Handlungen wahrhaftig und auf eine einleuchtende Weise auszuführen. [...] auf einen Partner einzugehen“ durch Improvisationsübungen. Die Tierübungen dienen dann zum Einstieg in die Figur oder anders ausgedrückt zur Übernahme der Charaktereigenschaften der Rolle. Hier arbeitet er auch dann jene Erlebnismomente heraus, die ihn besonders bewegt haben. (vgl. Strasberg 2001:99)

Mit der beschriebenen Erinnerungstechnik werden also die Emotionen bei jeder einzelnen Aufführung im Theater, sowie auch am Filmset immer wieder durchlebt. Wenn der Schauspieler sich dies über Jahre antrainiert, dann hat er eine neue Konditionierung geschaffen, sodass es genügt nur mehr an die Emotion zu denken und alles nimmt wie von selbst seinen Lauf. (vgl. Strasberg 2001:100)

„Schauspielen liegt in jedem Menschen. In welchem Maße, das unterscheidet sich von einem Menschen zum anderen; es äußert [sic] sich im Grad an Talent.“ (Strasberg 2001:114)

Unter Emotion versteht die Psychologie nicht nur das bewusste Erleben eines Gefühls, sondern auch körperliche Prozesse des Gehirns und Nervensystems, sowie die Mimik, welche sich vor allem im Gesicht äußert. Über die Entstehung von Emotionen wird in der Wissenschaft unterschiedlich philosophiert und diskutiert.

So meinte Schachter (1971) mit einer kognitiven Theorie, dass Emotionen eine „gemeinsame Funktion einer physiologisch erregenden Situation und der Beurteilung oder Bewertung der Situation durch einen Menschen ist“. (Izard 1981:20) Andere Wissenschaftler wie Tomkins (1962) meinten, dass Emotionen durch Stimulation neuronale Veränderungen bewirken würden. (vgl. Izard 1981:21)

Außerdem hat man festgestellt, dass verständlicherweise soziokulturelle Faktoren und persönliche Erfahrungen erheblichen Einfluss auf eine Emotionsentwicklung haben. (vgl. Izard 1981:23) Vor allem das Gesicht verrät durch seine Gesichtsmuskulatur, die wiederum von elektrophysikalischen Aktivitäten bewegt wird, welche Emotion sich bei einem Menschen gerade abspielt. Dabei lassen manche Emotionen wie Ärger oder Angst die Herzfrequenz deutlich ansteigen – und mehr noch: Sie können sogar die Wahrnehmung eines Individuums verändern und das Gedächtnis, das Denken und das Vorstellungsvermögen und ebenso die Handlung beeinflussen. (vgl. Izard 1981:26f)

Die Psychologie hat als Ursachen für Emotionen auf eine „Person-Umwelt-Interaktionen“ oder auf „intraindividuelle Prozesse“ geschlossen. Bei der Person-Umwelt-Interaktion handelt es sich um Wahrnehmungen, die entweder durch Sinnesorgane, durch Aufmerksamkeit oder spontaner Aktivität als Verursacher von Emotionen gelten können. Die intraindividuellen Prozesse können entweder

durch Erinnerung, Vorstellung, antizipatorisches Denken, propriozeptive Impulse einer Haltung oder Bewegung oder durch endokrine, „vegetativ initiierte neuronale oder muskuläre Emotionsmechanismen“ hervorgerufen werden. Bei genau diesen Prozessen setzt offensichtlich die Schauspielkunst an. (vgl. Izard 1981:74)

Findet ein „mimischer Ausdruck ohne Emotionserleben“ statt, dann nur deshalb, weil eine Blockade vorhanden ist. Die Blockade kann deshalb so stark sein, weil die Emotion sonst so groß wäre, dass das Individuum dieser nicht gewachsen wäre und deshalb eine Blockade als eine Art Schutzfunktion einsetzt. Gleichzeitig können sich aber aus solchen chronischen Gefühlsunterdrückungen auch psychosomatische Symptome heraus bilden. Darwin stellte diesbezüglich bereits fest, dass ein „freier Ausdruck“ der Gefühle, Emotion verstärken könnte, während eine Unterdrückung eines Gefühls zur Verminderung beitragen könne. (vgl. Izard 1981:82f)

3.5 Szenenkern analysieren und interpretieren

**“The play comes first, and what the author says is paramount. You must project yourself into the given circumstances and make them real and personal by using your imagination and sense memory.”
(Blumenfeld 2011:320)**

Von Bedeutung ist, dass der Schauspieler sich fragt, was die Figur nun machen würde, nicht wie er/sie selbst handeln würde. (vgl. Cohan 2010:43) Damit sich der Schauspieler den Subtext eines Drehbuches auch richtig aneignet, muss er sich fragen, was die Figur macht (Handlung), warum sie es macht (Motivation) und schließlich unter welchen Umständen sie es macht (Anpassung). „Ziel [...] ist es, den Schauspieler von der Sorge um das, was er als Schauspieler gerade tut, wegzuführen, um ihn ersteinmal von seiner Grundbefangenheit zu befreien“ (Strasberg 2001:54) Er muss sich also mit den Ursachen und nicht mit den Ergebnissen beschäftigen. (vgl. Strasberg 2001:55)

In der letzten Phase der Ausbildung lernt der Schauspieler Szenen von Stücken zu erarbeiten. Die Gefahr besteht darin, dass der Schauspieler der Bedeutung des Textes in intellektueller Hinsicht zu viel Bedeutung beimisst und daher nicht die Rolle vollständig ausfüllt. (vgl. Strasberg 1988:187)

Er füllt die Rolle dann vollständig aus, wenn er verstanden hat, was tatsächlich vor sich geht, wie sich die Beziehung zum Kern des Stückes gestaltet, was die Anlässe dafür sind, um dieses oder jenes zu sagen und letztlich die Charaktereigenschaften der Figur zu erörtern. Oft gibt der Titel selbst schon einen Hinweis auf die Kerngegebenheiten. Würde nur das gesagt, was in einer Szene geschrieben steht, käme die Realität in der Rolle nicht zum Vorschein und das Schauspiel wäre wieder beim So-tun-als-ob angelangt. Daher sind der ‚Subtext‘ bzw. die Umstände von großer Bedeutung. Diese sollte ein guter Schauspieler kennen. (vgl. Strasberg 1988:189ff)

„Der Schauspieler muß [sic] imstande sein, nicht nur das Verhalten der verkörperten Gestalt zu erschaffen, sondern auch ihre Gemütsverfassung und ihr emotionales Erleben. Das körperliche Handeln wird durch die Gefühlslage der Gestalt bestimmt. [...] Er muß [sic] alle seine Fähigkeiten und sein gesamtes Vermögen

einsetzen, um innerhalb der vom Stückeschreiber vorgegebenen Bedingungen auf der Bühne ein menschliches Wesen zu erschaffen.“ (Strasberg 1988:191f)

Viele Schauspieler haben allerdings nicht Schauspielen nach der ‚Methode‘ gelernt und viele Regisseure wissen auch nicht damit umzugehen, da sie den Schauspielern vorwiegend Anweisungen geben und den Schauspieler somit nicht kreativ sein lassen, um das realistische Spiel hervorzubringen.

„Die Wahrheit des Schauspielers ist zuerst und zuletzt die Wahrheit von Erleben, Verhalten und Ausdruck! Die Entscheidung für eine bestimmte Wahrheit, die erzeugt werden soll, ergibt sich aus der Interpretation eines Stücks. Aber die richtige Interpretation eines Stücks garantiert keineswegs die Wahrhaftigkeit seiner Darbietung, sofern der Schauspieler nicht imstande ist, die notwendige Realität überzeugend herzustellen, die die Idee des Stücks darstellen und offenbaren soll.“ (Strasberg 1988:201)

Aus diesem Grund eignet sich die Methode sehr gut für die Anforderungen an Schauspieler. Regisseure in Amerika entdeckten, dass eine Zusammenarbeit mit Schauspielern, welche die ‚Methode‘ beherrschen, in der Lage sind, die Anforderung einer Rolle vollständig und vor allem auch selbstständig zu erfüllen. Vermutlich ein bedeutenden Grund dafür, warum sich vor allem diese Methode in Hollywood in diesem Ausmaß etabliert hat und bis heute so erfolgreich ist.

Die Figuren im Skript verraten durch sprachliche Äußerungen immer etwas von ihrer psychischen Realität. Dadurch werden Gefühle, Empfindungen und Wünsche preis gegeben und es eine Fremdkontrolle durch den Schauspieler kann hergestellt werden. (vgl. Meyer 1992:102) Freud arbeitete beispielsweise in der Psychoanalyse genauso: Anhand von sprachlichen Artikulationen werden bestimmte Rollen zugewiesen. Die sprachlichen Artikulationen repräsentieren dadurch einen Ausdruck verborgener Emotionen. (vgl. Meyer 1992: 103)

Der Schauspieler versucht nun die Psyche einer Figur zu rekonstruieren, indem er aus Textdaten eine Realität erschließt. Dabei besteht zumeist ein Anspruch an Ideologie, der allerdings nicht immer integriert wird, da beim Schauspieler oftmals eine unbewusste Angst „vor einen Abgrund“ vorhanden ist. (vgl. Meyer 1992:122f) Schon allein aus diesem Grund, wird es in einem Text immer gewisse Leerstellen geben, die dann interpretiert werden. (vgl. Meyer 1992:124) Ebenso sind oft viele psychische Phänomene bis heute gar nicht untersucht worden oder aber das Skript ist nicht optimal genug geschrieben, dann bleibt dem Schauspieler ein großer Spielraum für seine Interpretation. (vgl. Meyer 1992:245)

Ein Film, der aufgrund der Schauspielleistung zum guten Film erklärt wird, ist nicht auf „das gezielte Austeilen von Emotion“ und „das Zurückhalten von Emotion“ zurückzuführen, sondern auf den Umstand, dass „der Schauspieler innerhalb von zehn Sekunden eine einfache physische Handlung ausführen“ kann. (Mamet 2009:82)

Wichtig dabei ist, dass Regie, Drehbuchautor und Schauspieler eine gemeinsame Fragestellung über die Hintergründe des Geschehens verbindet. Alle drei müssen sich über diese im Klaren sein und ebenso wissen, warum dieses oder jenes zum jetzigen Zeitpunkt geschieht. Genauso sollten sie auch

wissen, was geschieht, wenn dieses oder jenes jetzt nicht geschieht oder nicht gemacht wird. (vgl. Mamet 2009:82) „Denn nur im Zusammenhang mit der aktuellen Szene und der aktuellen Rolle kann ein Ausdrucksphänomen realistisch gedeutet werden.“ (Espenschied 1985:151)

3.6 Stereotyp – „Sein oder Nicht-Sein“?

Aus sozialpsychologischer Perspektive ist ein Stereotyp „eine Vorstellung über Menschen, die sich primär auf deren Zugehörigkeit zu einer ‚Kategorie‘ beziehen ([...] Rasse, Nation, Berufsrolle, sozialen Klasse, [...]) oder auf ein die jeweilige Kategorie symbolisierendes Merkmal“. (Schweinitz 2006:4)

Oftmals haben wir es hier allerdings auch mit Vorurteilen zu tun, weshalb sich dann die Frage stellt, warum es überhaupt Stereotype gibt. Die Ursache dafür ist eine „regelnde Funktion“, durch welche das Publikum eine Figur mit ihren Defiziten schneller der Wirklichkeit zuordnen kann. Diese Funktion ist wie ein Symbol zu verstehen. (vgl. Schweinitz 2006:6)

Stereotype sind darüber hinaus mit bestimmten Denk- und Verhaltensmustern behaftet, die eine weitere Integrationsfunktion zum Vorschein bringen. (vgl. Schweinitz 2006:7) Zuletzt sind sie auch noch da, um Identität zu stiften, die in unterschiedlichen Kontexten große Spannungen im psychischen Sinne beim Publikum hervorrufen kann. (vgl. Schweinitz 2006:8f)

Schauspieler werden gerne also Stereotype eingesetzt, denn dadurch muss auch nicht alles verbalisiert werden und der Zuschauer versteht trotzdem, worum es geht bzw. in welchem Kontext die Situation steht. Dabei sind Klischees beispielweise auch nichts Anderes als verbale Stereotype. Liegt ein sozialer Wandel vor, gibt es auch oft einen Sprachwandel, welchem Stereotype unterliegen. (vgl. Schweinitz 2006:17f)

Kunsttheoretiker Ernst Gombrich behauptet, „dass die bildliche Darstellung der sichtbaren Welt jeweils über ein System von Schemata im Kopf des Künstlers vermittelt würden. [...] Ein inneres Schemasystem leite sowohl den Blick des Künstlers auf die äußere Realität als auch dessen Gestaltungsaktivität.“ (Schweinitz 2006:25) Für Gombrich war ein Stereotyp ein „konventionelles Schema“. Die Rede ist von einer „Wirkungskonservierung“. Das heißt, der Autor, der den Rezipienten mit einer gewissen Wirkung erreichen will, nimmt sich den Stereotypen zur Umsetzung seines Stoffes, da hier die Funktionszuteilung seitens des Rezipienten leichter geschehen kann. Allerdings ist der Stereotyp dennoch keine Garantie, dass er auch mit der richtigen Bedeutung vom Rezipienten besetzt wird, weil es aufgrund von defizitären Darstellungen der Wirklichkeit zu Verzerrungswahrnehmung führen kann. (vgl. Schweinitz 2006:25)

Auch die Sprache formt Stereotype mit einer konkreteren Bedeutungszuweisung. (vgl. Schweinitz 2006:27) Um aber beim Schauspiel zu bleiben, erfolgt die Betrachtung eines Stereotyps der Narration und der Dramaturgie, wobei innerhalb dieser eifrig mit audiovisuellen Techniken, konventionelle Schema des Stereotyps erzeugt werden. Diese Schemata betreffen die ‚mise en scène‘ – also Dinge

wie Schauspiel, Licht, Maske, usw. und auch die ‚mise en image‘, die sich auf diverse Muster und Bildkompositionen usw. bezieht. (vgl. Schweinitz 2006:62) Diese erzeugen Effekte wie akustische Imagination, die genau nach bestimmten „filmischen Konventionalisierungen festgelegt sind“. Diese konventionelle Gestaltung gilt beim Publikum als bekannt und ‚eingebürgert‘, obwohl der Realismus oftmals nichts mehr damit zu tun hat. Hier spielen vor allem der Ton und die Musik eine begleitende Rolle der Konventionalisierung. Durch Kontrapunkte werden genau markierte Stellen in der Handlung unterstrichen, sei es der Aufprall eines Autos oder der Faustschlag ins Gesicht. In der Realität würde niemand solche Laute, geschweige denn kontrastierte Musik dazu hören. Auch im Schauspielstil selbst wird Stereotypie angewandt, um Klischees und typische Situationen zu erzeugen. Der Schauspieler eignet sich diese sogar zur Ausdrucksgewohnheit an. (vgl. Schweinitz 2006:63)

Diese Ausdrucksgewohnheiten prägten sehr das Schauspiel im Film. Es werden Darstellungsmuster und Charaktere des Konventionellen kreiert, die zusammen in einen zeichenorientierten Kontext gesetzt wurden. (vgl. Schweinitz 2006:64) Auch dieses „Aufbrechen von Konventionen“ ist „eine methodische Leistung des Realismus.“ (Kohl 1977:198)

Im Film hat sich dies so integriert, dass das Publikum sogar erwartet ein solches Muster zu rezipieren. Das komplette Repertoire des Stereotyps verdoppelt seine Wirkung auf den Zuschauer, weil imaginäre Strukturen geschaffen werden, die aber in der Realität wiederum nichts mit Realismus zu tun haben. (vgl. Schweinitz 2006:65)

Mimik, Gestik und Intonation sind in Wahrheit stilisiert und hebt sich dadurch von natürlichen Verhalten ab. Paradoxe Weise wird dies aber als ‚natürlich‘ – also als realistisch - empfunden. Dazu wurden ganze Lexika über die Physiognomie und Gebärden geschrieben. „Die Beherrschung physiognomischer Stereotype bedeutete traditionsgemäß nichts anderes als die Beherrschung des Ausdrucksrepertoires eines Schauspielers.“ (Schweinitz 2006:70) Dieses Ausdrucksrepertoire wurde im 19. Jahrhundert also sogar vorausgesetzt und von den Schauspielern eingefordert. „Sobald Ausdrucksbewegungen [...] bewußt [sic] als Mitteilungsform eingesetzt werden, beginnt ihre Konventionalisierung. Es bilden sich gebärdensprachliche Systeme: Aus natürlichen Ausdrucksbewegungen entsteht eine kodifizierte Mimik und Gestik.“ (Löffler 2004:179)

In Stummfilmen und auch noch vor dem ersten Weltkrieg wurde dieses tradierte Repertoire noch gerne eingesetzt. Heute allerdings nur mehr in expressionistischen Filmen. Die Kritik, die dabei irgendwann aufkam, war die Frage nach dem individuellen, künstlerischen Selbstausdruck. Dabei wird nicht der Stereotyp kritisiert, sondern die Fantasielosigkeit, mit der ein Solcher kreiert wird. Die Forderung lautet daher, dass der Stereotyp „an den Rhythmus“ des Künstlers angepasst werden solle. (vgl. Schweinitz 2006:70)

Im 20. Jahrhundert etablierten sich Forderungen nach Naturalismus, Individualismus und Realismus. Diese Entwicklung hatte seine Ursache dem Medium Film zu verdanken, denn im Film hatte man erstmals festgestellt, dass das konventionelle Darstellungs- und Ausdrucksmuster unglaublich, unrealistisch und übertrieben wirkt und dass im Film eben weniger von diesem stilisierten Darstellungsmuster zu mehr Glaubwürdigkeit führt. Die Filmkritiker forderten ein Abrücken vom

Stereotypen im Theater. Damals war diese konventionelle Schauspielstilistik ein Karrieregrund, aber durch die Kritik der Unglaubwürdigkeit ist man mehr auf eine psychologische Schiene gewechselt. Zu diesem Anlass hat man sich an die Lehren Stanislawski gehalten, der eben auf das innere Erleben eines Schauspielers gesetzt hat. Dadurch haben sich im 20. Jahrhundert viele neue Konzepte herausgebildet, unter Anderem die ‚Methode‘. Im Film hatte man dies auch noch mithilfe von Nah- und Großaufnahmen verschärfen können. (vgl. Schweinitz 2006:70f) Leicht andeutende, nuancierte Mimik und Gestik waren ausreichend und hatten mehr Wirkungskraft auf der Leinwand. So wurde Realismus erreicht - in Wahrheit die Illusion einer Realität. (vgl. Schweinitz 2006:72)

Dennoch hat sich ein gewisser Grad an Stereotypie in Hollywoodfilmen bis heute erhalten - welches die anschließende Filmanalyse auch zeigen wird - allerdings in Kombination mit der geforderten Individualität. Beispielsweise ist der Umgang mit der Waffe stilisiert und festgelegt, um eine gewisse ‚Coolness‘ zu suggerieren. Der Umgang mit der Waffe war in den 1990er Jahren anders als in den 1980er Jahren, weil die Stereotypie sich auch ein wenig dem sozialen und kulturellen Wandel anpasst, indem sich wieder neue Stereotype bilden und indem sie auch Modeerscheinungen werden. (vgl. Schweinitz 2006:74f)

Auch diese Entwicklung hat wieder Kritik nach sich gezogen, indem man von einem „Effekt der Wiederholung“ sprach, der „reproduzierbares Erzeugnis zur ‚Normung‘ des Mienenspiels beitrage. Er verbreite die ‚berechnete, abgeschätzte, ausgeklügelte, wirkungserprobte genormte Geste und die ‚genormte Gebärde‘ bis hinein ins Privatleben der Menschen.“ (Schweinitz 2006:75) Kritik auf der einen Seite aber andererseits ist der Film eine Sprache im direkten, materiellen Sinne. Er gliedert seinen scheinbar kontinuierlichen Raum in semantische Einheiten, er etabliert diese Einheiten im Mechanismus der Wiederholung, und wie die Sprache setzt er Abstraktion und Subsumption voraus.“ (Winkler 1992:151)

Darüber hinaus hat man in den 1950er Jahren festgestellt, dass weibliche Hollywoodgrößen in Dramen unter beabsichtigten Lichtverhältnissen, typischen Bildkompositionen und Make up einen solchen Stereotypen hervorragend darstellten, welcher „dem Aussehen eines klassischen Opfers ähnelt“. (Schweinitz 2006:77) Dahinter steckt, dass man bei den männlichen Rezipienten Begehren durch „konventionelle Konstruktion der Imagination“ hervorrufen möchte. Durch die eine filmische „Photoshop-Montage“ wird ein makelloser Stereotyp von weiblichen Schauspielerinnen auch heute noch geschaffen, der eine „Art Ikonografie“ und „Schlüsselbilder“ für das Bewusstsein zu schaffen vermag. Dadurch entstehen Präsenz, Aufmerksamkeit und „symbolische Kraft“ einer imaginären Welt, wo der Zuschauer gelenkt wird. (vgl. Schweinitz 2006:77f)

Dabei spielt die Attraktivität des Gesichtes eine Rolle, da diese Attraktivität bei Großaufnahmen für die Zuschauer zu „einem faszinierenden Seh-Ereignis führen und damit die Aufmerksamkeit der Zuschauer einfängt. Die Wirkung vergleicht Barthes mit der eines ‚Liebestranks‘, der den Zuschauer unlösbar in seinen Bann zieht.“ (Joost 2009:142) Die Körperlichkeit, die durch Alter, Statur und Gesichtsausdruck geprägt wird, ist also sehr bedeutend für den Eindruck, der beim Rezipienten hinterlassen werden soll. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:167) Aber ebenso dazugehörige, schauspielerische Eigenschaften, wie „Intentionalität, Emotionen, Sprach- und

Wahrnehmungsfähigkeit, potentielle Charakterzüge“ sind für die Rezipienten-Prägung wichtig, weil der Rezipient, wie schon erwähnt, sein Weltwissen über Menschen bei den Figuren nach Typ oder Klischee zuordnet. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:168ff) „[...] Als Star verehrt und zur Idolfigur wird nur eben der- oder diejenige, die – aus der Bedeutungslosigkeit einer bis dahin ‚normalen‘ Existenz emporsteigend – hauptsächlich positive Charaktere darstellen. [...] schon deshalb so, weil die positive Figur meist mehr im Rampenlicht steht als der Negativcharakter.“ (Benkel 2003:161)

Die Mimik und Gestik eines Schauspielers besitzt „einen indirekten Zeichenkomplex“, der dem Zuschauer durch das Verhalten einer Figur Aufschlüsse über Charakter der Figur gibt. Ebenso kommt dabei der psychische Zustand der Figur zur Geltung. „Das Sichtbar-Werden unsichtbarer und unsagbarer Empfindungskräfte ist das zentrale Schauereignis dieses Spiels.“ (Kappelhoff 2008:109) Statt einer einfachen Repräsentation von „objektiven Handlungen“ wird der Schauspieler gebraucht, um das Psychische zum Ausdruck zu bringen. Wesentlich dabei ist das Hervortreten einer Illusion von „seelischen Kräften“, welche beim Zuschauer als „inneres Geschehen“ erlebt werden. (vgl. Kappelhoff 2008:109)

Betrachtet man dabei die schauspielerische Leistung auf der Leinwand, dann führt der Protagonist Handlungen aus und lässt Emotionen sichtbar werden, die „nach Maßgabe des psychologischen Realismus als ‚menschlich‘ erscheinen.“ (Löffler 2004:214) „Der Körper ist erster Zugang zur Welt. Mit ihm erlebt und erfährt der Mensch seine Umwelt und sich selbst. Was er also veräußert, sind Erfahrungen und Sinnzuschreibungen seines Leibes.“ (Leeker 1995:27)

Der Filmschauspieler hat deshalb auch noch eine zusätzliche Herausforderung, die der Theaterschauspieler nicht hat. Er muss viel stärker auf die Nuancierung seines Ausdruckes achten und diesen kennenlernen, indem er um „die filmische Wirkung seiner Körperbewegungen“ genau weiß, um diese auch kreativ einsetzen zu können. (vgl. Löffler 2004:222) Das heißt, der Schauspieler muss in dem Umfang Training leisten, dass er eine zweite Natürlichkeit erhält (als „Pendant zur filmischen Realitätskonstruktion“). (vgl. Löffler 2004:223f) „Der Film hat damit zu einer Verfeinerung und Kultivierung des Schauspielens beigetragen, hat eine Genauigkeit des Ausdrucks und eine Differenzierung der mimischen und gestischen Artikulation herausgefordert und damit das mediale Körperbild des Menschen perfektioniert.“ (Löffler 2004:221)

„Was im Film ‚natürlich‘ wirken soll, verdankt sich einem ausdrucksästhetischem Reduktionismus.“ (Löffler 2004:224) Damit angesprochen ist die Großaufnahme. Hier kommt der stärkste Ausdruck mit „den leisesten Zügen“ zur Geltung, alles Andere würde übertrieben und damit unnatürlich wirken. (vgl. Löffler 2004:224) Schon die subtile Sprache der Augen genügt. Entscheidend und wesentlich ist eine „Durchseelung“ des Gesichts durch das Auge „über die Qualität eines Filmschauspielers“, denn ein „großes sprechendes Auge“ sei die „Vorbedingung für jede kinematographische Laufbahn“. Gerade die aufgerissenen Augen haben einen starken medialen Effekt, weil sie wie eine Hypnose fungieren. (vgl. Löffler 2004:225f)

Die Augen sind der Körperteil, der am meisten „spricht“. Denn das Weiße“ im Auge kann man deutlich erkennen. Wir Menschen sind so konzipiert, dass aufgrund dessen, dass es leicht für jeden ist, einen

Menschen zu verfolgen, wenn es um seine/ihre Aufmerksamkeit geht. Dabei besitzen wir Individuen einen Drang, den Anderen mit seiner/ihrer Aufmerksamkeit zu beobachten oder uns eben auf Etwas aufmerksam zu machen. Dabei werden dem Gesprächspartner jede Menge Informationen auf non-verbalen Ebene geliefert. Ebenso liefert die Körpersprache viele Informationen. Sollte das Gesprochene mit der Körpersprache nicht kongruent sein, dann neigen wir auch eher dazu, der Körpersprache zu glauben, denn diese drückt die Wahrheit bzw. das tatsächliche Empfinden aus. Bei der Körpersprache kann zwar die Gestik – also die „verfeinerte Form“ der Körpersprache – ebenso manipuliert sein, allerdings kommt hier auch noch hinzu, dass die gleichen Gesten an unterschiedlichen Orten der Welt auch unterschiedlich gedeutet werden. (nicht so wie bei den Grundemotionen) (vgl. Carter 2010:142f)

„Individuell und kulturell stereotypisierte Handlungsschemata werden in der Kognitionspsychologie als Scripte bezeichnet und haben einen großen Einfluss darauf, wie Filme gestaltet werden müssen, um ein erwünschtes Ereignisschema zu aktivieren.“ (vgl. Westerboer 2008:25) „Der klassische Film arbeitet mit hochgradig stereotypisierten Mechanismen der mentalen Zuordnung seiner Erscheinungen, indem er konzeptuell geleitete Schemata gezielter Erwartungen an Einstellungsfolgen laufend erfüllt.“ (Westerboer 2008:40)

Zwar leisten die Stereotypen neben der Schauspielleistung und Montage eines Films einerseits ihren Beitrag für Realismus, aber auf der anderen Seite gibt es eine neue Tendenz vor allem im amerikanischen Film, die sich als „neuer Realismus“ bezeichnet. Gemeint ist damit eine Ablehnung von außergewöhnlichen Figuren oder Helden, denn „Helden bringen den Zuschauern Minderwertigkeitskomplexe bei.“ (Lansgesell, Peklar, Ungarböck 2012:30) Die Zuschauer sind die wahren Protagonisten des Lebens. (vgl. Lansgesell, Peklar, Ungarböck 2012:30) „Film entfaltet seinen vollen Erlebnisgehalt erst durch das wechselseitige semiotische Spiel mit dem Zuschauer.“ (Kruse 2010:149)

4 Anforderungen an Zuschauer

„Wer schreibt, will andere erreichen.“ (Redeker 1966:95) So sieht die Sicht der Stückeschreiber und Drehbuchautoren aus und sie schaffen dieses Erreichen des Publikums, indem sie eine möglichst realistische Abbildung erzeugen möchten, die sich auch in der Schauspielkunst wieder finden soll. Eine realistische Abbildung drückt sich in vielerlei Hinsicht aus. So soll sie im Schauspiel zumeist einen moralischen Wert, der das Menschliche beim Individuum und in der Gesellschaft in einen Kontext setzt, vorhanden sein. (vgl. Redeker 1966:99ff) Es besteht die Meinung, „realistische Kunst ist Ausdruck und Mittel der Betätigung und Bestätigung des Individuums als Gemeinschaftswesen.“ (Redeker 1966:105) Es geht bei einem realistischen Werk aber auch darum, auf die Realität einerseits hin zu weisen, aber andererseits lässt sich diese Wirklichkeit auf ästhetische, psychologische Phänomene zurückverfolgen. (vgl. Thal 1985:171)

Wie ich zu Beginn dieser Arbeit schon erwähnt habe, gibt es einen emotionalen Aspekt, wenn es um das Erfolgserlebnis geht. Dieser gilt nicht nur für den Schauspieler, sondern auch für das Publikum. Unter dem Begriff „Erlebnis“ versteht man den „Inhalt des Erlebens, [...] jedes beindruckende Geschehen.“ „Erleben“ ist „jeder im Bewußtsein [sic] ablaufende Vorgang“. (Meyer 1979:577) Dieser Vorgang drückt sich größtenteils in Gefühlen aus und diese kreieren sich dort, wo Interessen und Bedürfnisse jedes fühlenden Individuums angesprochen werden.

Es sind vor allem die Gefühle, die, speziell im Film, durch einen bestimmten Realismus evoziert werden, auch dann noch, wenn sich der Zuschauer darüber bewusst ist, dass es sich hier nur um eine „Widerspiegelung“ der Realität handelt - wenn dies auch auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint. (vgl. Redeker 1966:34) Wie der einzelne Zuschauer mit Gefühlen auf das Rezipierte reagiert, ist von seiner Sensibilität abhängig. Nur ein solcher Rezipient setzt sich auch mit dem Dargestellten auseinander. (vgl. Kracauer 1964:64f) Tut er das, dann beobachtet auch er genau, was vor sich geht. Dadurch erlebt er nicht nur Gegenstände und Schauspieler, sondern auch das gesamte hintergründige Beziehungsgeflecht, welches den Realismus letztlich ausmacht. (vgl. Redeker 1966:47)

Das bedeutet im Weiteren, dass der Film als solcher große Macht besitzt, weil er die Rezipienten beeinflusst, selbst wenn diese gar nicht gewillt sind, beeinflusst zu werden. Diese Beeinflussung geschieht durch die Bilder, die gezeigt werden, indem sie die Sinne des Rezipienten stimulieren. Das gelingt den Bildern, weil diese Realitätscharakter besitzen, weil sie eine Welt zeigen, die sich bewegt und weil sie den Zuschauer in Lebensbereiche einführen, die ihnen vermutlich sonst verborgen geblieben wären. Dieser Vorgang löst nicht nur tatsächliche körperliche ‚Resonanz-Effekte‘, wie gewisse Muskelreflexe aus, sondern Reaktionsprozesse, die beispielsweise Neugierde hervorbringen. (vgl. Kracauer 1964:216f)

Abgesehen davon, dass der Film noch zusätzliche Tricks, wie Lichteffekte und Musikuntermalungen bzw. Montage einsetzt, um den Zuschauer zu berühren, benötigt der Zuschauer selbst nur zwei Dinge, um in den Bann des Filmes gezogen zu werden: ein „reduziertes Bewusstsein“ und Sinnesorgane.

(vgl. Kracauer 1964:217) Mit den aufgenommenen Informationen sollte er im Zuge seiner Verarbeitung emotional erleben können und dürfen.

4.1 Bewusstsein und Sinne

Das „reduzierte Bewusstsein“ verhilft dem Rezipienten, sich in einem abgedunkelten Raum, wie dem Kino, sich ein Stück aus der Wirklichkeit zu entfernen und quasi verlieren zu dürfen. Genau dieser Prozess hilft ihm wiederum dabei, seine Sinnesorgane zu schärfen und damit verstärkt die Wahrnehmung der Bilder und folglich die Reaktionsprozesse zu erleben, die auch das Träumen inkludieren. (vgl. Kracauer 1964:217ff)

Einstellungswechsel und Montage verstärken eine Realität, weil das menschliche Auge im abgedunkelten Raum, dem Film ausgeliefert ist und Ereignisse wahrnehmen „muss“, die zu einer Einheit verschmelzen und ein buchstäbliches „wahr“ nehmen als Folge stimuliert wird. (vgl. Thal 1985:188f)

„Die Zuschauer produzieren buchstäblich am eigenen Leibe die Ich-Form eines Empfindens, das sich auf der Folie des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses abzeichnet als ein radikales Nicht-Ich; nämlich als das Profil der emotionalen Wechsel, Intensitätssteigerungen und –abflachungen, der konfliktuellen Ballungen der Gegensätze und deren explosiver Auflösungen. Die Zuschauer müssen aus dem Prozess ihres Wahrnehmungsempfindens eine Figur dieses Empfindens, das Bild eines Selbst formen, das ihr bestehendes Selbstbild übersteigt.“ (Kappelhoff 2008:33)

„Der Reiz der Wahrnehmung unterhaltsamer Stoffe liegt [...] in der Abkehr von eigenen Erfahrungen zugunsten einer oft besonders ästhetischen, humorvollen, dramatischen Erfahrung eines Ersatzlebens“. (Benkel 2003:11) Mit dem Ersatzleben ist ein „realistisch gebendes Medienprodukt als konsumierbare, unterhaltsame Ablenkung von der Wirklichkeit“ gemeint. (Benkel 2003:69)

„Fehlt es allerdings an solcher Wirklichkeit, damit auch an der Genussmöglichkeit, kann die Kunst ‚ein gewisser Ersatz für die Wirklichkeit und dem Menschen ein Lehrbuch des Lebens‘ sein. [...] ‚Folglich ist Wiedergabe der Wirklichkeit das erste Ziel der Kunst.““ (Metscher 1999:112)

„Der Mensch nimmt weder direkt noch als Ganzes wahr, seine Wahrnehmung ist hochgradig selektiv und deutend – er sieht immer etwas als etwas“ durch Symbole, Vorstellungskraft und mentale Konstrukte der Welt. (vgl. Kruse 2010:82)

Die Wahrnehmung wird entweder durch Perzeptionsstrukturen, indem die Reize immer auffälliger für den Rezipienten werden, durch konzeptgeleitete Strukturen, welche die kognitive Aktivität durch vorhandenes, allgemeines Weltwissen aktivieren oder schließlich durch stereotypgeleitete Strukturen, die „Reizkonfigurationen“ darstellen, indem sie wiederholte Kommunikationsstile beim Publikum wahrnehmen lassen, gesteuert. (vgl. Kruse 2010:126)

Obgleich wir es mit der ‚Realität einer anderen Dimension‘ oder einer „nackten Realität“ zu tun haben, findet bewusst oder unbewusst ein Identifikationsprozess mit Traumbildern statt. Dabei kann das Träumen auf Objekte gerichtet sein, die nicht interpretiert werden, sondern in welchen versucht wird, „ein Geheimnis zu entlocken“, doch ebenso kann es sich um psychologische Prozesse handeln, die „Erfahrungen, Befürchtungen und Hoffnungen“ oberflächlich erscheinen lassen und sich eben in einem Reaktionsprozess fortsetzen. (vgl. Kracauer 1964:224f) Bei den psychologischen Prozessen kann es sich auch um Erinnerungen handeln, die beispielsweise in der Kindheit gemacht wurden. (vgl. Kracauer 1964:226)

In der Neurowissenschaft hat man die Entstehung von Erinnerungen mit Ereignissen, die erlebt werden, erklärt. Meistens stehen diese Ereignisse in einem gewissen Kontext. Mehrere Ereignisse, die miteinander verbunden sind, ergeben eine Geschichte und vernetzte Geschichten schließlich erschließen sich zu einer Bedeutung für uns. Man hat festgestellt, dass vor allem ein Areal im Gehirn für diese Erschließungen ausschlaggebend ist, und zwar ist dies der sogenannte „Hippocampus“. Dieser Teil des Gehirns kann nicht nur Orte speichern, sondern auch Gerüche, Aufgaben und Zusammenhänge. Dies ist auch ein Grund, warum beispielsweise Phantomschmerzen existieren. Dabei leben die Erinnerungen immer von Assoziationen. ² (TC 00:34:44)

Wenn durch unsere Sinnesorgane, ein beispielsweise schon abgespeicherter Geruch gerochen wird, dann aktiviert sich durch unsere dazu aufkommende Assoziation das abgespeicherte Ereignis im Gehirn und wir können uns erinnern und bei vielen Sinneswahrnehmungen und Assoziationen die Erinnerung sogar wiederbeleben, indem wir sie nochmals durchleben. ³ (TC 00:54:03)

Auch Freud stellte zu seiner Zeit schon ein Zusammenspiel von Wahrnehmung, Gedächtnis und Bewusstsein fest, welches sich auf neuronale Vorgänge beruft. (vgl. Schmidt 2005:37) Wenn Informationen wahrgenommen und im Gedächtnis verarbeitet werden, indem sich durch Wahrnehmung eine Erinnerungsspur verankert, resultiert daraus als eine Qualität entweder Lust oder Unlust. (vgl. Schmidt 2005:38f)

Freud unterschied zudem das Erinnerungssystem in ein vorbewusstes System und in ein unbewusstes System. Das unbewusste System ist dabei schwieriger abzurufen, aber es ist möglich, indem man erst zu den vorbewussten Erinnerungen gelangt. Dies funktioniert einzig und allein durch die verbale Sprache, denn diese führt zur Emotion bzw. zur unbewussten Erinnerung durch den Ausdruck der Gefühle. (vgl. Schmidt 2005:40) Somit existiert für Freud auch kein wirkliches Vergessen, sondern nur ein Verdrängen durch „die Auflösung von Zusammenhängen, Verkennung von Abfolgen, Isolierung von Erinnerungen“. (Schmidt 2005:41f)

² **GEIST & GEHIRN** Vol. 4 mit Prof. Dr. Dr. Manfred Spitzer (Regie: Auditorium Netzwerk, CD1, Müllheim, 2006)

³ **GEIST & GEHIRN** Vol. 4 mit Prof. Dr. Dr. Manfred Spitzer (Regie: Auditorium Netzwerk, CD2, Müllheim, 2006)

Abgesehen davon, ist die Unterscheidung des Erinnerungssystems beim Menschen strukturiert und so können auch Symbole strukturiert werden, da sie wie eine Sprache fungieren. Dies erklärt, warum wir die Sprache der Bilder im Film verstehen und rezipieren können. (vgl. Schmidt 2005:58)

Dabei hat Freud auch erkannt, dass Erinnerung und Wahrnehmung an unterschiedlichen Orten stattfinden. (vgl. Schmidt 2005:44) Dabei entstehen Bilder der Wahrnehmung von außen und Bilder der Erinnerung von innen. (vgl. Schmidt 2005:75) Erinnerung und Wahrnehmung führen zudem eine Symbiose:

„Die alltägliche Wahrnehmung ist [...] durchtränkt von Erinnerungen, sie ist immer von Erinnerungsbildern durchsetzt, welche sie vervollständigen. (...) Das Erinnerungsbild wiederum partizipiert an der reinen Erinnerung, welche es zu materialisieren beginnt, und an der Wahrnehmung, in welche es sich inkarnieren will.“ (Schmidt 2005:78)

Geschieht also eine Auseinandersetzung mit dem Bewusstsein und der subjektiv wahrgenommenen Welt, entsteht ein Bild der Wirklichkeit, welches sich in Körper und Geist manifestiert. (vgl. Schmidt 2005:82f)

Genau nach diesem medizinischen Prinzip funktioniert auch Method Acting und ebenso funktioniert jeder Mensch auf bestimmte Reize. Beim Film wollte man eine große Wirkung erzielen, also hat man sich genau dieses Wissen zunutze gemacht, indem man psychoanalytische Konzepte für bewusstseinsbildende Funktionen im Kino bzw. im Film eingesetzt hatte. (vgl. Schmidt 2005:59)

Nachdem der Ausdruck eines Schauspielers durch ‚sinnlich wahrnehmbare Zeichen‘ und die entsprechenden Muskelbewegungen entziffert wird, wird ein Kontakt zu den Zuschauern hergestellt, der „Unsichtbares transparent, indem sie ihre Darstellungsfunktion zugleich verleugnen“ werden lässt. (Löffler 2004:176)

Der Zuschauer kann also gar nicht ausweichen und hat gar keine andere Wahl als auf Reize bewusst oder unbewusst zu reagieren. Dabei ist nicht mehr wichtig, ob Realität in einem Kunstwerk erscheint, sondern nur mehr wie diese erscheint, denn Realität ist letztlich auch „die Erinnerung an bestimmte Figuren, Geschichten und Erzählformen“ (Thal 1985:114)

Ein Rezipient lernt dabei auch, weil er durch den Film ständig visuelle Impulse erhält. Diese drücken sich letztlich wieder in Form von Emotionen aus, die je nach persönlichem Erfahrungswert gut oder schlecht sein können. Lernen ist ein Prozess, welcher das menschliche Gehirn rund um die Uhr betreibt, sogar während des Schlafens. ⁴ (TC 00:38:05)

Psychologen und Philosophen verstehen unter Lernen, nicht nur das Bewahren und Erwerben von Erfahrungen, Fertigkeiten und Fähigkeiten, die wiederholt eingepägt werden, sondern auch einen Neuerwerb, mögliche Änderung sowie Verbesserung von Verhaltens- und Leistungsformen, die das

⁴ GEIST & GEHIRN Vol. 4 mit Prof. Dr. Dr. Manfred Spitzer (Regie: Auditorium Netzwerk, CD1, Müllheim, 2006)

„Wahrnehmen, Denken, Fühlen, Streben und Wollen beeinflussen und auch bewerten.“ (Keitel-Holz 1983:21) Das bedeutet, es besteht auch die Möglichkeit einer Veränderung der „inneren Fähigkeiten und Kräfte“, die vor allem durch eine Filmrezeption gegeben sein können. (vgl. Keitel-Holz 1983:21)

Die einzige Voraussetzung, die für den Lernprozess beim Zuschauer gegeben sein muss, ist ein funktionierendes, strukturiertes Gehirn, welches das Erleben möglich machen kann. (vgl. Keitel-Holz 1983:23) Dabei setzen Filmemacher auch bewusst, Motivationspunkte, die immer in Form einer Leistung zu verstehen sind. Leistung meint dabei Wissen, Können, Verstehen oder Verhalten, die ausschlaggebend für Lernenergie und –bereitschaft“ sind. (Keitel-Holz 1983:27)

Solche Motivationsanstöße leisten Filme durch die Sprache, indem sie kommunizieren und vor allem dem Denken eine Richtung geben. (vgl. Keitel-Holz 1983:28) Der Rezipient benötigt tatsächlich für seine Lebensgestaltung auch Lernprozesse. Er kann damit Vorurteile abbauen, Vorstellungen umsetzen und auch andere Menschen besser verstehen. Dies dient vor allem der Weltorientierung, die für jeden Menschen essentiell ist, weil der Mensch in dieser Welt handeln bzw. leben möchte. (vgl. Keitel-Holz 1983:29) „Das Handeln ist umso erfolgreicher, je zutreffender das Gedankenbild und die wirkliche Beschaffenheit der Welt“ wieder gegeben wird. (Keitel-Holz 1983:53)

Dem Menschen ist immer eine gewisse Natur- oder Selbsterkenntnis dabei wichtig und diese inkludiert sich im Lernprozess. (vgl. Keitel-Holz 1983:53) Eine „absolute Wahrheit“ existiert dabei nicht. (vgl. Keitel-Holz 1983:58) Dabei ist dieser Akt der Erkenntnis, die durch Bilder der Wirklichkeit vermittelt wird, eine Gefühlsevozierung, welcher als Prozess in der Kunst auch gefordert wird. (vgl. Thal 1985:69)

Für den Rezipienten bedeutet das Lernen viel Aktivität,

„denn an den ersten Verdrahtungen unseres Gehirns hängen sich alle folgenden Eindrücke auf. Die ersten Verknüpfungen dienen dabei als Wegweiser für die folgenden Bahnen, Kontaktstellen und weitere Verknüpfungen. Später eintreffende Informationen der Außenwelt werden kaum noch verdrahtet, sondern entlang dieses Netzes, [...] über mehrere Stufen in stofflich gespeicherte codifizierte Erinnerungen übergeführt.“ (Keitel-Holz 1983:127)

Bei jedem Menschen lösen also Bilder etwas aus. Sie befriedigen eine Art Lebenshunger – ein tiefes Bedürfnis. Anknüpfungspunkte können unter Anderen, „Erfolgsgeschichten erzählen oder einen Blick auf das Leben reicher Müßiggänger [sic]“ sein, die dem Publikum das Träumen erlauben und den Hunger nach Leben erweitern. (vgl. Kracauer 1964:228)

Der Hunger nach Leben erklärt sich in unserer modernen Massengesellschaft, in der alles immer schneller und technologischer wird und Zeit zum Leben sich zumeist zu einem Fremdwort gestaltet. Die Folge davon ist ein Verlust an Glaube, Kultur und Tradition. Entscheidend ist, dass das Kino es schafft, diese Realität wieder zurück zu bringen, indem es mit Material durch Abenteuer, neue menschliche Kontakte und neue Perspektiven und Sensationen liefert.

Warum der Kinobesucher sich während der Rezeption verliert, ist nicht der Anblick des Schauspielers, sondern der Anblick von Menschen. (vgl. Kracauer 1964:230f) Bazin begründet eine Wirkung auf

Zuschauer mit der Präsenz der Schauspieler, denn während die Rezipienten im verdunkelten Raum einen Film rezipieren, sehen sie ein ignorantes Schauspiel, welches aber Teil der Realität ist. (vgl. Thal 1985:183)

4.1.1 Funktion des Abbilds

Mit dem Film wird also eine „künstlerische Sprache“ eingesetzt, wobei „die Distanz zwischen dem Bezeichnungsvorgang und dem Realen“ schwindet, „und dies zugunsten eines direkten Ausdrucks der Wirklichkeit“, der zur Geltung kommt und darüber hinaus der Visualisierung im Film heute keine Grenzen mehr setzt. (vgl. Durakovic/Lommel/Paech 2012:123)

Es gibt zwei Arten von Realismus: Zum Einen ist damit eine „Wahrheit der Wirklichkeit“ gemeint, wobei Ideale sich am Tatsächlichen orientieren und als solche eben auch konstruiert werden. Diese Art von Realismus wird als sehr „realistisch“ empfunden.

Zum Anderen ist es eine Wirklichkeitsbeschreibung, ein „Vertrauen auf einen der Welt zugrundeliegenden Sinn und eine Ordnung“, wobei der Realismus als Methode eingesetzt wird. (vgl. Kohl 1977:228)

Im Allgemeinen wird Realismus als eine Wirklichkeitsannäherung beschrieben, die gleichzeitig auch das Ideologische wieder in den Hintergrund drängen kann. (vgl. Kohl 1977:229) Diese Wirklichkeit, von der die Rede ist, entsteht durch die individuelle Wahrnehmung. (vgl. Vaßen 1998:13)

Eine sogenannte Widerspiegelungstheorie besagt, dass die Zuschauer Realität empfinden, weil die Rezipienten es mit einem Abbild der Realität zu tun haben. Dabei ist die Realität nicht, was Menschen generell für „die Welt“ halten, sondern die Realität ist das, was sie sind. So wie Menschen sich in ihrem Sein subjektiv verhalten, so halten sie nach diesem Verhalten ihre wahrgenommenen Welten auch für subjektiv wahr und für subjektiv real. Aber entscheidend ist, dass die tatsächliche, objektive Welt auch ohne Bewusstsein existiert.

Dem Film wird aufgrund seiner beinhaltenden Bilder von sämtlichen Erzählformen der größte Realismus zugesprochen, wobei sich die Bilder stark auf die Imaginationsleistung der Zuschauer auswirken. Vor allem das menschliche Auge ist durch die bildlichen Impulse stark psychologisch beeinflussbar und somit sind die Rezipienten stark lenkbar, wenn es um die Glaubwürdigkeit der realistischen Darstellung geht. Obwohl der Zuschauer im Kino befangen ist, da seine Vorstellung gelenkt wird, lassen sich die Rezipienten gerne auf eine „falsche Realität“ ein. (vgl. Thal 1985:107) Dadurch, dass die Leinwand wie ein Spiegelbild wirkt, vermittelt sie mit diesem Selbstbild beim „Zuschauer die narzisstische Lust kompensatorisch“ im Reich der Fantasie. (vgl. Schmidt 2005:63)

„Im physischen Spiegelbild einerseits, wie im affirmativ verfahrenen gesellschaftlichen (mütterlich) Spiegel andererseits, manifestiert sich die erfahrene Unvollkommenheit in einem Phantasma: dem Realen bzw. Begehren nach diesem realen Zustand der Perfektheit, Reinheit oder Unversehrtheit.“ (Schmidt 2005:56)

Das heißt, der Rezipient setzt sich mit dem „Quasi-Spiegelbild“ durch eine Art Ur-Identifikation in Relation. Bei dieser Abbildfunktion werden darüber hinaus Tatsachen „demonstriert und auch problematisiert“, wodurch das schon erwähnte Handeln in dieser Welt bzw. gesellschaftliche Praktiken stattfinden können.

Ein Hinweis, dass diese Abbildfunktion wirkt, zeigt der mehrfach, belegte Zusammenhang von Fernsehkonsum mit Gewalt und Angst. Filmemacher wissen auch über diesen Umstand Bescheid und setzen ihr Medium gezielt mit dieser Abbildfunktion ein. Je besser dabei eine Widerspiegelung erfolgt, desto garantierter scheint der Erfolg eines Filmes beim Rezipienten zu sein. (vgl. Schmidt 2005:57)

Es wird schon beim Schreiben eines Drehbuchs nicht nur eine Geschichte berücksichtigt, sondern auch eine Intention des Verfassers, wie ich eingangs erwähnt hatte. Diese Absicht besitzt häufig einen Wiedererkennungswert, der auch diese Abbildfunktion ausfüllen kann. (vgl. Thal 1985:65f) Fiktive Figuren, Situationen, aber auch rhetorische und filmische „Codes“ sind für diesen Wiedererkennungswert verantwortlich, weil dieser eben mit der Wirklichkeit konnotiert ist und den Realismus-Eindruck verstärkt. (vgl. Thal 1985: 108) Das Ziel ist dabei nicht nur einen Realismus zu schaffen, sondern eine bestimmte Wirkungsintensität beim Zuschauer zu erreichen. (vgl. Joost 2008:32) Neben der Wirkungsintensität wird aber auch eine affektive Erregung beim Zuschauer angestrebt und ebenso eine argumentative Kommunikation ausgeführt, die erklärt, warum die Figuren so sind, wie sie sind. (vgl. Joost 2008:39) Die Bilder im Film sind sozusagen ein beispielhafter Beleg, um den Zuschauer von dieser Argumentation zu überzeugen. Auch diese damit erzeugte Glaubwürdigkeit ist wichtig für den Erfolg des Films. (vgl. Joost 2008:104)

Der Film wird dabei als geschlossenes Werk mit der Abbildfunktion betrachtet, dennoch schaffen es die verschiedenen Departments, wie Regie, Kamera, Drehbuch, oft nicht die gleiche Absicht in ihrer Verfilmung zu verfolgen. Dieser Umstand lässt dann mehr Interpretationsspielraum für den Zuschauer zu.

Die Filmindustrie in Hollywood hat möglicherweise auch aus diesem Grund mehr Erfolg, da eine ökonomische Unabhängigkeit hier eher besteht als in Europa. Bedeutsam sind aber trotzdem - bei Filmemachern und bei Zuschauern – einzelne Selektionsentscheidungen, wenn es um Abbild geht, die beispielsweise „Überlagerung von psychologisch motivierten Handlungssträngen von Kinothemen“ darstellen und oftmals schon ein gewisses „Vorwissen“ im Sinne der filmischen Codes voraussetzen.

„Der Mensch reagiert auf Zeichen, Gesten und Symbole. Zeichen ist alles, was unsere Sinne reizt, von der quietschenden Tür oder dem Gelb des Zitronenfalters bis zum Apfel, der uns auf den Kopf fällt. In der Reaktion auf solche Zeichen unterscheiden wir uns nicht grundsätzlich vom Tier. [...] Wir denken also darüber nach, was der Sinn dieses Verhaltens in dieser Situation ist, und entscheiden uns dann für ein bestimmtes Verhalten. Zeichen, in denen ganze Erfahrungskomplexe gebündelt sind und die über die konkrete Situation hinaus auf einen weiteren Sinnzusammenhang verweisen, nennt Mead Symbole. [...] Sprache ist Symbolisierung.“ (Abels 2006:257)

Allerdings darf man hier nicht vergessen, dass jeder Mensch eine subjektive Wahrnehmung von der „sozialen Welt“ hat und diese auch durch ein objektives Umsetzungstool der Sprache nicht exakt für jeden einzelnen Rezipienten verständlicherweise widerspiegelt. Dennoch trägt die Sprache zum Aufbau der rezipierten Realitäten enorm bei, die sich im Film bekanntlich vorwiegend durch Bilder ausdrückt.

Die moderne Sichtweise der Wirklichkeitsnachbildung behauptet ebenso, dass die Realität im Unterhaltungsgenre nicht mehr abgebildet, sondern konstruiert wird. Dabei wird sozusagen das reale Leben imitiert. (vgl. Benkel 2003:11)

Wenn Kunst nun realistisch dargestellt wird, dann geht es weniger um eine Abbildung, als um ein Konstrukt. (vgl. Kohl 1977:207) Dabei stellt sich eine Ideologie der Darstellung in den Vordergrund, die wiederum den Realismus ausmacht. (vgl. Kohl 1977:211) Neben der Ideologie tritt aber auch die Art des Künstlers als Anspruch hervor, der ein Abbild der Realität mit seiner Subjektivität liefern will, welche objektiv rezipiert werden kann. (vgl. Kohl 1977:214)

Während sich Naturalismus selbst aber an einer rein äußerlichen Realität anklammert, beschäftigt sich der Realismus auch mit einer psychischen Realität. (vgl. Kohl 1977:217f)

Dennoch lässt sich die Realität nie absolut als Solche abbilden. Dadurch aber das Mediendarstellungen „direkt auf das objektiv Reale“ hindeuten, empfinden die Rezipienten das Abbild der Realität als Realität. (vgl. Benkel 2003:38) „[...] Vielmehr ist jede Abbildung eine Interpretation der Vorlage und damit eine Neubildung von Realität.“ (Lecker 1995:25)

Die sodann objektive Welt, die gezeigt wird, ist einerseits kognitiv erfassbar, indem sie Sinn für den Rezipienten herstellt, aber auch indem sie ein menschliches Produkt namens Materialität zeigt. (vgl. Thal 1985:65f)

„Erst mit der Annahme einer Besonderheit der ästhetischen Widerspiegelung rückt der Mensch nachdrücklich in das Zentrum der Produktion und Rezeption seines gesellschaftlichen Lebens. Die besondere Eigenschaft des Ästhetischen ist die Mimesis.“ (Thal 1985:69)

Damit sind entweder die wissenschaftliche Widerspiegelung oder die „mimetischen Praktiken des Alltags“ gemeint, die man als eine Wirklichkeitsform versucht abzubilden. (vgl. Thal 1985:69)

Von „mimetisch“ ist bei einer vollständigen Nachahmung nicht die Rede, da es nicht um das Kopieren von „ganzen gesellschaftlichen Praktiken“ geht, sondern um Nachahmung von einzelnen Strukturen und Merkmalen des Lebens. (vgl. Thal 1985:70)

Die Bewegung im Film von diesen Abbildern - auf die ich bereits in Kapitel 2.2.1. - eingegangen bin, verstärkt das Hervorrufen von Gefühlen. (vgl. Thal 1985:72) Dabei zeigen Filmemacher oft den Menschen im Wandel und sprechen Probleme des Alltags an. (vgl. Thal 1985:73) Realistische Werke sind also ein Abbild der Realität: Sie geben dabei

„ein künstlerisches Bild eines bestimmten Ausschnitts unserer Realität, eines Bildes, das im allgemeinsten Sinne zur begrifflichen Erkenntnis vermittelt gedacht werden muß [sic], dessen vermittelte Erfahrung nicht mit der Anschauung des von ihm repräsentierten Objektbereichs zusammenfällt.“ (Thal 1985:90f)

Dabei soll auch eine ‚getreue Wiedergabe‘ typischer Charaktere unter typischen Umständen erfolgen. (vgl. Thal 1985:91) Filmtheoretiker Bazin betont bei der poetischen Nachahmung die Art der Nachahmung, die so sein sollte „als hätte derjenige das Abbild vor den Augen selbst“. (Thal 1985:171) In der Figur wird daher auch alles demonstriert – auch der Ausdruck von gesellschaftlichen Ängsten. (vgl. Thal 1985:110)

Rezipienten fordern also auch Authentizität von „Personen, Prozessen, Objekten und Situationen“, dennoch reagieren sie auf ein Abbild der Realität, obwohl es nicht tatsächlich die „objektive Realität“ ist. Dieses Phänomen erzeugt bei jedem einzelnen Rezipienten unterschiedliche Realitätsgrade von Nähe. (vgl. Thal 1985:112f)

„Unter Mimesis verstehen wir ganz allgemein die Fähigkeit des Menschen sich einzufühlen, teilzuhaben und sich zu veräußern. Diese Fähigkeit ist Grundlage für eine Vermittlung von Eindrücken aus Innenwelt oder Umwelt des Individuums in Ausdruck/Darstellung wie z. B. bei der Abbildung einer Idee/Vorstellung, einer Erfahrung oder eines Vorbildes aus der Realität oder bei der Herstellung von Modellen und Lebensentwürfen sowie beim Hervorbringen von Technologie. In diesen Praktiken nimmt Mimesis Gestalt an. Sie produziert Realität. Im Umgang mit dieser Realität wird diese in die Psyche des Individuums integriert.“ (Lecker 1995: 22f)

Zur Repräsentation und Mimesis haben mehrere Wissenschaftler schon festgestellt, dass dabei die visuelle Wahrnehmung des Menschen eine übergeordnete Rolle spielt, denn „die kognitive Verarbeitung von Informationen ist die Trennung komplexer, sinnlicher Wahrnehmungen von der Herstellung von Sinn und Bedeutung.“ (Lecker 1995:37) Selbst die Mime wird schon als eigenes Medium beschrieben: „Sie ist Vermittler und Umwandler von Körperlichkeit, körperlicher Kommunikation und sozialen Verhaltensweisen in Sprache bzw. in Semiotiken eines anderen dominanten Speichersystems.“ (Lecker 1995:22)

Der Zuschauer wird im Kino in eine passive Rolle gerückt, weil er den Film aus einer „psychologischen Disposition“ rezipiert, wobei dadurch der Film „Realitätscharakter“ erhält und aufgrund dessen die Erzählung im Film für wahr hält. Wir Menschen neigen auch, „der Lüge“ zu trauen, weil wir eben ein erinnerndes Bewusstsein besitzen und der Zuschauer lässt sich auf den Film ein, sonst würde er „nur“ wahrnehmen und keinerlei weitere, folgende, kognitive und emotionale Aktivitäten vollbringen. Durch die Vorstellungsbilder des Zuschauers können Illusionen gebildet werden, welche ihn aber nicht vom Geschehen ausschließen, sondern ihn seine Entscheidung selektiv mit den Sinnen seiner Bilder, trifft. Wie schon erwähnt, ist der Zuschauer also gewissermaßen befangen und gleichzeitig aber auch ein Beobachter. (vgl. Thal 1985:112f)

4.2 Vorstellungsvermögen und Informationsverarbeitungskapazität

Das Fiktionale und die Sprache stehen in einem Zusammenhang, weil es um das Leistungsvermögen der Vorstellung geht. Kein Intellekt, keine Reflexion und auch keine Kulturen sind abhängig von den Vorstellungen. Der Zuschauer rezipiert den Film mit Spielregeln, die ihm aber nicht bewusst sind. (vgl. Thal 1985:104f)

Beim Spielfilm gibt es Strukturprinzipien, wobei das fiktive Erzählen im Film eine nicht eigenwillige Täuschung ist, die auch eine Lüge sein darf mit der Begründung, dass auch eine Lüge aus der Wirklichkeit schließlich auf etwas aufbaut, was bereits tatsächlich existiert. Das heißt, der Film ist eine Quasi-Realität. Das vorgestellte Bild und das tatsächliche Bild erzeugen die Realität, wobei ein Film noch zusätzlich viel Spielraum für Montage hat und zur Faszination von und durch Technik und neuen Erfahrungen innerhalb eines Erzählkontextes führt. (vgl. Thal 1985:106)

Der rezipierte Inhalt des Films kann neben seiner psychologischen Ansprache auch auf ein Informationsdefizit beim Zuschauer stoßen. So weiß der Rezipient nicht, wo die „Referenz beginnt“ und die Intention aufhört. Wirkt ein Film gut, dann regt er neben der Bedürfnisbefriedigung auch die Information und deren Interpretation an.

Gerade bei einem Einlassen auf die „falsche Realität“, werden in „komplexen Rezeptionssituationen“ verschiedene „Rezeptionsrepertoires mobilisiert“, welche sich auf „filmspezifischen Erfahrungen berufen“, wobei der Zuschauer sich nur mehr auf Einzelheiten einlässt und nicht mehr auf den Film als Ganzes. Werden beispielsweise eigene Erfahrungen, Aussagen oder Charaktermerkmale als typisch wiedererkannt, besteht die gute Chance einer großartigen Wirkung eines Filmes, die mit Erfolg gekrönt ist. Damit eine Differenzierung zwischen Referenz und Intention des Films stattfinden kann, bezieht der Rezipient das Fiktionale in seine „lebendige Erfahrung“ mit hinein, denn diese liegt nicht bei „einer Illusion der Wirklichkeit, sondern bei verschiedenen Auffassungen der Wirklichkeit (Thal 1985:114) „Die Fiktion ist eine inszenierte – und insofern irreale – Darstellung eines in-sich realen Vorbildes. Der Ort dieses Vorbildes liegt in der Wirklichkeit.“ (Benkel 2003:16) Dabei ist die Wahrnehmung außerdem abhängig von evolutions-, sozial- und psychoanalytischen Faktoren. (vgl. Eder 2008:674)

„Je geringer die Komplexität und das Kontingent vorausgesetzten Vorwissens eines Medieninhaltes, desto größer die Menge der potentiellen positiv geneigten Rezipienten, die in dem dargestellten das erkennen, was sie selbst verstehen und in ähnlicher Form eventuell selbst schon erlebt haben.“ (Benkel 2003:38)

4.2.1 Figurenrezeption

Je nachdem, wie eine Figur präsentiert wird, soll der Rezipient diese Präsentation mit den „filmischen Codes“ sozusagen entziffern und wahrnehmen. (vgl. Joost 2008:163) Trotz seiner passiven Rolle im Kino, die ihn befangen macht, ist er ein aktiver Beteiligter in Anbetracht des Rezeptionsprozesses. In

diesem Prozess geht es um die Schaffung von Nähe zu den Figuren, die entweder raum-zeitlich, sozial, kognitiv oder emotional mit zusätzlicher Montage sein können. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:145) Abgesehen davon kann diese Nähe entweder von außen oder innen erzeugt werden (vgl. Eder 2008:628)

Wenn der Zuschauer den Film rezipiert, dann stellt er also auch Sinnzusammenhänge auf eine „rational-antizipative“ Weise dar, nämlich mit audiovisuellem Stimulus. Das Rationale und Antizipierende ist der Umstand, dass sich der Zuschauer einfach seiner „Wahrnehmungsgewohnheiten aus dem Alltag bedient“. (vgl. Westerboer 2008:22)

„Die Empfänglichkeit der Sinne schwankt mit der Aktivitätsperiodik. Ist ein Organ müde und stumpf geworden, so wird es von einem andern abgelöst (z. B. das Auge von der tastenden Hand). Interesselosigkeit ist zu vermuten, falls kein derartiger Arbeitswechsel erkennbar wird; ein reglos starrendes Auge ist auf Inaktivität verdächtig.“ (Espenschied 1985:40)

Schick und Ebbrecht (2008) unterscheiden zudem vier verschiedene Arten der Figurenpräsentation:

4.2.1.1 Artefakte

Hier stehen die Mittel einer Figur im Vordergrund, die dazu beitragen Informationen an die Zuschauer abzuliefern. Diese Informationen betreffen nicht nur die Dramaturgie, sondern auch die Figur selbst als Konstrukt im dramaturgischen Kontext. Hier werden auch die Schauspielstile und der Einsatz von Schauspielstars berücksichtigt, welcher einerseits bewusst Informationen preis gibt und andererseits zurückhält. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:139) Die Eigenschaften einer Artefakt-Figur

„können sich zu festen Konstellationen fügen: zu Figurenkonzeptionen, die als Leitlinien der Figurengestaltung in bestimmten Modi der Filmpraxis dienen und auf denen wesentlich unseren ästhetischen Mainstream-Realismus zufolge sollen Figuren beispielsweise individuell, autonom, mehrdimensional, dynamisch, transparent, einfach verständlich, konsistent und dramatisch sein.“ (Schick/Ebbrecht 2008:140)

4.2.1.2 Fiktive Wesen

Bei dieser Figurenpräsentation wird vor allem die körperliche Komponente in den Vordergrund gestellt: Gesicht, Haltung, Blickverhalten, Mimik, Gestik, Frisur, Kleidung und ihr Beziehungsgefüge sind kennzeichnend, um vor allem das Innenleben der Psyche auch zum Vorschein zu bringen. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:137) Diese Figuren lassen sich physisch, psychisch oder aufgrund der sozialen Beziehungen einteilen. (vgl. Kruse 2010:130)

4.2.1.3 Symbole

„Symbol meint, im genauen Wortsinn, ‚das Zusammengeworfene‘. [...] ursprünglich ein Wahrzeichen oder Merkmal, auch verabredetes Erkennungszeichen [...] Goethe Begriff das Symbol als ‚Idee im Bilde‘“ (Metscher 1999:90)

Vor allem die Sprache und den Bildern des Films kommt diese indirekte Bedeutung in symbolischer Form zu. Insbesondere die Frage, ob die Figur als etwas Anderes als „ein Zeichen fungiert“, wird hier gestellt. Dabei spielt auch die Motivation der Figur und deren Figurenkonstellation, die auch gleichzeitig von den Rezipienten erwartet werden, weil diese eine Spannung erleben wollen, eine bedeutende Rolle. Auch hierbei geht es wieder um die Abbildfunktion und Stereotypisierung. „Zuschauer assoziieren mit anderen Personen, Geschichten und mit vorhandenem Weltwissen.“ (Schick/Ebbrecht 2008:142f)

Mikunda (2002) unterscheidet in diesem Zusammenhang „das Signifikante“ bzw. „Bedeutende“ einer Figur, welches durch Farben oder Formen hervortritt, aber auch „das Signifikat“ bzw. „Bedeutete“, welches die inhaltliche Ebene beschreibt. (vgl. Mikunda 2002:297)

4.2.1.4 Symptome

Hierbei ist nicht nur – wie bei den Symbolen - interessant, warum und wie sich die Figur in ihrem dramaturgischen und soziokulturellen Kontext verhält und präsentiert, sondern auch und vor allem, in welchem Kontext die Rezipienten die Figuren wahrnehmen. (vgl. Schick/Ebbrecht 2000:134f)

4.2.1.5 Sonstige

Figuren werden noch viel facettenreicher unterschieden. So zum Beispiel in audio-visuelle und auditive Figuren, wobei das Visuelle und das Auditive entweder kongruent oder inkongruent sein können. Dabei spricht man dann von „Korrelationsfiguren mit Konjunktionen“. Aber es gibt auch die Möglichkeit der sogenannten Montagefiguren, die durch Jumpcuts eine Zeitellipse kreieren und welche wiederum die Bewegung und deren Wirkung im Film, so wie in Kapitel 2.2.1. bereits erklärt, hervorbringen.

Bei der Rollenposition der Figuren, bei der Statur, Charakter und Handlung erkennbar wird, entsteht ebenso emotionale Nähe. (vgl. Mikos 2008:171) Entscheidend ist, dass allein schon die Personenschemata in den Köpfen der Zuschauer zu Emotionen führen können und zwar dann, wenn eine Lücke zwischen eigenem Weltwissen über die Menschen und dem über die Figuren klafft. Dabei kann eine Emotion schon die Bewunderung über die Schauspielleistung sein. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:168ff)

Ganz gleich, welchen Figurentypus die Zuschauer nun rezipieren, essentiell ist, dass die Zuschauer dem Film eine Aufmerksamkeit entgegenbringen, wobei sie außerdem „Bewertungen, Sprachverstehen, praktische Überlegungen, Erinnerungen, Zukunftspläne, Fantasien, Deutungs-, Reflexions- und Kontrollversuchen“ veranstalten. (Eder 2008:651)

4.3 Emotionales Erleben

Affektausdruck des Schauspielers wird durch die Wiederholbarkeit, die der Schauspieler bei seinem Spiel zu leisten hat als Konvention und als Zeichen vom Zuschauer erkannt, wobei dieser Ausdruck ebenso einen affektiven Eindruck beim Zuschauer hinterlässt. (vgl. Löffler 2004:53)

Emotion ist ein äußerst großflächiges Phänomen, denn sie ist auch noch übertragbar. Dazu genügt ein Reiz, der auf das Gegenüber buchstäblich ansteckend wirkt. Als Beispiel sei in der Mutter-Kind-Beziehung genannt, wenn die Mutter das Kind anlächelt, so wird dieses Lächeln erwidert mit einer Reaktion des Zurücklächelns, welches zuvor als Reiz bzw. Auslöser fungierte. Genau nach diesem Prinzip funktioniert auch eine emotionale Ansteckung bei Gruppen- und Massenphänomenen. (vgl. Izard 1981:130f)

Emotionen sind definiert als etwas Innerliches, dass sich vom Alltäglichen unterscheidet. Darüber hinaus kommen und verschwinden sie. Es gibt niemals eine gleichbleibende neutrale Emotion, sondern diese entwickelt sich erst. (vgl. Espenschied 1985:78) Davon zu unterscheiden sind Zustandsgefühle wie beispielsweise die Aufmerksamkeit, die vorerst „gegenstandslos und undifferenziert“ sind. (vgl. Espenschied 1985:79) Dennoch:

„So völlig emotionslos, wie man wohl meinen möchte, ist Aufmerksamkeit gar nicht; mit einem Anhauch von Betroffenheit fängt sie an, denn, was uns aufmerken läßt [sic], hat irgendeinen Reiz. [...] Der Wahrnehmungsvorgang ist eine Begegnung: eine Einzelheit kommt von außen, eine Bereitschaft von innen.“ (Espenschied 1985:83)

Darüber hinaus sind Emotionen „keine bewussten Gefühle, sondern körperliche Reaktionen auf bestimmte Reize, die uns weg von der Gefahr oder hin zum Erfolg bewegen sollen. Emotionen werden ständig generiert, doch meistens merken wir nichts davon.“ (Carter 2010:124)

Während James und Lange meinten, dass Emotionen durch körperliche Reaktionen realisiert werden, vertraten Schachter und Singer die Meinung, dass Emotionen körperlich durch einen sozialen Kontext aktiviert würden. Hingegen behauptete Darwin, dass Emotionen etwas Angeborenes seien und der dazugehörige Gesichtsausdruck von allen Menschen auch unterschiedlicher Kulturen erkannt werden könne. (vgl. Carter 2010:123)

Emotionen lassen sich darüber hinaus als Gefühle oder als „funktionelle Verhaltensabläufe betrachten“. Reiz, Gefühl und Aktion formieren sich hierbei zu einer Wirkung. Emotionen unterscheiden sich klarerweise in Qualität und Intensität. (vgl. Krech/Crutchfield 1992:76)

Diese Generierung der Emotionen findet im limbischen System unterhalb des Cortexes im Gehirn statt. Durch die Verknüpfung zu anderen kortikalen Bereichen können „Emotionen nicht nur wahrgenommen, sondern auch durch Gedanken beeinflusst werden“. Verschiedene Areale im Gehirn sind dafür verantwortlich, dass somit sogar körperliche Reaktionen, die sich im Pulsschlag und der Kontraktion der Muskeln bemerkbar machen, entstehen können. (vgl. Carter 2010:124)

Das Gehirn „untersucht“ sozusagen alle durch die Sinnesorgane aufgenommenen Informationen auf einen ‚emotionalen‘ Anteil, welcher vorwiegend dann sich in einer Reaktion äußert, wenn es um Gefahr oder Verlust geht. Während eine Emotion von kurzer Lebensdauer ist, sind Stimmungen von unbeschränkter Zeitdauer. (vgl. Carter 2010:126f)

Neben der Sinneswahrnehmung wird in westlichen Ländern die Wahrnehmung mit „Empfunden plus Bedeutung“ definiert, wobei jedes Empfinden bereits Bedeutung beinhaltet. (vgl. Izard 1981:166)

„Wir nehmen wahr entsprechend unseren Bedürfnissen, Wünschen und Zielen, und unsere Bedürfnisse, Wünsche und Ziele sind unsere Emotionen oder Funktionen davon.“ (Izard 1981:168)

Daher ist ein Rezipient auch selektiv, betrachtet man sein Interesse. (vgl. Izard 1981:168) So steuert diese Selektivität wiederum die Wahrnehmung und die Aufmerksamkeit. Der Mensch muss selektiv sein, denn das menschliche Gehirn kann nicht unparteiisch auf mehrere Stimuli gleichzeitig reagieren. (vgl. Izard 1981:221)

Auf verschiedenen Rezeptionsebenen rufen Figuren nun bestimmte Gefühle hervor. Dabei sprechen Schick und Ebbrecht (2008) hauptsächlich von „Perspektive, Identifikation, Sympathie und/oder Empathie“. Während Perspektive das „Wahrnehmen, Fühlen, Denken und Bewerten“ meint, entsteht Sympathie bei einer Figur, wenn der Rezipient im Laufe der Filmhandlung mitfühlen kann. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:144)

Slobada (1992) und Panksepp (1995) untersuchten die Ursache für die Motivation des emotionalen Empfindens beim Musikhören. Sie fanden heraus, dass Musik die Stimmung verändern oder aber bestehende Gefühle verstärken kann. (vgl. Schönberger 2006:12) Begründet wird aus einer Reihe von musikpsychologischen Perspektiven: Musik löst Körperreaktionen aus, da sie den Puls und die Herzrate verändern kann. Das vegetative Nervensystem wird beeinflusst durch die Sinneswahrnehmung. Sogar in einer Studie von Rauscher & Shaw (1993) wurde bestätigt, dass Musikhören sich auf die kognitive Fähigkeit auswirken kann. Letztlich kann die Musik sich auch auf die Emotion auswirken, wobei sich dieses Phänomen wissenschaftlich schwieriger messen lässt. (vgl. Schönberger 2006:24ff)

Forscher behaupten mit der psychoanalytischen Theorie, dass unbewusst „tabuisierte Wünsche“ sowie „angenehme Illusionen“ im Vordergrund stehen. Die Ursache für diese Phänomene liege bei einem Grundbedürfnis des Menschen, genannt „Liebe“, aber ebenso in dem Bedürfnis ein „Ich-Ideal“ zu verwirklichen. (vgl. Eder 2008:680) Neben den Grundbedürfnissen möchte der Zuschauer seine körperlichen Bedürfnisse, seine Sicherheitsbedürfnisse, seine Bindungsbedürfnisse, seine „Bedürfnisse der Anerkennung“ und letztlich seine geistigen Bedürfnisse stillen. Letztere betreffen „Entdeckung, Weltwissen, Verständnis und ästhetische Bedürfnisse“, Selbstverwirklichung und auch spirituellen Erfahrungen. Aus diesem großen Fass an Bedürfnissen entstehen zumeist Wünsche und Ziele, welche Handlungen und Konflikt hervor bringen können. (vgl. Eder 2008:440)

„Emotionen können auch angenehm sein, sie können menschliche Bedürfnisse stillen, sie können zur Verwirklichung erwünschter Rezeptionsziele beitragen“, sie können eine Herausforderung darstellen, moralisch bewertet werden oder auch für die Identität oder den sozialen Status des Rezipienten relevant sein“. (Schick/Ebbrecht 2008:77)

Selbstverständlich sollten zuvor aber Interesse und Stimmungen seitens der Rezipienten vorhanden sein. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:10) Ebenso besteht die Forderung, dass Sympathie und Empathie vorausgesetzt werden sollten, „da der Mensch als soziales Wesen stets darum bemüht ist, den Anderen in seinem Verhalten mit seinen Zielen, Motivationen und Emotionen zu verstehen.“(Schick/Ebbrecht 2008:12) Sympathie für eine Figur kristallisiert „unterschiedliche Geschichten“ bei den Rezipienten heraus. (vgl. Mikos 2008:163)

Das Verhalten einer Figur sowie ihre „äußere Erscheinung“ werden von den Zuschauern bewertet und Gefühle entstehen durch diesen Bewertungsprozess. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:146)

Dabei handelt es sich um eine Einschätzung objektiver Art. Würden die Figuren subjektiv eingeschätzt werden, dann aufgrund „von angeborenen Reaktionsschemata, sozialen Prägungen und individuellen Erfahrungen nach eigenen Interessen“ (Schick/Ebbrecht 2008:146)

Die Emotionstheorie von Frijdas (1986) besagt, dass Informationsverarbeitung zu einem Bewerten einer Situation und letztlich zu einer Emotion führt. Sobald Sorgen der Rezipienten berührt werden, kommt es zu einer Reaktion bzw. einer Handlung, um Befriedigung zu erhalten. Die Rede ist von einer „Fiktionsemotion“, die durch Figuren ausgelöst werden. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:163f)

Aber nicht nur die Figuren, sondern der gesamte Film wollen beim Publikum ankommen. Neben den psychoanalytischen Faktoren, die bewusst herangezogen werden, um Einfluss und „Überzeugung“ zu erzeugen, wurden bekanntlich auch andere Dinge zur Erreichung einer Wirkungsintensität herangezogen. So hat man in der „Reflexforschung“ bereits herausgefunden, dass Reize von der Leinwand auch reflexartige Reize beim Zuschauer auslösen können. Bewusst werden also solche Reize eingesetzt, um den Zuschauer zu affektiven Emotionen zu führen. (vgl. Joost 2008:162) In der Psychologie weiß man ganz genau, welcher Reiz von welchem Objekt ausgelöst wird. Die Filmemacher steuern damit ganz gezielt die Wahrnehmung der Zuschauer. (vgl. Krech/Crutchfield 1992:20) Werden die Reize sehr schnell gewechselt, entstehen Illusionen, wie beispielsweise, dass die Rezipienten sich selbst bewegen. Die Zuschauer werden also bei der Reizausstrahlung aktiv gefordert. (vgl. Mikunda 2002:295f)

Die Ziele von Zuschauer und Figur sollten möglichst unterschiedlich sein, denn dies bildet ebenso eine Basisvoraussetzung, dass Emotionen überhaupt erst entstehen können. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:157) Darüber hinaus wird auch hier wieder die Forderung nach „realistischen Figuren in einem konsistenten Handlungscharakter“ laut.

„Bei konsistenten Figuren handelt es sich um Figuren, die in ihrer Gestaltung den Konventionen des klassischen Spielfilms entsprechen. Sie sind intentional und zielorientiert handelnde Wesen. [...] Ihr Handeln soll [...]psychologisch motiviert sein. [...] Beim Rezipienten entsteht der Eindruck der ‚Einheitlichkeit‘ einer Film-Figur.“ (Schick/Ebbrecht 2008:166)

Die inkonsistenten Figuren werden erst während der Rezeption erkannt, da sie auch nicht diesen Konventionen entsprechen. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:166) „Je inkonsistenter eine Figur gezeichnet ist, desto wahrscheinlicher ist es, [...], dass Artefaktemotionen vom Zuschauer erfahren werden.“ (Schick/Ebbrecht 2008:167)

Die aktiven Rezipienten empfinden umso mehr, je mehr der kognitive Prozess der Bedeutungszuteilung stattfindet und wodurch der Film auch als realistisch empfunden wird. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:185) Neben der kognitiven Leistung spielen auch „spielähnliche Handlungen“ auf der Leinwand eine Rolle, die zum mentalen Erleben des Rezipienten beitragen. (vgl. Joost 2008:217) Dieses mentale Erleben setzt sich aus praktischem und fiktivem Handeln zusammen und kreiert dabei ein „Als-Ob-Verhalten“, welches Vergnügen und neue Vorstellungen in einem kulturellen und sozialen Kontext bereitet. Durch diesen Prozess besteht sogar die Möglichkeit, dass die „Umwelt“ des Rezipienten neu bewertet wird. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:220ff) Im Vornherein ist oft schon das Genre mit Emotionen verbunden (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:233)

Sonderformen der Emotionen betreffen vor allem die Empathie und die Identifikation, welche „von affektiver Ansteckung, über empathische Projektion bis zu emotionalen Identifikation“ reichen können. Die affektive Ansteckung betrifft das äußerliche Verhalten und den Emotionsausdruck der Figuren, der „ansteckend“ wirken kann. Ist die Rede von empathischer Projektion, dann werden hier bereits bestimmte Emotionen der Rezipienten angesprochen, die die Meinung vertreten, dass die Figur ähnlich empfinden würde. Die emotionale Identifikation führt zu einem tatsächlichen Hineinversetzen in die Figur, wodurch beim Zuschauer Gefühle entstehen können. (vgl. Eder 2008: 678)

Ein Fakt ist, dass desto aktiver der Zuschauer in seiner Rezeption beteiligt ist, desto besser ist die Chance, ihn emotional anzusprechen. Beim Einlassen in die „falsche Realität“ wird vor allem Empathie und Identifikation vorausgesetzt. Diesen Vorgang nennt man „Immersion“. (vgl. Mikos 2008:184f)

Jeder Mensch gibt seinen Mitmenschen Emotionen in Form von Signalen bzw. durch Mimik und Gestik zu erkennen. Es gibt dabei fünf Grundemotionen, die weltweit auch in unterschiedlichen Kulturen gleich entziffert bzw. verstanden werden und das sind Zorn, Ekel, Angst, Freude und Traurigkeit. Bei Mimik und Gestik tritt auch der Umkehrschluss ein: „Setzt“ man eine bestimmte Mimik auf, kann dies ebenso eine bestimmte Emotion evozieren. Natürlich kann diese auch manipuliert werden.

Mitmenschen sind aber in der Lage, eine Mimik richtig zu deuten. Dies geschieht durch eine unbewusste Nachahmung. Wissenschaftliche Untersuchungen haben belegt, dass Testpersonen bei

denen Teile des „motorischen Cortex durch transkranielle Magnetstimulation“ gelähmt wurden, nicht in der Lage waren, eine Emotion bzw. Mimik eines Gegenübers richtig zu verstehen. (vgl. Carter 2010:134f)

4.3.1 Empathie

„Empathie ist das Nachempfinden von Erlebnissen eines Anderen in dem Bewusstsein, dass es dessen Erfahrungen sind, in die man sich einfühlt. Das Phänomen reicht vom automatischen Nachvollzug des Gefühlszustands des Anderen anhand seiner Körperhaltung (körperbezogene Empathie) – wozu es weder Imagination noch narrativen Verständnisses bedarf – bis hin zur imaginativen Erarbeitung eines Zustands, wofür ein gewisses narratives Verständnis erforderlich ist.“ (Schick/Ebbrecht 2008:29)

„Das Verstehen des anderen besteht darin, den Sinn seines Tuns nachzuempfinden.“ (Zaboura 2009:58)

Es handelt sich also bei der Empathie auch beim Zuschauer um einen bestimmten, unbewussten Nachahmungsprozess. Aber noch mehr: Denn auch der Zuschauer leistet eine affektive Assoziationsarbeit, indem er zwischen dem was er oder sie sieht und dem was er oder sie empfindet eine direkte Assoziation herstellt. Interessanterweise geschieht dies ähnlich wie beim Schauspieler:

Der Gesichtsausdruck an der Leinwand liefert dem Zuschauer eine Erinnerung und deshalb assoziiert er seine Erinnerungsbilder mit Bedürfnissen oder Wünschen. Das heißt, der Film kann bewusst dazu beitragen, dass durch Kontext oder durch Konditionierung gezielt-gewünschte Assoziationen beim Zuschauer entstehen. Der Zuschauer nimmt dabei eine bestimmte Perspektive oder auch eine bestimmte Rolle ein, die wiederum zur Identifikation führen kann. (vgl. Kruse 2010:26) Darüber hinaus kann man zwischen kognitiven oder affektiven Reaktionen unterscheiden, die aufgrund der Empathie entstehen können. Diese Reaktionen können den Emotionen der Beobachteten gleich oder verschiedenartig sein. Je nachdem spricht man dann von symmetrischer oder asymmetrischer Form. (vgl. Kruse 2010:33)

Tatsächlich bestätigt sich auch hier: „Hier genügt ein Gesichtsausdruck, um das Emotionsprogramm des Zuschauers zu aktivieren, damit er automatisch entschlüsseln kann, was sein Gegenüber fühlt.“ (Kruse 2010:37)

Empathie hat genau genommen ebenso mit persönlichen Vorstellungen zu tun, wobei sich der Zuschauer zwar in eine Figur hinein fühlen kann und das aber auch ohne sich dabei selbst reflektieren zu müssen. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:32)

Empathie ist dabei auch mit motorischen und affektiven Mimen verbunden, die Empathie durch das bloße Betrachten der Mimik hervorrufen können, weil die Mimik mit einem Gefühl interpretiert und assoziiert wird. So wird der Zuschauer durch den Gesichtsausdruck des Schauspielers „angesteckt“.

(vgl. Schick/Ebbrecht 2008:14f) Warum dieser phänomenale Prozess beim Rezipieren funktioniert, ist einfach erklärt mit einem „Spiegelsystem“. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:16)

Die Neurowissenschaft hatte dabei im Gehirn des Menschen, die sogenannten „Spiegelneuronen“ entdeckt, welche „für die Bildung ‚eines Systems‘ zuständig sind, das die Beobachtung und Ausführung motorischer Handlungen einander angleicht.“ (Schick/Ebbrecht 2008:49) Hier wurde unter Anderem auch bewiesen, dass diese neuronalen Vorgänge formbar sind und aktiver waren, desto mehr Bewegungen beobachtet wurden. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:51)

„Die Beobachtung der Gesichter von anderen, die eine Emotion ausdrücken, soll eine Aktivierung der Spiegelneurone [...] bewirken. [...] Die sich ergebende Aktivierung der sensorischen Areale, die derjenigen entspricht, die man hätte, wenn der Beobachter spontan diese Emotion (‚als ob‘) ausdrückt, soll dem Verstehen der emotionalen Reaktionen der anderen zugrunde liegen.“ (Rizzolatti/Sinigaglia 2008:187)

Durch Zufall stieß man auf dieses Spiegelneuronensystem. Bei Versuchen an Affen, wobei Wissenschaftler biochemische Reaktionen von Nervenzellen untersuchen wollten, wurde im Gehirn dieser durch Elektroden eine Aktivität entdeckt, wenn die Affen lediglich beobachteten. „Die dabei beteiligten motorischen Neurone feuerten also wider Erwarten nicht nur bei der eigenen Handlungsausführung, sondern auch, wenn der nicht-menschliche Primat andere handeln sah.“ (Zaboura 2009:59).

„So wird die Bewegung des Gegenübers auf körperliche Art und Weise empathisch nachvollzogen und gleichsam – ohne Zwischenschaltung und Vermittlung des Bewusstseins, ohne Reflexion und Attribution – somatisch ‚verstanden‘. Aufgrund dieser Fähigkeit, eine innere Imitation des Beobachteten zu produzieren, benannte man diese Nervenzellen als mirror neurons bzw. Spiegelneurone.“ (Zaboura 2009:60)

Man hat außerdem festgestellt, „dass die Spiegelneurone nur dann in starke Aktion treten, wenn die beim Gegenüber gesehene Aktion bereits im eigenen Handlungsrepertoire vorhanden ist.“ (Zaboura 2009:67f) „Die aufgezeigte Fähigkeit ist nicht angeboren, sondern entwickelt sich erst im sozialen Miteinander.“ (Zaboura 2009:99) Außerdem hat man eine enge Verbindung zwischen Handlung und Wahrnehmung bei manchen Spiegelneuronen konstatiert, da die Neuronen wie gesagt beim Beobachteten als auch beim Durchführenden ziemlich ähnlich aktiv waren. Man nannte diese Verbindung „strenge Kongruenz“. (vgl. Iacoboni 2011:34) Außerdem sei dieser Nachahmungsprozess wichtig für „die Ausformung des menschlichen Verhaltens“. (vgl. Iacoboni 2011:73)

Werden also die Spiegelneurone aktiviert, dann findet eine sogenannte „innere motorische Repräsentation des beobachteten Aktes“ statt, durch welche der Beobachter einen Lernprozess durchlaufen kann. Das visuelle und motorische Reagieren weist dabei einen großen Zusammenhang auf, welcher sich in der Aktivierung der Spiegelneurone ausdrückt. (vgl. Rizzolatti/Sinigaglia 2008:105) „Das Spiegelneuronensystem spielt folglich eine grundlegende Rolle bei der Nachahmung, indem es

die beobachtete Handlung motorisch kodiert und auf diese Weise eine Wiederholung ermöglicht.“ (Rizzolatti/Sinigaglia 2008:148)

Der Rezipient, der empathisch ist, arbeitet kognitiv, indem er die Figur in ihrem vollen Umfang rezipiert und diese schließlich moralisch bewertet und darüber hinaus eine gewisse Nähe zu ihr gewinnt. (vgl. Mikos 2008:178f) Gerade die Großaufnahmen verstärken Empathie, da hier ganz markant das Gefühlsleben hervor gehoben wird, welches der Schauspieler möglichst realistisch verkörpern soll. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:34)

Diese Tatsache wird schon vom Kuleschow-Effekt bestätigt, wobei ein ausdrucksloses Gesicht mit anderen Bildern zusammen geschnitten wurde und je nach „montiertem Bild“ hatte der Rezipient das Gefühl, dass das Gesicht diesen oder jenen Ausdruck hatte, obwohl es ausdruckslos war. Daher sind Kontext und Reihenfolge der Einstellung sehr zu berücksichtigen, wenn man das Gefühlsleben der Zuschauer unter die Lupe nimmt. (vgl. Joost 2008:104f) Gesichter in der Großaufnahme haben einen besonderen Effekt. Schon Deleuze beschrieb diesen allein als ausdrucksstark mit dem Begriff „Affektbild“. Außerdem wird durch den ‚vier-Augen-Kontakt‘ Intimität geschaffen, welche den Rezipienten das „Rundherum“ bzw. Kino vergessen lassen und auch die Sicht der Figur darstellen und erklären. (vgl. Joost 2008:144f) Dadurch kann sich auch Verständnis der Zuschauer entwickeln, welches auch wichtig beim Film ist, um eine Wirkungsintensität zu erreichen und den Zuschauer am Rezeptionsprozess aktiv zu beteiligen, indem er sich mit seinen Wünschen, Bedürfnissen, etc. beschäftigt. (vgl. Schick/Ebbrecht 2009:39) Im besten Fall will der Zuschauer sich bei seiner Aktivität nicht nur in die Gefühlslage der Figur hineinversetzen, sondern auch noch das Problem der Figur in der Dramaturgie lösen. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:232)

4.3.2 Identifikation

Identität kommt vom Lateinischen und bedeutet „(ein und derselbe, dasselbe“), allg. vollkommene Gleichheit oder Übereinstimmung (in Bezug auf Dinge oder Personen); Wesensgleichheit; (Meyers Lexikon 1979:105)

„Identität ist eine Sache des Bewußtseins [sic], d.h. des Reflexivwerdens eines unbewußten [sic] Selbstbildes.“ (Assmann in Görtz 2007:17) Dabei ist „Selbst-Erinnerung immer als Grundvoraussetzung“ anzunehmen. „Selbstwahrnehmung und Selbstkonstitution [...] läuft [...] mit Hilfe der Kommunikation und der Selbstnarration ab.“ (Görtz 2007:17)

Diese Identität geht über die numerische Identität weit hinaus. Bei einer numerischen Identität ist das ident, was ident ist, während die personale Identität – die hier gemeint ist – Individuen mit bestimmten Eigenschaften bestückt, die letztlich ihr Wesen ausmachen. (vgl. Nida-Rümelin 2006:19ff)

Die „Identifikation [...] mit der der Zuschauer sein Verhältnis zum Leinwandgeschehen aufbaut“ ist kein „psychischer Luxus, oder ‚allgemein-menschlich‘, sondern ein durch die Maschinerie selbst konstituierter Mechanismus“. (Winkler 1992:27)

Die Identität entwickelt sich in zwei soziale Phasen. Zum Einen lernen Individuen schon in ihrer Kindheit das Rollenspiel und zum Anderen gibt es auch das Mannschaftsspiel, wobei hier soziale Regeln aufgestellt sind. (vgl. Abels 2006:261f)

Caroll erklärt die Identifikation mit den Charakteren beim Zuschauer mit einer sogenannten Assimilation, wobei es auf das WIE einer Wahrnehmung eines Rezipienten ankommt. (vgl. Kruse 2010:44) Bei Metz wird zwischen ‚primärer‘ Identifikation mit der Kamera und ‚sekundärer‘ Identifikation mit dem Darsteller unterschieden. (vgl. Winkler 1992:45)

Damit es zu einer Identifikation kommt, ist neben Anreizen und Idealen auch eine bestimmte Distanzierung notwendig. Diese Distanzierung betrifft die Distanz zu realen Konsequenzen. Diesen Umstand ruft sich der Rezipient ins Bewusstsein. Vor allem, wenn eine Handlung gegeben ist, die „Zerstörung und Wiederherstellung der bestehenden Ordnung“ zum Thema hat. Gerade diese Strategie wird von Hollywood gerne eingesetzt und verweist auf Pathos. Der Zuschauer sehnt sich das Gute bei den Gewalttaten, Naturkatastrophen u. Ä. herbei und ist zugleich begeistert vom idealistischen Heldentum des Protagonisten. Die Abbildung der Realität ermöglicht dem Rezipienten nach der Sichtung eines Films das Zurückkehren in die eigene Lebenswelt, die nicht mit der Konsequenz der ausgestrahlten Katastrophe bestückt ist. (vgl. Benkel 2003:152f)

Handlungselemente, die positiv untermauert sind, fördern die Identifikation. Die Filmemacher wissen Bescheid über ihren Einfluss und erzeugen mit ihren Geschichten regelrechte Modetrends und Stile, welche die Rezipienten mit Wunschbildern anreichern. „Je näher man sein mediales Vorbild erreicht, desto näher scheint man auch dessen (medialen) Erfolgen zu kommen – diesmal aber im richtigen Leben.“ (Benkel 2003:154)

Es gab Versuche, die bestätigten, dass Menschen, die sich in positiver Stimmung befanden, mit den positiven bzw. erfolgreichen Figuren identifizieren konnten und Gleiches galt auch im umgekehrten Fall. (vgl. Arendts 1994:195)

Die Inszenierung wird zum Ideal erklärt und hat eine Orientierung und Nachahmung im echten Leben oft zur Folge. (vgl. Benkel 2003:156) Im Film werden die Figuren zum Orientierungsmittel, welches plakativ auf die vorgegebene, unbewusste Denkweise der Rezipienten verweist. (vgl. Benkel 2003:157)

Die Darstellung auf der Leinwand wird kalkuliert, indem Protagonisten spezielle Vorstellungen der Zuschauer ins Bewusstsein verfrachten und die damit als ‚Identifikationsfiguren‘ dienen. (vgl. Benkel 2003:166)

In der Filmtheorie baut die psychoanalytische Identifizierung mit einer Figur vor allem auf Thesen von Lacan und Freud auf. Auch Metz und Baudry haben sich zwar damit beschäftigt, allerdings ebenso aufbauend auf Lacans Theorien.

Lacan war derjenige, der die Spiegeltheorie aufgeworfen hatte. Er meinte, dass ein Mensch beispielsweise nicht mitempfinden könne, wenn er noch keine eigenen Erfahrungen in seinem Leben

gesammelt habe. Also ist dies beim Neugeborenen der Fall und schon das Kind hat das Bedürfnis nach Einheit. Das Spiegelbild wird irgendwann als eine fremde Einheit wahrgenommen, wobei die Intention besteht, das fremde Bild mit dem eigenen Ich zu vereinen, um ein „Ganzes“ zu sein. So lernt der Mensch die Identifizierung mit dem eigenen Bild. (vgl. Kruse 2010:52f)

Bei Freud hingegen geht es nicht nur um die Imitation, sondern um verschiedene Identifizierungstypen: Zum Einen handelt es sich um eine Verbindlichkeit und ein Gelingen einer Identifizierung eines Vorbildes. Zum Beispiel möchte das Kind so sein wie der Vater. Des Weiteren kann es sich aber auch um eine Identifizierung handeln, wenn beispielsweise Frisuren oder Kleidungsstücke übernommen werden, wobei sich aber das Individuum jeweils mit einer gewollten und ungeliebten Seite identifiziert. Beim nächsten Typ geht eine psychische Ansteckung vor sich bzw. findet zuvor jeweils eine Empathie statt. Freud bezieht hier nicht nur die Empathie als Voraussetzung für eine Identifikation mit ein, sondern auch die Introjektion, wenn Anschauungen, Motive und Verhaltensweisen übernommen werden, um beispielsweise einen Minderwertigkeitskomplex zu überwinden. (vgl. Kruse 2010:55)

Baudry und Metz setzen die Leinwand mit einem Spiegel gleich. Der Zuschauer muss sich dabei gar nicht mit dem ganzen Charakter identifizieren, sondern es genügt die Identifikation mit bestimmten Eigenschaften. Baudry hat die Kamera dafür verantwortlich gemacht. (vgl. Kruse 2010:57ff)

Sympathie entsteht, wenn sich der Zuschauer vorstellt in der Situation des Betroffenen zu sein. (vgl. Kruse 2010:67) Sympathien können empathische Prozesse erleichtern. Sympathie ist auch gewissen Ähnlichkeiten zu verdanken, die der Rezipient möglicherweise mit dem Charakter haben kann. (vgl. Kruse 2010:72) Dabei sind verständlicherweise die Darstellungsstrategien der Filmemacher entscheidend: Perspektive, Informationsvergabe, Frequenz des Auftretens und Fokus. (vgl. Kruse 2010:74)

Identifiziert sich ein Rezipient durch seine Wahrnehmung mit einer Figur, dann basiert dies auf einem Verständnis der Figur. Auch hier kommen wieder die körperlichen Merkmale, das Gesicht selbst, die Stimme und Kleidung sowie die Handlungen und das gesamte Verhalten des Schauspielers in seiner Rolle zum Vorschein, die das Verständnis und damit die Identifizierung einer Figur schaffen können. (vgl. Schick/Ebbrecht 2008:113) Dabei werden diese Attribute der Figur sowie deren Handlungen mit samt ihrem Verhalten vom Rezipienten verinnerlicht. Der Zuschauer wird wieder ein aktiver Beobachter, der in seinem Bewusstsein unterhalten werden möchte. (vgl. Vale 1993:232 in Eder 2008:599) Die Identifikation kann auf einer körperlichen, sozialen oder auch psychischen Ebene ausgetragen werden. (vgl. Eder 2008:600)

Betrachtet man Identität und Bewusstsein genauer, dann unterscheidet den Rezipienten vom Schauspieler, dass für die Rezipienten das Selbstbewusstsein keine Voraussetzung für die Rezeption ist. Sich seiner Selbst bewusst zu sein bzw. seiner Existenz, ist eine unabdingbare Voraussetzung für den Schauspieler, der seinen Körper als Instrument benutzt. Der Zuschauer hingegen muss sich nicht selbst reflektieren. (vgl. Nida-Rümelin 2006:17)

Dennoch sind persönliche Einstellung, Lebenserfahrung und Weltwissen Einflussfaktoren für die Identifikation. (vgl. Mikos 2008:163) Der Film kann dabei den Zuschauer gezielt kognitiv induzieren, wenn dieser bereits empathisch aufgrund von erkennbaren Ähnlichkeiten der Figur empfindet. Dieser Prozess kann bis zu einer völligen Rollenübernahme reichen. (vgl. Mikos 2008:175f) Je stärker sich das körperliche Mitempfinden beim Rezipienten abspielt, desto größer die Chance, dass Identifikation empfunden wird. (vgl. Mikunda 2002:315)

Das körperliche Mitempfinden kann entweder durch stark montierte und schockierende Bilder hervorgehoben werden oder weniger montierte Bilder einsetzen, um ein länger andauerndes Mitempfinden zu verursachen. Bei starken Bildern wird die Aufmerksamkeit akut geweckt und gelenkt, während die „schwachen“ Bilder eher Sympathie und Empathie auslösen. Auch hier ist der Einsatz der Schauspieler sehr wichtig, die gefordert sind möglichst „überzeugend“ zu agieren. Schon bei der Besetzung der Schauspieler wird besonders darauf geachtet – auf den „überzeugenden“ Stereotyp.

Damit sind der Wirkungsintensität des Films die Wege zum Erfolg geöffnet. (vgl. Joost 2008:109ff) Im Normalfall wechseln starke und „schwache“ Bilder sich ab. Dauerhaft starke Bilder würden die Rezipienten überfordern und Gegenteiliges würde im Laufe der Rezeption vermutlich langweilig wirken. (vgl. Joost 2008:121f)

5 Filmanalyse „Man on Fire“ (USA 2004) - Schauspielleistung von Method Actor Denzel Washington

Der 146-minütige Film von Regisseur Tony Scott handelt von Entführungen, die in Mexiko jährlich zahlreich stattfinden. Der Film ist dem Genre „Drama“ zuzuordnen.

Denzel Washington verkörpert dabei in der Hauptrolle die Figur „John Creasy“, der als ehemaliger Militärdienstnehmer gegen Terrorismusbekämpfung zum Bodyguard für ein kleines Mädchen namens Lupita (Pita) engagiert wird. John Creasy (Creasy) ist aber durch seine berufliche Vergangenheit dem Alkoholismus verfallen und leidet unter Depressionen. Zur kleinen Pita beginnt sich eine menschliche Beziehung zu entwickeln, denn dieses Kind gibt ihm erstmals das Gefühl, dass es in Ordnung ist, auch mit einer Vergangenheit als Mörder im Auftrag der Regierung weiter zu leben. Er wird damit mehr als nur ihr Bodyguard, sondern auch ein Freund und Wegbegleiter, der außerdem ihr Schwimmtraining perfektioniert.

Eines Tages wird die kleine Pita aber entführt und Creasy dabei angeschossen. Als die Ermittlungen starten, wird Pita für tot erklärt und Creasy beschließt, einen Racheakt gegen die Kinderentführungsmafia in Mexiko zu führen, in welcher ebenso korrupte Polizisten involviert sind.

Unter der vorangegangenen Fragestellung, was Method Acting so realistisch macht bzw. ob es überhaupt als realistisch deklariert werden darf, möchte ich im Folgenden einige, überschneidende Reibungspunkte einer realistischen Darstellung der Schauspielkunst mit Beispielen näher anführen und erläutern.

5.1 Grundkonflikte der Darstellung

5.1.1 Denzel Washington als Typ & Star

Wie unter Punkt 2.2.2.1. bereits erläutert, soll der Filmschauspieler, der für eine bestimmte Rolle besetzt wird, im besten Fall schon dem Typ der zu besetzenden Figur physiognomisch entsprechen, um einer realistischen Darstellung so nahe wie nur möglich zu kommen. Der Film beabsichtigt damit eine Wirkung beim Rezipienten, die nach finanziellem und emotionalem Erfolg strebt, wie ich schon zu Beginn dieser Arbeit erwähnt habe.

Wenn man den Schauspieler Denzel Washington betrachtet, dann sieht man einen afroamerikanischen Mann, der von Natur gegeben keine weit aufgerissenen Augen hat, sondern durch die Form seiner Augenlider leicht „verhängte“ Augen aufweist. Das bedeutet laut dem Ausdruckspsychologen Philipp Lersch (1955): Denzel Washington ist ein „Beobachter“ und/oder „Selbstschützer“. Diese Begriffe beschreiben seine natürliche Charakterausstrahlung. Warum er das

ist, kann natürlich niemand exakt sagen – dazu kennt niemand Denzel Washingtons private Lebensgeschichte detailgenau -, aber seine natürliche Ausstrahlung deutet darauf hin. Darüber hinaus spielt Denzel Washingtons Hautfarbe eher eine typisierende Rolle. Denn früher und auch heute noch wurden bereits oft Menschen mit afroamerikanischer Abstammung diskriminiert.

Creasy ist eine zerbrochene Persönlichkeit, die auf der einen Seite kurz vorm Selbstmord steht und auf der anderen Seite wieder Lebensmut findet, wobei dieser neu gefundene Lebensmut wieder zerstört wird und aufbauend auf einer alten Depression einen aggressionsbeladenen, kalten Racheakt entwickelt.

Rein optisch und oberflächlich betrachtet, kann demnach der Typ von Denzel Washington auch der Figur „Creasy“ entsprechen. Ein wesentlicher Aspekt, der also berücksichtigt werden muss, wenn es um die Frage geht, wie realistisch bzw. überzeugend Method Acting in diesem Film von Denzel Washington zur Geltung kommt. Denn hier verschaffen sich die Filmemacher durch eine natürlich, gegebene Ausstrahlung des Schauspielers beim Rezipienten bereits einen bestimmten, unbewussten, emotionalen Eindruck, der durchaus beabsichtigt ist.

Abgesehen davon, trägt die Starmaschinerie Hollywood, von der auch Denzel Washington ein Teil ist, bereits etwas zu dem bestimmten, unbewussten Eindruck bei. Denzel Washington gilt als Star und als hervorragender Schauspieler. Er stellt im Film einen positiven Charakter dar. Der Zuschauer geht schon mit diesem Wissen ins Kino und erwartet eine starträchtige Darstellung zu erleben. Der Rezipient entcodifiziert damit den „indirekten Zeichenkomplex“, der automatisch schon Sympathie erzeugt. Allerdings ist sich dieser nicht ganz bewusst darüber, mit welchen Tricks die Filmemacher arbeiten, damit diese Begeisterung der Darstellung tatsächlich zur Begeisterung wird. Alleine die Montage der Bilder – und speziell in diesem Film - leisten enorme Arbeit, die wesentlich zu einer realistischen Darstellung verhilft. Die Bilder im Film zeigen viele Schockbilder, die ein körperliches Mitempfinden verursachen. Bei genauerer Betrachtung muss aber differenziert werden, welchem Department die eigentliche Leistung gebührt.

Nachdem der richtige Typ mit der entsprechenden Rolle besetzt wurde, sind die Requisiten bzw. auch die Kostümierung ein Faktor, der die Persönlichkeit im Film auffallend unterstreicht. So erscheint Creasy immer im Anzug und nach besserem Kennenlernen in Privatkleidung. Die wachsende Beziehung zu Pita, lässt Creasy wieder Lebensfreude entdecken und so verändert auch er sein Verhalten, vor allem hört er auf zu trinken. Während er seinen Racheakt vollzieht, sieht man ihn nur mehr in Privatkleidung. (TC 00:20:51) So tritt Creasy äußerst gepflegt und rasiert in Anzug auch charakterlich kühl auf, während er durch Privatkleidung einen privateren Eindruck macht. Im Film durchlebt die Figur ein abwechselndes Hin und Her zwischen emotionaler Kälte und Wärme. Dementsprechend erfolgen auch die Handlungen und das Verhalten von Creasy bzw. unterstreichen das bewusst Gezeigte in der darstellenden Kunst.

5.1.2 Die Figur „Creasy“ im Rausch der Großaufnahmen & Stereotypie

Etwa 90 % der Einstellungen der Figur „Creasy“ erfolgen den ganzen Film hindurch in Großaufnahmen seines Gesichts. Sehr oft gibt es Naheinstellungen und sogar Detailaufnahmen seiner Augen. Gerade die Augen besitzen eine große Aussagekraft, nicht nur weil sie dem Zuschauer vergrößert auf einer Leinwand vorgeführt werden, sondern da sie den Ausdruck innerer Gefühlszustände widerspiegeln. Dies bedeutet auch, dass durch die optische Vergrößerung der Figur auch eine Vergrößerung bzw. Hervorhebung der dargestellten Emotionen des Schauspielers stattfindet. Abgesehen davon wird auch durch diese Vergrößerung eine Illusion von mehr Realität geschaffen, die mehr Nähe auch zum Zuschauer erzeugt.

Einerseits muss der Schauspieler gerade deshalb, ein bewegtes Innenleben erleben und dieses durch seine Augen fokussiert nach außen transportieren, da ihm sonst jede Glaubwürdigkeit genommen wird. Dabei muss er gerade nach dem Motto „weniger ist mehr“ agieren, um auf ein realistisches Resultat zu kommen. Aber gerade dieser Umstand ist auf der anderen Seite eben die Tatsache, dass er sehr wenig leisten muss, denn den Rest der Schauspielkunst übernimmt eigentlich die Kameraeinstellung.

So nimmt sich der Film vor allem in den ersten zwanzig Minuten Zeit, dem Zuschauer die Figur „Creasy“ in dieser Form buchstäblich näher zu bringen. Gleich im Opening des Films sieht der Zuschauer Creasy das erste Mal, wobei sein Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird. (siehe Abb. 1 Punkt 5.1.3.) Darüber hinaus sieht der Zuschauer ein Gesicht mit einer abgedunkelten Sonnenbrille. Zu erkennen ist auch eine Muskelanspannung rund um die Augenpartie, die sich in der sogenannten „Zornesfalte“ bemerkbar macht und auch eine leichte Mundöffnung bzw. einen relativ lockeren Kiefer. Nachdem die Augen selbst durch die Sonnenbrille verdeckt sind, weiß der Zuschauer zunächst nicht, in welcher konkreten Stimmung Creasy sich befindet, aber nur durch dieses Bild wird ihm bereits eine Richtung suggeriert.

Suggeriert wird dabei aber auch schon ein bestimmter Stereotyp: Creasy's Gesicht wirkt etwas aufgequollen und er ist nicht rasiert. Der Film geht aber noch raffinierter vor: Er macht mit einen „Zoom-Jump-Cut“ eine Detailaufnahme auf die Augen mit Sonnenbrille, wobei auch noch gleichzeitig die Musik mit einem sehr langsamen Tempo bzw. Rhythmus einsetzt. Der Eindruck, der also entsteht, ist mit einem leblosen Menschen vergleichbar, weil die Sonnenbrille den Ausdruck der lebendigen Augen abtötet. Der Film zeigt damit die Depression der Figur, die innere Leere bzw. eine gewisse Leblosigkeit oder Teilnahmslosigkeit am Leben.

Schauspielerisch wird hier von Denzel Washington im Grunde noch nicht viel geleistet – kann man meinen, aber dennoch sind ein inneres Bewegungsmuster durch die Anspannung der Gesichtsmuskulatur im Bereich der Augen und die extreme Lockerheit der Muskulatur im Mundbereich bei ihm deutlich erkennbar, welches rein mechanisch niemals so authentisch wirken würde. Gleichzeitig darf aber nicht vergessen werden, dass der Film den Effekt der Authentizität hier wesentlich durch seine Großaufnahme verstärkt. (TC 00:03:52)

Der Protagonist, der sich in einem fahrenden Taxi befindet, welches durch die Stadt der Entführungsmafia fährt, wird immer wieder mit Großaufnahmen seines Gesichts gezeigt. Ebenso vollziehen sich seine Handlungen in Form einer Großaufnahme. So auch die Tatsache, dass Creasy immer wieder zu einem „Flatman“ greift und trinkt davon. Durch diese permanente bildliche Figurenbeschreibung, die Stück für Stück erfolgt, ist dem Rezipienten das Klischee eines Alkoholikers ziemlich schnell subtil vermittelt worden. So ist der Schauspieler hier als Schauspieler im Grunde überflüssig, denn die Bilder erzählen von selbst. (TC 00:04:35)

Die Figur Creasy wird weiterhin in Dialogen beschrieben bzw. charakterisiert. Durch den Subtext der Dialoge und die Kontexte wird bildlich schon gezeigtes Erzählmateriale, erneut verbalisiert. Manche Aussagen formen auch einen regelrechten, sprachlichen Stereotyp, der ebenso einen Beitrag zu einer realistisch empfundenen Darstellung beiträgt. Wenn also Creasy seinen Freund fragt: „Wie läuft das Geschäft?“, dann lässt diese Frage den Rezipienten auf eine gewisse Machtstellung von Creasy schließen. Aufgrund des Bildes, welches sich in den Köpfen der Zuschauer durch den Stereotyp entwickelt, entsteht eine bestimmte Erwartungshaltung in Bezug zu Handeln und Verhalten von Creasy, welche der Film auch regelmäßig erfüllt. Nebenbei wird die bildliche Zeichensprache der Großaufnahme von den Zuschauern entschlüsselt. Die betonende Großaufnahme von einer Whisky-Flasche, die immer wieder Creasy beim Trinken zeigt, unterstützt diesen Entschlüsselungsvorgang beim Rezipienten. (TC 00:05:06) Ebenso bekommt dieser noch mehr Auskunft bei Fragen wie: „Glaubst du, Gott vergibt uns unsere Sünden?“ (TC 00:06:10) Die Figur Creasy bezeichnet sich bei seinem Engagement als Bodyguard sogar selbst als „herunter gekommenen Säufer“. (TC 00:08:30)

Erst nach einem Establishing Shot der Villa – dem neuen Arbeitsplatz von Creasy – erfährt der Zuschauer wie die Figur eigentlich heißt. (TC 00:11:45) Der Film nimmt sich sehr viel Zeit für die Kennenlernphase des Protagonisten, dadurch erzeugt er noch mehr Nähe neben den Großaufnahmen zum Publikum. Auch als die Mutter von Pita diese am Abend ins Bett begleitet, wird die Figur Creasy von Pita mit einem Teddybären verglichen, den sie dann auch „Creasy“ nennt. Gleichzeitig empfindet die Kleine ihn als einen traurigen Menschen und erzählt dies ihrer Mutter. Das suggeriert dem Zuschauer schon eine bestimmte Sympathie bzw. gute Seite von John Creasy. Kinder – so heißt es – reagieren oft noch aus einem nicht-konditionierten ureigenen Ich, das eher „Ehrlichkeiten“ preis-gäbe, und so schenkt vermutlich der Rezipient diesem suggerierten, unbewussten Bild über die Charaktereigenschaften von der Figur Creasy großen Glauben, ohne sich dessen überhaupt bewusst zu sein. (TC 00:14:41)

Oftmals folgt nach solchen Charakter beschreibenden Dialogen eine anschließende Szene, in der exakt das vorher Beschriebene in Form von einer Handlung erneut wiedergegeben wird. So sieht man kurz nach der „Creasy-Bär“ Szene, Creasy in einer nächsten Einstellung in seinem Zimmer mit seiner Waffe spielend, wobei er den Umgang mit dieser zu üben versucht. Er wird dabei auf die linke Seite des filmischen Bildes gesetzt und gibt eine angespannte Kiefermuskulatur zu erkennen, die ihn traurig und trotzdem als „netten Menschen“ erscheinen lässt. Zwischendurch kommen auch hier wieder der Alkohol in die Großaufnahme, ebenso seine Hände, sein Gesicht und die Waffe. Hier setzt noch zusätzliche Montage mit ein, die bestimmte Stimmungen noch einmal verstärken und auf die ich im

nächsten Punkt näher eingehen werde. (TC 00:15:15) Ebenso der Satz: „Rache ist ein Gericht, welches man am besten kalt serviert.“, während er einen Komplizen der Entführungsmafia buchstäblich in den Tod schickt, entsprechen einem sprachlichen Stereotyp. (TC 01:34:30) Aber ebenso, wenn die Figur Creasy durch den Freund mit dem Satz beschrieben wird: „Er wird an einem **Wochenende** mehr Gerechtigkeit walten lassen als ihre Gerichte in zehn Jahren.“, wobei der Dialogpartner nicht widerspricht, hat der Zuschauer fast keine andere Wahl als dieser Aussage Recht zu geben. (TC 01:39:05)

Neben diesen Aspekten sind Teile des Films sogar in spanischer Sprache mit Untertiteln abgehalten, die ebenso ein sehr realistisches Abbild liefern. Die Herausforderung für Denzel Washington ist es also auch spanisch zu sprechen.

5.1.3 Montagetechnik lässt schauspielerische Darstellung verblassen

Regisseur Tony Scott hat sich bei diesem Film in punkto realistischer Darstellung mit Montagetechnik regelrecht ausgetobt. So suggeriert er sämtliche Bilder mit Zwischenschnitten, die sich als Erinnerung oder als Zeichen in der Rezeption in den Köpfen der Zuschauer einnisten. Nicht nur auf unterbewusster Ebene bringt er dabei die Emotionen in Bewegung. Bei der Betrachtung des Films weiß der Zuschauer wie in einem hypnotischen Zustand kaum noch, ob hier die Schauspielleistung oder doch die Bilder selbst für den emotionalen Haushalt zuständig sind. Ob Licht, Musikeinsatz, Zeitraffer und Slowmotion, Jump Cuts, Zoom-Bilder – von allem ist Etwas dabei. Darüber hinaus werden die unterschiedlichsten Montagen vielfältig kombiniert und es wird relativ häufig mit sehr harten Schnitten gearbeitet:

Das Opening des Films beginnt schon mit einer Reihe hektischer Schnittfrequenzen und Montagen, wobei dem Zuschauer das Vorgehen einer Entführungsmafia geschildert wird. In dem Moment, als die Figur „Creasy“ zu Beginn im Film im Close-up vorgestellt wird, wechselt das Tempo durch weichere Schnittmethoden. (siehe Abb. 1) Durch den weiteren, montierten Bildwechsel zwischen Detailaufnahme seiner Augen und totalen Kameraeinstellungen der Stadt Mexiko City wird dem Zuschauer auch erklärt aus wessen Sicht der Film erzählt. Nämlich aus Creasy' s Sicht. Um den Eindruck des leblosen, leeren, inneren Zustands von Creasy' s Befinden nochmals zu verdeutlichen, macht der Film noch Etwas: Im ständigen Bildwechsel fügt er ein Bild (siehe Abb. 2) aus einer Endszene, die der Zuschauer aber zu Beginn des Filmes noch nicht kennt – dazwischen. Dieser Zwischenschnitt zeigt ebenso einen afroamerikanischen Mann, allerdings ohne Brille, auf der gleichen Stelle eines Autos auf der Rückbank halb liegend, wobei der Kopf zurückgelehnt ist und die Augen eine starre Position einnehmen. Der Mann sieht Creasy sehr ähnlich. Tatsächlich ist es auch Creasy. Das Bild wirkt erschreckend, allerdings wird es nur äußerst kurz dazwischen geschnitten, sodass der Zuschauer es nicht bewusst wahrnehmen kann. Aufgrund der Schnittfolge und der Ähnlichkeit zum aktuellen Szenebild nimmt der Rezipient dies aber trotzdem unbewusst durch den Bildwechsel als Reiz auf der menschlichen Netzhaut wahr und hat von der gezeigten Figur Creasy bereits eine suggerierte Erwartungshaltung auf sein Handeln und Verhalten ohne dabei aber viel von der

schauspielerischen Leistung gesehen zu haben. (TC 00:04:48) Dieses Verfahren einer suggerierten Wirkung eines Gesichts wurde bereits beim Kuleshow Experiment (siehe Punkt 4.3.1) nachgewiesen.

Abb. 1:



Abb.2:



Wenn Creasy in einem Close-up bei Übungen mit seiner Waffe präsentiert wird, wobei er gleichzeitig versucht die Patronenhülsen zu fangen, setzen Musik und eine Slowmotion ein, die eine verzögerte Reaktion beim Fangen der Patronenhülsen andeuten sollen. Seine Hand ist dabei in einer Großaufnahme im Bild zu sehen. Zwischenschnitte in einer Naheinstellung zeigen, wie er sich immer wieder verzweifelt an den Kopf greift. Die Montage liefert hier das innere Erleben des Selbstkampfes von Creasy beeindruckend ab, sodass das Schauspielerische einfach in den Hintergrund rückt. (TC 00:15:15)

Nachdem Creasy das fahrende Auto verlassen hat, sieht man ihn auf einer Grillfeier mit einem bekannten Freund plaudern. Hier verlassen die Einstellungsgrößen der Kamera die Groß-, Nah- und Detailaufnahme von Creasy's Körperlichkeit und erweitern sich zum ersten Mal erheblich. Sofort entsteht ein anderes bzw. ein neues Bild (Abb. 3 Punkt 5.1.4) seiner Figur. Abgesehen von der neuen Bildkomposition erlebt man als Zuschauer eine lebendigere Figur ohne Sonnenbrille, die spricht und lacht – also völlig anders agiert bzw. überhaupt erstmals in Aktion tritt. Die angespannte Augenmuskulatur formiert sich nun zu zusammengeschobenen, fragenden Stirnfalten, die eine gewisse Coolness ausstrahlen. Die Körperhaltung wirkt sehr locker und lässig. Seine Handlung, sich kauend die Finger abzuschlecken, unterstreicht eine Lockerheit und scheint von kongruenter Authentizität herzurühren. Hier bringt Denzel Washington seine Schauspielleistung auch dem Zuschauer erstmals etwas näher. Denn dieses Verhalten ist ziemlich konträr zur Vorstellungssequenz von Creasy in den Großaufnahmen. (TC 00:05:06)

Mit dem Zwischenschnitt werden dem Publikum Bilder suggeriert und auch wieder in Erinnerung gerufen. Creasy's Racheakt zeigt immer wieder Zwischenschnitte der Entführung und Bilder seiner körperlichen und seelischen Schmerzen mithilfe seiner Gesichtsgroßaufnahmen. Dadurch entsteht jeweils eine Rechtfertigung für sein brutales Vorgehen und dennoch kann der Zuschauer sogar Verständnis und vieles mehr für ihn entwickeln. Die Musik, die zwar ein eigenes Department darstellt, montiert aber ebenso durch gezielt gesetzte Kontrastpunkte diverse Stimmungswechsel und trifft dazu oftmals eigene Aussagen. Gibt Creasy seinem ersten Opfer einen Kopfschuss, dann setzt zu einem klassischen Klischeesatz eines Stereotyps, die Musik einer bestimmten Oper ein. (TC 01:31:40)

5.1.4 Die Kamera spielt auch noch mit

Zusätzlich zur Montage wird im Film selbst durch die Kamerabewegung und die Kameraperspektive ein wesentlicher Bewegungsrhythmus hergestellt, der viel Emotionales transportiert. Auf diese Weise wird das Zeigen der Schauspielleistung aber auch verringert. Nebenbei ist buchstäbliche Bewegung im Film permanent durch Autofahrten und Verfolgungsjagden gegeben.

Bei dem Aufeinandertreffen von Creasy und seinem Freund, als dem Zuschauer die Schauspielkunst gerade einmal etwas sichtbar wird, setzt aber gleich wieder die Montage weiter an. Denn von nun an macht die Kamera eine Kreisfahrt um beide Figuren. (Abb. 3) Bei einem darauffolgenden Schnitt, die beide Gesprächspartner zu einem späteren Zeitpunkt auf dieser Feier zeigen, wechselt dabei die Figur Creasy in den rechten filmischen Raum, der beim Zuschauer einen dominanteren Bereich signalisiert im Gegensatz zum Linken. Betonend oft wird die Whisky-Flasche auch hier wieder in Großaufnahme gezeigt und Creasy während der Handlung, wie er sich den Whisky zuführt.

Interessant ist dabei auch, dass Creasy die Bildseite nicht nur sozusagen gewechselt hat, sondern ihm auch im Dialog plötzlich die Fragen gestellt werden. Somit verändert sich auch charakterlich seine Position und etwas Widersprüchliches kommt an die Oberfläche. Schauspielerisch äußert sich dies zwar in einer sichtbaren Reaktion von Creasy, indem er eine Frage offensichtlich ironisch beantwortet. Dabei wird sein Gesicht in Großaufnahme (Abb. 4) gezeigt, während er eine verneinende Mimik aufsetzt, aber eine Frage mit einem „Ja“ beantwortet.

Die Gesichtsmuskulatur verändert sich dadurch, indem die Stirn trotz Stirnfalten nun zusätzlich die Mundwinkel tiefer sinken lässt. Im Film ist dies an dieser Stelle aber vollkommen beabsichtigt, damit diese Ironie erzeugt wird. Zusätzlich sind die Lichtverhältnisse so eingesetzt, dass sie die Augen noch mehr betonen, die nebenbei auf die einschenkende Whisky-Flasche einen Blick werfen. Dabei entsteht ein gewisser Anschein von authentischer Traurigkeit und in diesem Moment antwortet er seinem Inneren entsprechend mit „Nein“. Dabei schüttelt er dezent den Kopf und der Blick formt sich ernster. (TC 00:05:56)

Abb. 3:



Abb. 4:



Zum ersten Mal in einer Totalen sieht der Zuschauer Creasy, wenn auch beabsichtigt, die volle Umgebung. Dies ist der Fall, wenn Creasy in der Villa, also an seinem neuen Arbeitsort ankommt. Als er hier die Mutter von Lupita kennenlernt, fragt diese ihn, ob er etwas trinken möchte. Da er

professionell wirken möchte, antwortet er mit einer sehr lockeren Körpersprache bejahend. Er kaut dabei Kaugummi. Jetzt kommt das Schauspiel auch endlich zum Einsatz, denn Körpersprache wird abverlangt, die sozusagen das letzte Puzzleteil der Beschreibung der Figur Creasy schildern soll. (TC 00:11:45)

Ab dem Zeitpunkt, wo Creasy den Job als Bodyguard annimmt, sieht man ihn frisch rasiert und ohne Sonnenbrille sowie mit einem Anzug bekleidet. Sein Auftreten wird hier durch die Mimik unterstützt, dennoch trägt die dezente Aufsicht der Kamera dazu bei, dass er an Größe, Macht & Coolness gewinnt. (TC 00:09:50)

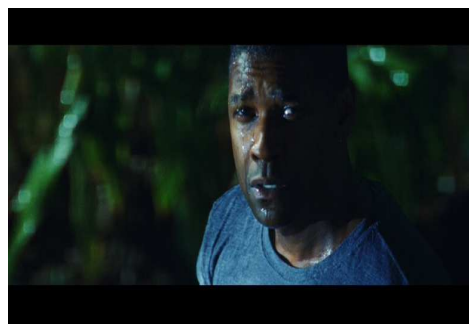
Im Vorstellungsgespräch mit dem Vater der kleinen Lupita, antwortet er ehrlich auf die Fragen und sagt auch dass er Trinker ist. Dabei nimmt die Kamera die Augen der Figur Creasy in die Detailaufnahme und zwar im Rückspiegel - wenn der Vater Creasy erklärt, dass davon niemand erfahren darf. Das hat einen Doppeleffekt. Nicht nur, dass die Augen, die schauspielerisch und filmtechnisch auf der großen Leinwand zu sehen sind, die Seele repräsentieren, sondern es entsteht durch den Rückspiegel im Bild ein Framing-Effekt, der das Innere nochmals hervor heben soll. (Abb. 5) (TC 00:10:33)

In einer weiteren Szene, in der Creasy gerade einen fehlgeschlagenen Selbstmordversuch und ein anschließendes Telefonat im Garten des Hauses bei starkem Regenwetter hinter sich hatte, blickt er zum Zimmerfenster von Pita hoch. Sein nasses Gesicht ähnelt dem Gesicht eines Weinenden. Hier erspart die Montage durch künstliches Regenwetter, dem Schauspieler echte Tränen zu vergießen. Ein dazugehöriger Gesichtsausdruck der Traurigkeit und eine schnelle Atmung genügen schon für einen realistischen Eindruck beim Rezipienten. Schwer zu beurteilen, ob diese Bewegungen dann aus einer inneren geistigen Bewegung oder aus einer äußeren körperlichen Bewegung her entstehen oder entstanden sind. Für den Zuschauer ist das allerdings mit der zwei-sekündigen Einblendung dieses Bildes nicht relevant, denn dieser ist vom vorherigen Schnitttempo, das den Selbstmordversuch andeutet, längst mitgerissen worden. (Abb.6) (TC 00:28:52)

Abb. 5:



Abb. 6:



5.2 Momente der Sichtbarkeit von Method Acting

Neben den Grundkonflikten, die Diskussionen entfachen können, welchem Department nun die eigentliche Leistung einer realistischen Darstellung zuzurechnen ist, muss der Schauspieler aber doch schauspielern können, um dem Film den letzten Schliff zu einem realistischen Abbild bzw. großer Emotionalität zu verhelfen.

Die beschriebenen Grundkonflikte sind auch Ergebnisse eines Endprodukts, das während dem Drehen des Rohmaterials nicht so zum Vorschein kommt. Denn während dieser Dreharbeiten ist der Schauspieler nicht wie im Endprodukt zeitweise ein Hintergrundobjekt, sondern er ist das Hauptobjekt.

Nicht zu vergessen ist dabei, dass ein Film sogar längeres Durchhaltevermögen für einen Schauspieler bedeutet, denn dieser steht bis zu 16 Stunden am Stück am Set, währenddessen er in einer Emotion verharren muss, da zumeist nur wenige Szenen in durcheinandergebrachter Reihenfolge an einem Tag abgedreht werden. Beim Endergebnis kann man diese harte Arbeit dann doch herausfiltern, die vor allem das Können von Denzel Washington untermauern. Ebenso gerade dann, wenn ein Film vorwiegend mit Großaufnahmen arbeitet, ist es sehr entscheidend, dass sich im Inneren des Schauspielers einiges bewegt. Alles was hier zu viel ausgedrückt und gemacht wäre, würde gekünstelt oder unnatürlich wirken.

Bei Denzel Washington kann man diese inneren Vorgänge exakt beobachten und das Faszinierende dabei ist Folgendes: Es wirkt durchgehend, komplett authentisch mit kleinen Ausnahmen, die im nächsten Punkt (5.3.) besprochen werden. Wenn eine Emotion bei ihm aufleuchtet, dann ist nicht ein anatomisches Detail, mimisch oder körpersprachlich inkongruent, ganz einfach deswegen, weil Denzel Washington ebenso mit Method Acting arbeitet. Dieses besagt, dass das äußere Handeln und Verhalten, sobald das Innere authentisch ist, sich von alleine ergibt und das sieht man. Um einige Beispiele nun anzuführen:

Erst nach der längeren Einführung bzw. Kennenlernphase von der Figur Creasy beginnt der Film damit, dem Zuschauer den neuen Arbeitsalltag vorzustellen. Gleichzeitig wird auch betont die rechte Hand von Creasy am Steuer des Fahrzeuges gezeigt, – wieder in der Großaufnahme –, die Verletzungen aufweist. Aufgrund dessen stellt Pita, Fragen darüber. (TC 00:17:50) Er kann schlecht mit solchen, direkten Fragen umgehen und wirkt schnell genervt. Seine Mimik spricht dafür, dennoch scheint er sich ein bisschen zu öffnen. Er wirkt gleichzeitig kühl, da er niemals lächelt. Sein Blick ist stets ernst. (Abb. 7) (TC 00:18:36)

Wenn die Figur Creasy, Pita von der Schule abholt, dann beginnt die Kleine Creasy viele Fragen zu stellen, auf die er ihr anfangs etwas trotzig „Ich weiß nicht“- Antworten gibt. Bei der Frage, ob er denn traurig sei, antwortet er: „Traurigkeit ist ein Gemütszustand.“ Schließlich will die kleine Pita wissen, welcher Art von Verletzung Creasy auf seinem Handrücken aufweist. Damit hat sie einen wunden Punkt bei Creasy getroffen, weil die Wunden auf dem Handrücken auch gleichzeitig seelische Wunden aus seiner Vergangenheit darstellen.

Daraufhin muss er also genervt und gleichzeitig geschockt reagieren und das gelingt Denzel Washington sehr gut. Die muskulären Veränderungen im Gesicht sind dabei so minimal, aber dafür sehr „echt“. Aufgrund ihrer dezenten Ausformung könnten Sie niemals rein mechanisch von außen hergestellt werden. Selbstverständlich arbeitet zwar auch hier die Montage mit, aber minimale, muskuläre Bewegung im Bereich seines Kinns und seiner Augen sprechen aus einem Inneren und wirken daher natürlich und somit wiederum überzeugend. Wenn er dann zu Pita sagt: „Keine Fragen mehr“ und auf ihre Reaktion mit „Nicht weinen“ reagiert, zwinkern seine Augen dabei und dieses Zwinkern verrät dem Zuschauer, dass ihm die Emotion und Reaktion von Pita nicht egal ist. (TC 00:22:12) (Abb.8)

Abb. 7:



Abb. 8:

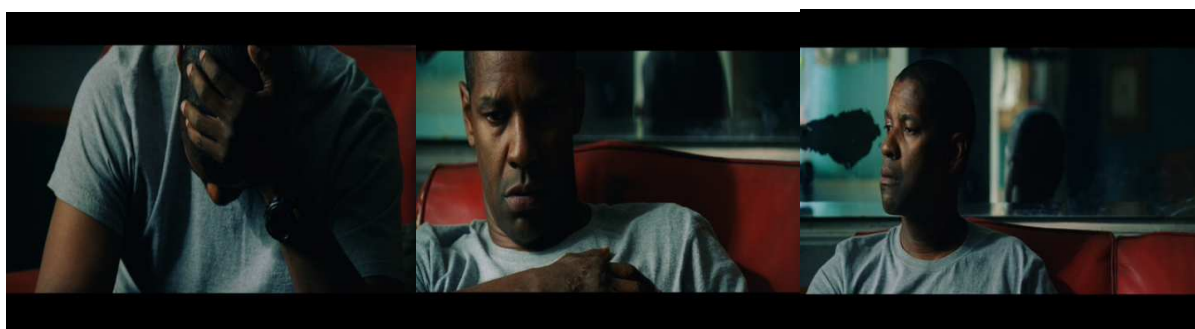


Dabei sieht der Zuschauer anschließend wie hart Creasy diese Situation mit Pita wirklich getroffen hat. Seine Sitzhaltung, die demütig den Kopf hängen lässt, wobei die Hände sich auf den Kopf stützen, verraten seine Verzweiflung. Die folgenden Einstellungen zeigen hintereinander sein Gesicht in einem traurigen und nachdenklichen Zustand. Sein Blick wirkt in sich gekehrt. Seine Augen sind dabei auch nur halb geöffnet. Er kaut dezent auf seinen Lippen – „er nagt also an etwas“. Die Körpersprache ist authentisch. (Abb.9,10,11) (TC 00:23:28)

Abb. 9:

Abb.10:

Abb. 11:



Ebenso wie Creasy und Pita sich immer besser kennenlernen, ändert sich auch der Charakter von Creasy, indem er sich mehr zu öffnen scheint, freundlicher wirkt und auch selbst Spaß hat, wenn er mit Pita Schwimmtrainings und Hausaufgaben absolviert. Sein Gesichtsausdruck wird hierbei deutlich freundlicher. Dies wird sogar im Dialog wieder unterstrichen, in welchem Pita Creasy darauf hinweist, dass in seinem Gesichtsausdruck ein Lächeln erkennbar wird. (Abb.12,13) (TC 00:35:27)

Abb. 12:



Abb. 13:



Sobald Creasy seinen Racheakt vollzieht, wandelt er sich in eine neue Figur, die mit viel Wut, Hass und Aggression beladen ist. Der Film zieht es wie bereits erwähnt, vor, Creasy hauptsächlich in Groß-, Nah- und Detailsaufnahmen zu präsentieren. Dabei ist vor allem die Mimik bei Denzel Washington entscheidend. Die Körpersprache wird bei etwas größeren Einstellungen auch ersichtlich und zeigt manchmal einen seitlich geneigten Kopf, der dafür spricht, dass Denzel Washington, trotzdem eine ziemliche lockere, basierende Körperspannung in seinem Inneren besitzt. (Abb.14)

Für Method Acting ist Entspannung die ideale Voraussetzung, um zum Darstellerischen überzugehen. So wirkt er in Verhörsituationen locker und trotzdem streng und mächtig. Sein Können wird zwar immer durch Montage verstärkt, aber für das Publikum ist nur wichtig, dass die Basis – nämlich das schauspielerische Können – vorhanden ist. (TC 01:37:55)

Denzel Washington bringt sehr gut jede Art von Emotion zur Geltung. So auch, als er in das Haus seines letzten Opfers einbricht: Dabei steht ihm das Böse ins Gesicht geschrieben. Die Aggression wird in seiner Mimik und Körperarbeit deutlich erkennbar. Er erinnert den Zuschauer fast an eine Killermaschine, die nur mehr am Arbeiten ist. Seine Wut drückt sich aus, indem er gegen den Kühlschrank schlägt und im Gesicht kommen die Zornesfalten stark zur Geltung. Die Augen werden dabei zu einem schlitzzartig durchbohenden Blick. Die Mundwinkel ziehen leicht nach unten und der Kiefer ist eher starr geschlossen, selbst während des Sprechens. (vgl. Schwarz/Schweppe 1998:235) Abb. 15 zeigt genau dieses Bild der Wut. (TC 02:04:01)

Auch Abb. 16 zeigt ein völlig authentisches Darstellungsmuster. Bei dieser Einstellung erfährt Creasy durch einen Beweis am Telefon, dass die kleine Pita noch am Leben ist. Der Täter übermittelt Creasy den richtigen Namen von Pita's Teddybären. Die Szene spielt sich gegen Ende des Filmes ab, nachdem Creasy schon ein paar Täter in den Tod geschickt hat und er bereits jede Hoffnung verloren hatte. Auch der Zuschauer erfährt hier erst, dass das Kind doch noch lebt. Ein gewisser Schockausdruck und eine Perplexität zeichnen sich im Gesichtsausdruck von Creasy ab. Zusätzlich wird diese Schockerfahrung wieder mit einer Montage verstärkt. Der Hintergrund zeigt einen reißenden Schwenk, bzw. eine zusätzlich kreisende Kamerabewegung um Creasy herum, sodass die Tiefe im Bild verschwommen wird und nur mehr Creasy als „scharfes“ Objekt dargestellt ist. Diese Einstellung vermittelt eine Art Ohnmacht, die sich auch in seinem Gesicht abzeichnet. (TC 02:09:39)

Dem Gesichtsausdruck des Schockiertseins liegen Emotionen wie Trauer, Freude, Furcht und Angst zugrunde. Dennoch hat in der ersten Schrecksekunde jeder Mensch bei einem Schockzustand ein Gesicht des Erstaunens – noch bevor die Konsequenzen deutlich sind. Das erstaunte Gesicht wird zunächst wertfrei behandelt, erst die Konsequenz des Schocks formiert die Gesichtsmuskulatur weiter. Dazu sind die Augenbrauen meist angehoben. Die Stirn zeigt waagrechte Falten und die Augen sind weit aufgerissen. Das Kinn hängt locker am Kieferskelett. Ebenso kann zusätzlich die Hand immer wieder zum Scheitel oder ins Gesicht gezogen werden. Diese Körpersprache erinnert an eine schützende und trostspendende Hand der Mutter und entsteht aus einer Art Reflex.

Bei Denzel Washington kann man in seiner Körpersprache oft diese Handbewegung sehen (siehe auch Abb.9) und Abb. 16 zeigt das herunterhängende Kinn. Seine Augen wirken starr, obwohl sie nicht weit aufgerissen sind. Das würde auch nicht zur Rolle passen, da er einen professionellen Killer spielt und keinen Laien, der zum ersten Mal jemanden sterben sieht. Die Zornesfalte ist auch hier passend, weil sie schon eine Konsequenz seines erstaunten Gesichtsausdruckes darstellt und ebenso eine Konzentration auf das Telefon.

Abb. 14:

Abb. 15:

Abb.16:



Im Laufe von Creasy' s Rachefeldzug wirkt sein Auftreten immer kühler und routinierter. Verstärkend auf diese Eigenschaften wirkt auch seine Kostümierung in Form eines Anzuges. Als Creasy einen korrupten Polizisten von der Anti-Kidnapping-Kommission zum Verhör zu Tode foltert, indem er diesen mit einer Bombe umbringt, setzt er zuvor den Polizisten psychisch unter Druck, indem er das häufig oft das Wort „Zeit“ benutzt. Dazu krempelt er sich noch seelenruhig seine Ärmel hoch, wobei diese Handlung ebenso zum Gesagten passt und eine hasserfüllte Figur signalisiert, die die Wut auf subtile, sarkastische Art und Weise verkörpert. (Abb. 17)

Indem Creasy nämlich die Ärmel hoch krempelt, zeigen seine Ellbogen stark nach außen. Körpersprachlich übersetzt bedeutet diese Haltung eine Abgrenzung, weil sie sozusagen das eigene Territorium vergrößern. Diese Geste sagt aus: „An mir kommst du nicht vorbei.“ (Schwarz/Schweppe 1998:25) (TC 01:48:01)

Als der Polizist falsches Mitleid für die vermeintlich tot geglaubte Pita äußert, steht Creasy die innere Schock-Hass-Emotion auch ins Gesicht geschrieben. Er hat demnach auch kein Mitleid mit dem Polizisten, dem in wenigen Minuten der Tod durch die Bombe droht. In der letzten Lebensminute verrät der Polizist ein wesentliches Detail, welches Aufschluss über den vermutlichen Drahtzieher –

den Anwalt von Pita's Vater - der Entführungsaktion liefert. Abb. 18 zeigt das innere „Aha-Erlebnis“, welches wieder vorwiegend aus einem Schockzustand herrührt. Der Gesichtsausdruck ist der Gleiche wie in Abb. 16, allerdings wesentlich gefasster und schon im Übergang zur Konsequenz-Emotion. (TC 01:48:55) Die Konsequenz-Emotion bedeutet eine Weiterführung dieses Rachefeldzuges von Creasy. Nachdem die Bombe und somit auch der Polizist buchstäblich explodiert sind, zeigt Abb. 19 seinen kühlen, kalten Gesichtsausdruck. (TC 01:49:33)

Abb. 17

Abb. 18

Abb. 19



In einer weiteren Einstellung, in welcher Creasy sich bereits im Haus des mittlerweile erschossenen Anwalts befindet, beginnt er sich dort im Büro umzusehen und überlegt, wer als Hauptverursacher hinter dieser Entführungsaktion steckt.

Wenn jemand denkt, dann arbeitet je nach analytischem oder kreativem Gedankengang eine der beiden Gehirnhälften. An der Mimik wird dies erkennbar, indem die Person entweder nach links oder rechts blickt. In Abb. 20 betreibt Creasy genau dieses Augenspiel.

Zusätzlich verzieht er dabei seinen Mund, was ebenso ein Denker macht. (TC 01:50:26) Diese Mundbewegung deutet auf eine Gedankensuche hin. Der seitliche Blick sagt aus, dass sich der Denker selbst fragt, ob er nicht etwas übersehen habe. „Die gehobene rechte Augenbraue unterstützt die Frage, während die andere Konzentration ausdrückt.“ (Molcho 1995:190) In Abb. 21 entdeckt Creasy während seiner Nachdenkphase auf einem ankommenden Fax, bestehend aus einem Kontoauszug, einen weiteren Namen, der mit der Entführung etwas zu tun haben könnte und zwar den Vater von Pita.

Obwohl seine Augen auf das Papier blicken, setzt das Schockgesicht bzw. das erstaunte Gesicht wie bei Abb. 16 und Abb. 18 ein. (TC 01:50:40) Daraufhin stattet Creasy bei den Eltern einen Besuch von Pita ab und stellt den Vater zur Rede. Dieser beichtet, dass er auch involviert ist. Creasy überreicht dem Vater von Pita eine Patronenhülse und vermittelt ihm auf subtile Weise, dass er sich selbst erschießen soll. Als der Schuss letztlich fällt, reagiert er mit einem Innehalten sämtlicher Körperbewegungen, dreht sich kurz um und verlässt das Haus. (TC 01:55:10)

Abb. 20

Abb. 21

Abb.22



Nachdem Creasy erfahren hat, dass Pita lebt und sein Leben für ihr Leben tauscht, ist er bereits wieder angeschossen und hält sich mit Medikamenten, die er zwischendurch schluckt, soweit es geht fit. Trotzdem schreitet er den Weg entlang und dabei ist seine Gangart eines Angeschossenen sehr glaubwürdig dargestellt. Seine Schritte sind kleiner als gewöhnlich, sein gesamter Bewegungsapparat funktioniert langsamer. (Abb. 23) (TC 02:11:43) Er hält sich kurz am Geländer der Brücke fest und in einer weiteren, näheren Einstellung sieht man, dass er außergewöhnlich schnell atmet und dadurch auch sehr kraftlos wirkt. (Abb. 24) (TC 02:12:05)

Währenddessen wird die kleine Pita freigegeben und so treffen sich die beiden auf der Brücke, wo noch eine letzte Umarmung stattfinden kann. Hier wird ein emotionaler Dialog hinzugefügt. (Abb. 25) (TC 02:12:55) Allerdings kann man seine Traurigkeit erkennen. Am rechten Auge ist eine Träne erkennbar. (Abb. 26) (TC 02:13:58)

Bei einem traurigen Gesicht neigen die Mundwinkel nach unten und verleihen dadurch dem Gesicht einen unlebendigen Ausdruck. Die Augenbrauen sind zumeist zur Mitte eher gehoben und bilden ein Dreieck mit der Nasenwurzel. Das Kinn und der Kopf hängen ebenso nach unten. Wissenschaftler haben diesbezüglich heraus gefunden, dass Tränen auch deshalb als eine Erleichterung beim Menschen empfunden werden, da die Tränenflüssigkeit Stresshormone ausschwemmt. Nebenbei ist es ein Ausdruckssignal auf das die Mitmenschen am Meisten reagieren. (vgl. Schwarz/Schweppe 1998:188f)

Angeblich kann im Film zwar mit einer Glycerin-Creme rund um die Augenpartie etwas nachgeholfen werden, damit ein verheulter Eindruck entsteht, aber dennoch muss ein inneres, geistiges Bewegungsmuster beim Schauspieler vorhanden sein, sonst würde auch das Glycerin nicht viel helfen. Denzel Washington läuft eine Träne direkt über die Wange und das nur rein mechanisch zu machen, wäre so gut wie unmöglich.

Abb. 23



Abb.24



Abb. 25



Abb.26



5.3 Illusions-, Einfühlungs- und Störungszustände

Einfühlungszustände sind ziemlich einfach zu entflammen. Vor allem dieser Film bringt das durch seine starke Montage, raffinierte Kameraarbeit, Dramaturgie, die restlichen Departments und vor allem mithilfe der Authentizität der Schauspielleistungen zustande.

Wenn beispielsweise Creasy in seinem Zimmer sitzt und gerade dabei ist, den Stadtplan seiner neuen Umgebung zu studieren, dann hat er dabei eine Leserbrille auf der Nase und macht den Anschein sich zu konzentrieren. Der Vogel „Bird“ - sein Zimmerkollege - scheint ihn zwischenzeitlich immer wieder abzulenken. Dabei macht er ein genervtes Gesicht, indem er den rechten Mundwinkel nach unten zieht und die Augen dezent nach oben gleiten lässt. Daraufhin befreit er den Vogel aus seinem Käfig. Eine Handlung, die wieder Sympathie und gleichzeitig auch Verständnis auslöst und dadurch auch eine mögliche Identifikation mit der Figur Creasy. Ein Verständnis für diese Handlung setzt Empathie voraus. (TC 00:17:07)

Der Kontext bzw. die Dialoge verraten dem Zuschauer in diesem Film sehr viel Subtext und beschreibende Elemente über die Figur Creasy. Nach und nach wird so auch die Figur Creasy durch Bilder, dann durch Umschreibungen beschrieben und schließlich Handlungen und Verhalten gezeigt.

Nebenbei wird die Figur so präsentiert, dass durch diese Handlungen bzw. Creasy's Monologe nichts Anderes als Sympathie für bzw. Einfühlung in die Figur Creasy entstehen kann. So ebenfalls als er zum Beispiel die kleine Pita in die Schule bringt und hier mit der Direktorin, einer Nonne, einen

Bibelspruch zitieren kann. Damit ist Creasy nicht nur der Figur der Nonne im Film sympathisch, sondern auch den Zuschauern. Die Kamera unterstützt das Ganze, indem sie Creasy buchstäblich permanent groß präsentiert und dadurch wirklich das starke, authentische, innere Geschehen schildert. (TC 00:20:10)

Gerade in Sequenzen, in denen das Zusammenspiel aller Departments exzellent eingesetzt wird, hat der Zuschauer keine andere Wahl als zu fühlen, da alleine die Bilder teilweise auch durch die Anwesenheit von Kindern sehr starke Aussagen machen.

Der Film geht mit seinen aussagekräftigen Bildern soweit, dass, wie in Punkt 5.1., durch Montage und Kamera oftmals Illusionen der Realität entstehen. Dabei sei allein auf das Zwischenschneiden von diversem Bildmaterial verwiesen, welches so wie beim Kuleshow-Effekt (siehe Punkt 4.3.1) auf eine vorige Einstellung den Gedankengang des Rezipienten lenken soll.

Solch ein Illusionszustand wird beispielsweise erzeugt, als Creasy sich mit einem betroffenen Blick und einem anschließenden, tiefen Seufzer in seinem Zimmer betrinkt. (TC 00:25:41) Währenddessen werden aus dem Off seine Gedanken eingespielt. Dabei sieht man ihn auf der Couch liegen und die Kamera filmt ihn dabei von oben, später von unten. Die Kamera wechselt in dieser Szene gern ihre Perspektive. (TC 00:26:04)

Sein Gesicht macht einen bedröhnten und nachdenklichen Ausdruck. Zwischenschnitte zeigen ihn weinend oder aggressiv Zähne fletschend. (TC 00:26:34) Dann sieht der Zuschauer Bilder, die zeigen, wie Creasy mit seiner Waffe übt, wobei er sich zwischendurch mit der Waffe auf den Kopf schlägt und die Patronenhülse küsst. Hinzugefügt wird eine Montage und exakt abgestimmte Musikuntermalung in massivem Ausmaß, die einen psychischen Zusammenbruch suggeriert.

Dieser psychische Zusammenbruch erscheint zwar realistisch, weil die Bilder dementsprechend im Schnitt aneinander gereiht worden sind, aber eigentlich handelt es sich auch hier um einen Illusionszustand. Denn der Schauspieler wurde mit verschiedenen Settings und verschiedenen Emotionen gefilmt, die zu einer ganzen Einheit zusammengefügt worden sind. Würde dieser psychische Zusammenbruch schauspielerisch verkörpert werden, dann würde sich dies in **einer** Schnittszene mit einer begleitenden Kamerabewegung abspielen und der psychische Zusammenbruch sich in einer eigendynamischen Ausführung zeigen, die vermutlich auch von kürzerer Dauer wäre.

Indem aber jede einzelne Emotion wie Ärger, Trauer, Betrunkenheit durch einzelne Bilder zusammengeschnitten wurde, wird dieser psychische Zusammenbruch zeitlich und damit auch emotional in der Spieldauer des Films ausgedehnt. Dadurch wird die Wirkung beim Publikum verdoppelt.

Zuletzt sieht man, wie Creasy sich die Waffe an die Schläfe hält und dann hört der Zuschauer einen Schuss, sieht aber ein anderes Bild dazu: (TC 00:27:00) Ein schwarz-weißes Bild von einem Gebäude. Ein Gebäude ist ein Objekt, kein Lebewesen, daher leblos. Dem Zuschauer wird wieder nach dem Kuleshow-Prinzip kurz etwas suggeriert, welches es nicht gibt.

Die darauffolgende Einstellung zeigt Creasy's Gesicht lebend, schnell atmend und wie er die Waffe wieder senkt. Musik und Schnitt-Tempo passen sich dementsprechend an.

Obwohl die Schauspielleistung von Denzel Washington sehr authentisch ist, entstehen an sehr wenigen Stellen in diesem Film Störungszustände, in denen es an der Glaubwürdigkeit der Schauspielleistung etwas bröckelt.

Der Gesichtsausdruck, den Abb. 27 zeigt, spielt sich in der Szene ab, wo Creasy während Pita's Klavierunterricht draußen auf sie wartet und ein Polizeiauto vorbei fahren sieht. Den Eindruck, den er vermitteln sollte, wäre Jener, dass ihm an dieser Stelle bei dem Polizeiauto etwas seltsam vor kommt, denn das Polizeiauto fährt in der verkehrsarmen Straße plötzlich rückwärts. (TC 00:48:06) Creasy beobachtet das Auto und das Vorgehen. Die Schnitte sind sehr schnell und es werden in kurzer Zeit viele Bilder gezeigt. Aber bei genauerer Betrachtung stimmt mit dieser Großaufnahme etwas nicht überein:

Alle anderen Einstellungen zeigen einen beobachtenden, teils dezent verwunderten Creasy. Die Großaufnahme zeigt aber ein Gesicht, das in seinem Ausdruck Anteile von Beobachtung und Verwunderung zeigt, aber etwas Inkongruentes in der Mimik gleichzeitig aufweist. (TC 00:48:13)

Wenn man sich die dazugehörigen Schnitte ansieht, dann sieht man den Bodyguard mit dem „coolen“ Beobachterblick. In einer Einstellung, in der er die Gefahr erkennt, sieht der Zuschauer eine dezente Schockiertheit. Das Gesicht auf Abb. 27 entspricht weder einem Schockgesicht noch einem rein beobachtenden Gesicht, noch dem eines souveränen Bodyguards, der weiß, was er tut.

Das Gesicht macht nämlich einen hilflosen, verzweiferten Gesichtsausdruck. Bei einem verzweiferten Gesicht ist ein Auge „halb zugekniffen“ während das andere Auge weit geöffnet ist. Eine Augenbraue ist dabei meist hochgezogen. Das geöffnete Auge steht für das Erstaunen und das halb geöffnete Auge für eine Missbilligung. Gleichzeitig scheint aber der Kiefer zu locker zu sein für ein Erstaunen oder eine Unsicherheit. (vgl. Schwarz/Schweppe 1998:245)

Es kann aber auch sein, dass genau dieser Eindruck bzw. Ausdruck beabsichtigt ist. Das liegt dann an der Interpretation jedes Schauspielers und Regisseurs. Als Zuschauer bekommt man in jedem Fall ein Bild im Zwischenschnitt in Slowmotion zu sehen, welches plötzlich andere Elemente der Emotion aufweist. Nachdem der Film aber so hervorragend mit seiner Montage und Schnitttechnik arbeitet, ist diese kleine Abweichung für das Publikum irrelevant.

Abb. 27

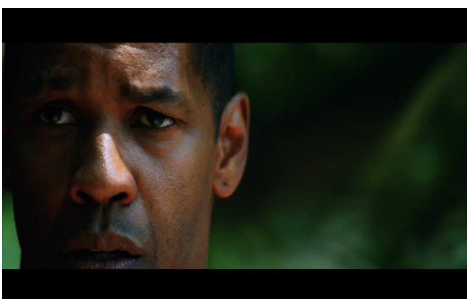


Abb. 28

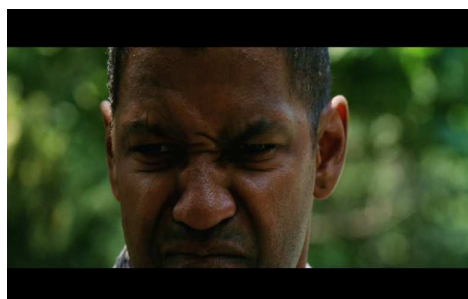


Abb. 28 zeigt einen Wutausbruch ebenso in Slowmotion. Das Setting ist das Gleiche, nur die Szene ist eine Andere. Creasy kehrt nach der Entführung und nach dem Krankenhausaufenthalt zurück zum Tatort, um Daten für sich zu sammeln. Dabei sammelt Creasy ebenso Erinnerungen an die Entführung. Er bekommt dabei einen wütenden Gesichtsausdruck, der hier aber nicht authentisch wirkt. (TC 00:58:47) Ein echtes, wütendes Gesicht äußert sich dadurch, dass die „Augenbrauen zur Stirnmitte hin nach unten gezogen werden, was die charakteristischen, senkrechten Zornesfalten auf die Stirn zaubert.“ (Schwarz/Schweppe 1998:235)

Auf diesem Bild macht Denzel Washington zwar das Gleiche, aber nur mechanisch. Erkennbar wird dies dadurch, dass die Stirnmuskulatur trotzdem sehr entspannt aussieht und auch die seitliche Kiefermuskulatur. Wenn man Abb. 28 mit Abb. 15 vergleicht, kann man eine andere Anspannung bei der Emotion Wut erkennen. Offensichtlich wollte hier (Abb. 28) der Regisseur Tony Scott, die Emotion Wut besonders hervorheben. Denzel Washington verzieht aber in dieser Slowmotion-Einstellung stark das Gesicht und hat den Mund dabei geschlossen.

Wäre seine innere Emotion wirklich so stark, wie er suggerieren möchte, dann müsste sich mehr mit seiner Kiefermuskulatur abspielen. Ist die Emotion von schwächerer Wut, dann müsste der Ausdruck von Wut mehr durch die Augen transportiert werden und weniger durch ein starkes Rümpfen der Nase. Aber der Schnitt und die Montage retten so gut wie alles und so bleibt auch dieses akribische, genaue Detail für den Zuschauer unsichtbar.

Ein paar weitere Brüche der Unstimmigkeiten sind in zwei Verhörszenen sichtbar, in denen Denzel Washington als dominanter Creasy Fragen stellt und daraufhin auch Antworten bekommt. In Abb. 29 erfährt er, dass das Mädchen am Leben ist, wobei die Frau, die antwortet, ein anderes, entführtes Mädchen meint. Denzel Washington bleibt in seiner Darstellung hier zwar komplett authentisch, denn er drückt auch durch ein kurzes, dezentes Zucken seiner Augenmuskulatur ein großes Fragezeichen aus, allerdings macht er dabei einen kleinen Fehler, der kurz verrät, dass er spielt und nicht ist.

Dieser Fehler besteht aus einem minimal, kurzen Blick, der zu Boden neigt. Dies passt aber mit dem Kontext nicht zusammen. (TC 01:40:05) Denn jemand, der sich wie Creasy in dieser Situation in Gedanken selbst fragt. „Welches Mädchen meint sie?“, der würde eher seitwärts blicken, weil er währenddessen denkt. Jemand, der denkt, verwendet eine seiner Gehirnhälften und dazu sieht das menschliche Auge meistens zur Seite, aber nicht zu Boden.

Jemand der zu Boden blickt, will sich eher verstecken, da er seine Seele bzw. seine Augen durch die Augenlider verbirgt und damit etwas nicht preis-geben will. In dem Fall hat aber die Figur Creasy nichts zu verbergen, sondern die Figur denkt nach über die Antwort, die er gerade erhalten hat. Auch diese Hundertstelsekunde ist so unauffällig, dass selbst dem Regisseur am Set diese kleine „Lüge“ nicht auffallen würde.

In einer weiteren Verhörsituation, in der die Figur Creasy bereits angeschossen ist, hat er permanent eine strenge, aggressive Mimik während seiner Befragung. Die Mimik, die er aber plötzlich grundlos kurz in Abb. 30 wechselt, hat nichts mehr mit Aggression oder Schmerzen oder Strenge zu tun. (TC

02:02:53) Die Blick wirkt fast freundlich, wenn auch fragend. Gleichzeitig hat er hier seinen Kopf stärker geneigt, welches ein Anzeichen für Interesse ist. (vgl. Schwarz/Schweppe 1998:120) Natürlich ist auch diese Situation wieder eine Interpretationsfrage des Schauspielers und des Regisseurs, aber wenn man sich vorstellt, dass jemand kurz zuvor bewaffnet in ein Haus gestürmt ist und aggressiv damit beginnt, Fragen zu stellen, ist dieser Gesichtsausdruck nicht ganz stimmig mit dem Kontext.

Abb. 29



Abb. 30



6 Zusammenfassung

Diese Arbeit hat sich mit der Fragestellung auseinandergesetzt, in wie weit Method Acting dem Realismus nahe kommt. Schon der in Polen geborene Lee Strasberg, der Erfinder der „Methode“, begab sich auf eine Entdeckungsreise, um das „Geheimnis des schauspielerischen Prozesses“ für sein Ziel eine Gründung einer Schauspielausbildungsstätte heraus zu finden.

Strasberg war als Regisseur, Schauspieler und Theoretiker in seiner beruflichen Laufbahn aktiv. Dabei gründete er das Group Theatre, war tätig am Broadway in New York und durfte ebenso die künstlerische Leitung des Actors Studio in den USA übernehmen. Als Theoretiker gelang ihm ein Durchbruch, indem er auf bereits vorhandenen Ansätzen von Konstantin Stanislawskis „System“, Lösungen finden konnte.

Er konstatierte, dass ein inneres Erleben – ein realistisches Erleben - durch bestimmtes Verhalten hervorgerufen werden kann. Dieses Verhalten ist an Musik und Rhythmus gebunden. An dieser Stelle hat der Film eine Gemeinsamkeit mit dem Schauspiel, denn auch dieser ist an einen bestimmten Rhythmus gebunden, um eine realistische Darstellung seinerseits abzuliefern. Damit ist ein Grundkonflikt vorhanden, wenn es um realistische Darstellung geht. Denn die Differenzierung zwischen realistischer Darstellung von Film und Schauspiel verschwimmt bei Betrachtung einer Schauspielleistung im Film, da der Film als eigenes Kunstwerk Schauspielleistungen verstärken oder sogar abschwächen kann. So kann der Schauspieler selber bloß zum Objekt werden, wenn er im Kontext registrierender oder enthüllender Funktionen von Objekten auftritt. Hier entsteht eine physische Realität, die Auswirkungen auch auf eine psychische Realität beim Zuschauer, aber auch beim Schauspieler hat, da dieser im Film anders agieren muss als auf einer Bühne.

Der Film arbeitet in diesem Zusammenhang mit einer ausgeklügelten Variation an Montagen, um die Darstellung so realistisch wie möglich zu gestalten. Dabei hält er sich an eine realistische oder an eine formgebundene Tendenz. Die Montagen verstärken neben der Schauspielleistung die Wahrscheinlichkeit, dass der Zuschauer ein emotionales Erleben in Form von Empathie und Identifikation hat.

Die Schauspielleistung selbst hat mehrere Komponenten, die dazu beitragen, wie realistisch eine Darstellung sein kann. Bis heute wird kontrovers darüber diskutiert, ob sich dabei der Schauspieler eher über äußere Körperliche oder innere, seelische Vorgänge in die Rolle hinein fügen soll. Die Psychologie und die Neurowissenschaft haben dabei ein Zusammenspiel entdeckt, welches zur Emotion führt. Tatsächlich wird auch vom Zuschauer das reale Erleben einer Emotion des Schauspielers als natürlicher und damit als realistischer empfunden. Wie sich nun der Schauspieler zum emotionalen Erleben hinführt, muss er letztlich für sich selbst in seiner Ausbildung heraus finden. Dennoch arbeitet die Hollywood-Industrie gerne mit „Method Acting“, da die Behauptung besteht, dass gerade dieses Schauspieltraining für den Film durch das „Weniger“ (Theatralische) mehr ist.

Die verschiedenen Kameraeinstellungen und Perspektiven sowie sogar die Physiognomie des Schauspielers steuern schon im Vorfeld zur realistischen Darstellung ihren Anteil bei. Bei der Besetzung einer Rolle im Film wird deshalb auf einen bestimmten Typ geachtet, der mit seiner natürlichen Ausstrahlung und den geforderten Charaktermerkmalen der Figur bereits Übereinstimmungen aufweist mit der Begründung, dass der Rezipient einen solchen Typen als realistischer empfindet. Hollywood steigert diese Typauswahl noch mehr, indem die Industrie neben dem natürlichen Typ, einen auswählt, der gleichzeitig bzw. zusätzlich optisch einem Idealismus entspricht, der aber paradoxerweise niemals in Wirklichkeit in dieser Form so anzutreffen wäre. Gleichzeitig wirkt diese Strategie beim Zuschauer tatsächlich, weil dieser durch den Anblick innere Sehnsüchte gestillt bekommt.

Dieses Wissen macht sich die Filmindustrie zu Nutze und so arbeitet sie – wie in dem Filmbeispiel „Man on Fire“ – speziell mit Großaufnahmen des Gesichts. Das Gesicht repräsentiert die Seele durch die Augen. Konkrete Auskunft gibt dabei die Blickrichtung, die Blickbewegung und der Grad der geöffneten Augen. Die Muskelpartien rund um die Augen und die Stirn sowie den Mundbereich verraten einiges über das innere Befinden. Gleiches gilt für die Körpersprache. Der Gang, die Haltung und diverse Gesten geben einem anderen Menschen Auskunft über Persönlichkeit, die manchmal mehrdeutig und komplex sowie diffus sein kann, da die Grundemotionen (Zorn, Ekel, Angst, Freude und Traurigkeit) sich vermischen und in verschiedener Intensität auftreten können.

Neben der Natürlichkeit und dem eventuell geforderten Idealismus bereitet der Schauspieler sich vorwiegend durch Improvisation auf eine handlungs- und verhaltenstechnische Natürlichkeit vor. Stanislawski hat dabei schon festgestellt, dass Erinnerungen sehr hilfreich sein können. Erinnerungen setzen eine Kreativität voraus und die nannte Stanislawski in seinem „System“ „das schöpferische Selbstgefühl“. Daneben erkannte er, dass körperliche und geistige Entspannung sowie Konzentration wesentlich waren. Schon Stanislawski wandte dabei Lehren aus Yoga, Mythologie und Psychotechnik an. So veranlasste er eine gewisse Freiheit in den Bewegungen, die dann natürlich wirkten und Bewusstsein und Unterbewusstsein wurden miteinander verbunden ohne dass etwas Gekünsteltes dabei heraus kam. Diese Komponenten mündeten in der Entdeckung des „emotionalen Gedächtnisses“. Dieses verhalf den Schauspielern durch Vorstellungskraft, Phantasie und Konzentration vor allem mit imaginären Objekten zu arbeiten. Dem Arbeiten mit imaginären Dingen und Situationen gab Stanislawski den Namen „schöpferisches Wenn“.

Trotz allem fehlte es Stanislawski hier eine greifbare Methode zu entwickeln, die eine Art Garant für den Zugriff auf das emotionale Gedächtnis waren. Genau diese Methode hat Strasberg entwickelt, denn er stellte fest, dass das emotionale Gedächtnis vor allem durch die fünf Sinnesorgane funktionierte. Durch die Wahrnehmung über die Sinnesorgane verschafft sich der Schauspieler Zugang zu seinen Erinnerungen und schließlich zu seinen Emotionen. Er nennt dieses Gedächtnis „affektives Gedächtnis“. Strasberg behauptete dabei, dass die Schwierigkeit nicht darin lag, den Umgang mit imaginären Objekten zu pflegen, sondern die imaginären Dinge auch für real zu halten. Denn nur wenn der Gedankengang um einen Realen kreist, ist für Strasberg die Natürlichkeit bzw. ein

Realismus und damit größte Überzeugung beim Publikum gegeben. Er differenzierte sein „affektives Gedächtnis“ in ein „emotionales Gedächtnis“ und in ein Wahrnehmungsgedächtnis.

Bei seinem Unterricht am American Laboratory Institute trainierte Strasberg sich deshalb vor allem die Sensibilisierung der Sinne an. Als Strasberg später selber im eigens gegründeten Group Theatre unterrichtete, feilte er die Kraft der Expressivität durch geistige Entspannung – was ein Loslösen von konditionierten Verhaltensmustern meint - aus, er gestaltete das „schöpferische Wenn“ von Stanislawski neu und ebenso die Improvisation wurde mehr ausgearbeitet, um mehr Spontanität im Schauspiel zu erhalten. Das Prinzip mit der Erinnerung gilt dabei auf medizinischer und neurowissenschaftlicher Basis als bestätigt. Der direkte Abruf einer Emotion ist niemals möglich, der Abruf ihrer Ursache durch die Erinnerung, die wiederum durch die bewusste Sinneswahrnehmung beim Schauspieler sensibilisiert wird, allerdings schon. Dabei unterscheidet Strasberg bei der Auseinandersetzung mit dem emotionalen bzw. affektiven Gedächtnis, das Verstandesgedächtnis, und das körperliche Gedächtnis. Die Nutzung des körperlichen und des Verstandesgedächtnisses führen letztlich zum affektiven Gedächtnis.

Neben dem Zulassen der Entspannung, der gebündelten Konzentration und der phantasievollen Vorstellungskraft gehen die Anforderung für die Schauspieler über zu einer Hervorbringung eines privaten Moments, der damit die Aufmerksamkeit des Publikums in den Hintergrund stellt. Außerdem soll der Schauspieler für seine Rolle eine Analyse des Subtextes starten, um ein Verstehen der Handlungen, der Motivationen und Umstände herleiten zu können. Darüber hinaus soll der Schauspieler einem bestimmten Stereotyp entsprechen, weil dieser Typ für das Publikum eine „regelnde Funktion“ übernimmt und somit als Symbol für ein bestimmtes Etwas rezipiert werden kann. Außerdem besitzen Stereotype eine Integritätsfunktion und stiften darüber hinaus Identität beim Rezipienten.

Mit einer realistischen Darstellung möchte der Drehbuchautor oder Stückeschreiber, den Rezipienten nämlich wirkungsvoll erreichen. Dazu muss der Zuschauer aber auch einige Anforderungen erfüllen. Dieser sollte ein offenes Bewusstsein haben und ebenso mit seinen Sinnesorganen rezipieren. Dadurch entstehen auch Erinnerungsbilder in den Köpfen der Zuschauer, die ebenso psychologisch und neurowissenschaftlich untersucht wurden. Freud teilte dazu das Erinnerungssystem in ein vorbewusstes und in ein unbewusstes System. Über das vorbewusste werden Erinnerungsspuren verknüpft und mit Sprache ist es möglich zum unterbewussten System zu gelangen. Durch die stereotypischen Bilder, die der Rezipient sieht, wird mit Absicht das vorbewusste System angesprochen und der Rezipient kommt unmittelbar zu seinem Unterbewusstsein. Geschieht dieser Prozess, dann erlebt der Zuschauer Emotionales – meistens Empathie oder Identifikation. Abgesehen davon, ist dieser Prozess beim Zuschauer derselbe wie bei einem Schauspieler mit dem Unterschied, dass der Schauspieler diesen noch bewusst trainiert.

Neben dem Erinnerungssystem benötigen Rezipienten auch Lernprozesse für ihre eigene Lebensgestaltung und für eine Weltorientierung. Dazu müssen die Rezipienten ebenso ein gewisses Maß an Vorstellungsvermögen und eine Informationsverarbeitungskapazität besitzen. Dabei entscheidend ist nicht, der Anblick des Schauspielers auf der Leinwand, sondern der Anblick von

Menschen, weil auch hier wieder ein Teil der Realität abgebildet wird und darüber hinaus auch Bedürfnisse gestillt werden.

Um zu einer realistischen Darstellung beim Film zu gelangen, kommt man entweder der „Wahrheit der Wirklichkeit“ sehr nahe oder aber ein zugrundeliegender Sinn wird als Methode in der Darstellung angestrebt. Warum man so erpicht darauf ist, eine realistische Darstellung zu erhalten, hat den einfachen Grund, dass der Zuschauer Realität empfinden soll. Die Filmemacher setzten also ihre Strategien darauf eine bestimmte Nähe zur Figur zu erzeugen. Dazu müssen psychologische und visuelle Reize in den Bildern geschaffen werden, die bei den Rezipienten das sogenannte Spiegelneuronensystem im Gehirn aktiviert.

Durch das Spiegelneuronensystem sind Menschen generell bestrebt, andere Menschen nachzuahmen, weil sie so nicht nur Emotionen von Anderen entziffern können, sondern auch, weil sie Verständnis bzw. Empathie für das Gegenüber empfinden können. Der Zuschauer kann dadurch assoziieren und eine bestimmte Rolle im Kino einnehmen, die bei optimalster Wirkungsabsicht der Filmemacher zur Identifikation mit der Figur beim Zuschauer führt.

Starke Identität kann injiziert werden durch körperliches Mitempfinden, welches wiederum durch starke Montage und schockierende Bilder verursacht werden kann. Genau das macht auch Regisseur Tony Scott in seinem Film „Man on Fire“, wo der Method Actor Denzel Washington sein Können auf der Leinwand zeigt. Die Filmanalyse zeigt nochmals die Grundkonflikte zwischen realistischer Darstellung im Schauspiel durch Method Acting und realistischer Darstellung im Film, die sich teils überschneiden. Ebenso Momente, wo starke Überzeugungsarbeit oder aber Illusion gezeigt werden, habe ich versucht aufzulisten, um die Fragestellung dieser Arbeit beantworten zu können.

7 Bibliografie

ABELS, HEINZ: Identität. 1. Auflage, VS Verlag f. Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006

ADLER, STELLA: Die Schule der Schauspielkunst. Henschel Verlag, New York, 2000

AHRENDTS, GÜNTHER: Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven, Band 9, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992

ARENDTS, HERTHA: Gedächtnis und Erinnerung in der Schauspielkunst. Schauspielerische Lern- und Produktionsprozesse, Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1994

BENKEL, THORSTEN: Inszenierte Wirklichkeiten. Erfahrung, Realität, Konstitution von Konformität, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2003

BLUMENFELD, ROBERT: Stagecraft. Stanislavsky and External Acting Techniques. Limelight Editions, Milwaukee, 2011

CAINE, MICHAEL: Weniger ist mehr. Kleines Handbuch für Filmschauspieler, 2. Auflage, Alexander Verlag, Berlin, 2006

CARTER, RITA: Das Gehirn, Dorling Kindersley Verlag GmbH; München, 2010

COHAN, LOLA: The Lee Strasberg Notes, Routledge Taylor & Francis Group, Routledge, New York, 2010

DURAKOVIC, IRMA / LOMMEL, MICHAEL / PAECH, JOACHIM: Raum und Identität im Film. Historische und Aktuelle Perspektiven. Schüren Verlag, Marburg, 2012

EBERT, GERHARD / PENKA, RUDOLF: Schauspielen, 4., überarbeitete und ergänzte Auflage, Henschel Verlag, Berlin, 1998

EDER, JENS: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse, Schüren Verlag, Marburg, 2008

ESPENSCHIED, RICHARD: Das Ausdrucksbild der Emotionen, Ernst Reinhardt Verlag, München/Basel, 1985

GAILLARD, OTTOFRITZ: Das deutsche Stanislawski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System, Aufbau-Verlag, Berlin, 1947

GARFIELD, DAVID: The Actors Studio. A Player's Place, Macmillan Publishing Company, New York, 1984

GÖRTZ, KATHARINA: Die Suche nach der Identität. Erinnerung erzählen im Spielfilm, Band 53, Gardez! Verlag, Remscheid, 2007

GRISCOM, CHRIS: Der Körper als Ausdruck der Seele. Welche Botschaften und Lehren unser Körper enthält, 1. Auflage, Goldmann Verlag, München, 1996

IACOBONI, MARCO: Woher wir wissen, was andere denken und fühlen, 1. Auflage, Goldmann Verlag, München, 2011

IZARD, CAROLL E.: Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie, Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1981

JOOST, GESCHE: Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films. Transcript-Verlag, Bielefeld 2008

KAPPELHOFF, HERMANN: Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen, Vorwerk 8, Berlin, 2008

KEITEL-HOLZ, KLAUS: Realismus – ein Stadium geistiger Reife. 2. Überarbeitete Auflage, R.G. Fischer Verlag, Frankfurt, 1983

KOHL, STEPHAN: Realismus: Theorie und Geschichte, UTB, München, 1977

KRACAUER, SIEGFRIED: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1964

KRECH, DAVID / CRUTCHFIELD, RICHARD S.: Grundlagen der Psychologie. Beltz Psychologie, VerlagsUnion, Weinheim 1992

KRUSE, PATRICK: Über das Filmbild hinaus ..., Ibidem-Verlag, Stuttgart, 2010

LANDSGESELL, GUNNAR / PEKLER, MICHAEL / UGERBÖCK, ANDREAS: Real America. Neuer Realismus im US-Kino. Schüren Verlag, Marburg, 2012

LEEKER, MARTINA: Mime, Mimesis und Technologie, Wilhelm Fink Verlag, München, 1995

LERSCH, PHILIPP: Gesicht und Seele. Grundlinien einer mimischen Diagnostik, 4. Unveränderte Auflage, Ernst Reinhardt Verlag, München/Basel, 1955

LÖFFLER, PETRA: Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik. Transcript Verlag, Bielefeld, 2004

- MAMET, DAVID:** Die Kunst der Filmregie, 5. Auflage, Alexander Verlag, Berlin, 2009
- MCGAW, CHARLES:** Acting Is Believing, A Basic Method for Beginners. Rinehart & Company, Indc, New York, 1957
- METSCHER, THOMAS:** Mimesis und Ausdruck, Dinter Verlag, Köln, 1999
- MEYER, FRIEDERIKE:** Gefährliche Psyche. Figurenpsychologie in der Erzählliteratur des Realismus, Band 15, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 1992
- MEYERS LEXIKON:** Band 1. Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1978
- MEYERS LEXIKON:** Band 2. Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1979
- MEYERS LEXIKON:** Band 4. Meyers Lexikonverlag, Mannheim 1979
- MIKOS, LOTHAR:** Film- und Fernsehanalyse. 2. überarbeitete Auflage, UVK, Konstanz 2008
- MIKUNDA, CHRISTIAN:** Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung, Universitätsverlag, Wien, 2002
- MOLCHO, SAMY:** Alles über Körpersprache, Mosaik Verlag, München, 1995
- NIDA-RÜMELIN, MARTINE:** Der Blick von innen. Zur transtemporalen Identität bewusstseinsfähiger Wesen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 2006
- REDEKER, HORST:** Abbildung und Aktion. Versuch über die Dialektik des Realismus. Mitteldeutscher Verlag, Halle/Saale, 1966
- RIZZOLATTI, GIACOMO / SINIGAGLIA, CORRADO:** Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls, 1. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008
- ROSELT, JENS:** Schauspieltheorien. Alexander Verlag, Berlin, 2005
- SCHICK, THOMAS / EBBRECHT, TOBIAS:** Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung, Vistas Verlag, Berlin, 2008
- SCHMIDT, STEFANIE:** Film und Erinnerung. Avinus Verlag, Berlin, 2005
- SCHÖNBERGER, JÖRG:** Musik und Emotionen. Grundlagen, Forschung, Diskussion, VDM Verlag Dr. Müller, Berlin, 2006
- SCHWARZ, ALJOSCH A. / SCHWEPPE, RONALD P.:** Das Lexikon der Körpersprache. Moewig Verlag, Rastatt, 1998

SCHWEINITZ, JÖRG: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses, Akademie Verlag, Berlin, 2006

STANISLAWSKIJ, KONSTANTIN SERGEJEWITSCH: Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolges, Scientia Ag, Zürich, o. J.

STRASBERG, LEE: Ein Traum der Leidenschaft. Entwicklung der „Methode“, Schirmer-Mosel, München, 1988

STRASBERG, LEE: Schauspielen und das Training des Schauspielers, 1. Auflage Alexander Verlag, Berlin, 2001

THAL, ORTWIN: Realismus und Fiktion, 1. Auflage, Verlag Peter Nowotny, Dortmund, 1985

VABEN, FLORIAN / KOCH, GERD: Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung, 1. Auflage, Brandes & Apsel, Frankfurt, 1998

WESTERBOER, NILS: Der innere Blick. VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2008

WINKLER, HARTMUT: Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatur“ – Semantik – „Ideology“, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1992

ZABOURA, NADIA: Das empathische Gehirn. Spiegelneurone als Grundlage menschlicher Kommunikation, 1. Auflage, VS Research Verlag, Wiesbaden, 2009

8 Filmografie

GEIST & GEHIRN Vol. 4 mit Prof. Dr. Dr. Manfred Spitzer (Regie: Auditorium Netzwerk, CD1, Müllheim, 2006)

GEIST & GEHIRN Vol. 4 mit Prof. Dr. Dr. Manfred Spitzer (Regie: Auditorium Netzwerk, CD2, Müllheim, 2006)

MANN UNTER FEUER (Regie: Tony Scott, USA, 2004)

9 Anhang

LEBENS LAUF

Persönliche Daten

Katharina Karrer, geboren im Jahre 1981 in Wien

Schul Ausbildung

1988-1992 Volksschule in Wien und NÖ/Moorbad Harbach

1992-1996 Realgymnasium in NÖ/Gmünd

1996-2003 Handelsakademie in NÖ/Gmünd und Wien

Hochschulstudium

2008-2012 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien

2008-2013 Studium Publizistik und Kommunikationswissenschaft in Wien

Sonstige Qualifikationen

2009 Videojournalismusausbildung bei UTV (Universität Wien)

2011-2012 Professionelle Sprecherausbildung in Wien 1010

2012 Paritätische Kommissionsprüfung für Schauspiel am Theater der Josefstadt Wien

Berufliche Erfahrung

2001 Schauspieler in „Club der Teufelinnen“, Regie: Christina Glück

2005 Schauspieler in „Katzenzungen“, Regie: Theresia Sauer

2008-2011 Mitarbeiterin bei UTV u. OKTO (Kamera, Schnitt, Regie, Bildregie, Moderation, Synchron.)

2010 Schnitt- und Interviewassistentin für M. Kamler Filmproduktion Wien 1010

2011 Aufnahmeleiterin für Filmprojekt „Flüchtig“, Regie: Valentin Renolder

2011 Produktionsassistentin Dschungel Theater Wien 1070

2011 Moderatorin und Interviewerin für Schrammel.tv

Seit 2008 Edelstatistin und Nebendarstellerin sämtl. Film- u. Fernsehproduktionen für ORF, ARD, ATV

Seit 2010 Komparsin für das Wiener Burgtheater