



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Philip Seymour Hoffman - der Glanz der Nebenrolle.
Analytische Betrachtung am Werdegang eines
Schauspielers“

Verfasserin

Judith Christian

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Gabriele Christine Pfeiffer

Bemerkung	1
Vorwort	2
1. Einleitung	5
2. Zum Schauspieler Philip Seymour Hoffman	9
2.1 Künstlerische Biographie im Film (ein Auszug)	9
2.2 Künstlerischer Werdegang am Theater (ein Auszug).....	12
2.3 Die Ausbildung des Schauspielers.....	15
2.4 Philip Seymour Hoffmans Schauspieltechnik.....	18
2.5 Zur Theorie Stella Adlers	19
2.6 Zur Erklärung des Begriffs „Beat“ nach Uta Hagen.....	22
2.7 Zur Erklärung des Begriffs „Action“ nach Uta Hagen	23
3. Das Debüt „Scent of a Woman“	25
3.1 Kurze Dramaturgie von „Scent of a Woman“	26
3.2 Der Charakter George Willis Jr. in „Scent of a woman“	27
4. Die Grundlage Stella Adlers Theorien: „Das Stanislawski-System“: Definition und Beschreibung	30
4.1 Stanislawskis Vorgänger und der Begründer des Systems selbst	33
5. Die Besetzung Philip Seymour Hoffmans in der Nebenrolle	39
5.1 Kurze Skizzierung des Charakters „Allen“ im Film „Happiness“	41
5.2 Die historische Prägung der Typisierung	44
5.3 Vorstellung der Maske der „Zanni“ aus der Commedia dell´ arte.....	47
6. Die Herangehensweise von Philip Seymour Hoffman an die Rollendarbeit	50
6.1. Zur Entwicklung eines Charakters.....	50
6.2. Der Umgang mit dem Charakter am Filmbeispiel „Before the devil knows you´re dead“	54
6.3 Kurze Analyse einer Filmszene aus „Before the devil knows you´re dead“ ..	54
7. Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Paul Thomas Anderson anhand des Filmbeispiels „The Master“	57
7.1 Zum Regisseur Paul Thomas Anderson	57
7.2 Die Arbeit mit dem Regisseur in „The Master“	59
7.2.1 Kurze Dramaturgie von „The Master“	60
7.2.2 Charaktere.....	61

7.2.3 Narrationsstruktur	62
7.2.4 Mise-en-scène	62
7.2.5 Acting und Kostüme	63
7.2.6 Kinematographie: Kameraeinstellungen	63
7.2.7 Kadrierungen	65
7.2.8 Die Haltung der Kamera	65
7.2.9 Kamerabewegung	66
7.2.10 Editing	66
7.2.11 Sound	67
8. Die Arbeit als Schauspieler auf der Bühne als Jago in der Wiener Festwochen Inszenierung	68
8.1. Die Hintergründe Sellars „Othello“	68
8.2. Erarbeitung und Umgang mit Jago	71
9. Philip Seymour Hoffmans erste Hauptrolle mit Oscar-Auszeichnung	75
9.1. Regiestil des Regisseurs Benett Millers	75
9.1.1 Eigenheiten der Hintergründe von „Capote“	76
9.1.2 Kameraführung	76
9.1.3 Mise-en-scène	77
9.1.4 Kurze Dramaturgie von „Capote“	77
9.2 Herangehensweise an die Rollenarbeit Truman Capotes	78
9.2.1 Probenzeit	79
9.2.2 Recherche	79
9.2.3 Stimme und Körper	80
9.2.4 Kostüm	81
9.2.5 Improvisation	82
9.2.6 Eigenheiten des Charakters	82
9.3. Zusammenarbeit mit dem Regisseur	83
10 Schlussbemerkung	87
ANHANG	88
A Bibliographie	88
1 Bücher	88
2. Theaterprogrammhefte	89
3. Zeitungsartikel	89
4. Magazine	89
5. Filme	90
6. DVD	91
7. Internet	92
Danksagung	98

Abstract	99
Lebenslauf Judith Christian	101
Schulbildung	101
Studium	101
Berufliche Erfahrungen	101
Schauspiel	101

Bemerkung

Aufgrund des leichteren Leseflusses habe ich mich für die maskuline Schreibform bei meiner Diplomarbeit entschieden. Ich weise darauf hin, dass jegliche Form der geschlechtsspezifischen Diskriminierung hierbei ausgeschlossen werden soll. Meine Diplomarbeit wurde ausschließlich von mir alleine verfasst und bislang weder im In- noch Ausland veröffentlicht oder präsentiert.

Ebenso möchte ich darauf hinweisen, dass eine Änderung im Untertitel der von mir verfassten Arbeit vorliegt, da ich im Laufe meiner Untersuchung zu der Erkenntnis gekommen bin, dass Philip Seymour Hoffman kein „Method Actor“ ist. Der Terminus „Method Actor“ ist mit einem Schauspieler in Verbindung zu setzen, welcher hauptsächlich über das emotionale Gedächtnis an seine Arbeitsweise herangeht.¹

Da Philip Seymour Hoffman nach den Methoden Stella Adlers welche die Vorstellungskraft in den Mittelpunkt ihrer Arbeit rückte und die emotionale Erinnerung der Figur von der des darstellenden Künstlers differenzierte², arbeitet und unterrichtet³, trifft diese Fachbezeichnung nicht auf ihn zu.

Mein Untertitel wurde dementsprechend nun von „Analytische Betrachtung am Werdegang eines Method Actors“ auf „Analytische Betrachtung am Werdegang eines Schauspielers“ geändert.

¹ Vgl. Stegemann, Bernd (Hg.), *Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Berlin: Henschel 2007; (Orig. Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Berlin: Henschel 1983, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin: Henschel 1983, *Mein Leben in der Kunst* Berlin: Henschel 1951) S.16f.

² Vgl. Adler, Stella/ Kissel, Howard (Hg.), *Die Schule der Schauspielkunst. 22 Lektionen*, Berlin: Henschel 3.Auflage 2010; (Orig. *The Art of Acting.*, New York: Applause Books 2000) S. 10.

³ Vgl. Anon., *Stella Adler Studio of Acting, New York University BFA Program*, o.J., <http://www.stellaadler.com/classes/nyu-bfa-program/>, Zugriff: 16.11.2012.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit beginnt mit einer Einführung über die Findung meines Diplomarbeits-themas. Da ich Schauspielerin bin, werde ich diese sehr persönlich und emotional gestalten um gleichermaßen die Begeisterung zu meinem Thema als auch zu Philip Seymour Hoffman auszudrücken.

Im Oktober 2009 reiste ich nach New York City, um an der berühmten Schauspielschule „HB Studio NYC“⁴ als auch dem „T. Schreiber Studio NYC“⁵ Schauspielunterricht zu nehmen. Während meines Aufenthalts erlernte ich unterschiedliche amerikanische Techniken der Herangehensweise an die Rollenarbeit, welche überaus wichtig für mich und den späteren Verlauf meiner Arbeit als Schauspielerin waren.

Mitunter traf ich auf einen meiner besten Freunde, welcher ebenfalls als darstellender Künstler in New York, unter anderem am Broadway, tätig ist. Da er ein überaus begeisterter Fan von Philip Seymour Hoffman ist, hieß es demnach eines Abends: „So, Judith und nun setz dich hin, staune und lerne!“ und wir begannen den Film „Before the devil knows you’re dead“⁶ zu rezipieren. Ich konnte meinen Blick kein einziges Mal während des Filmes von Hoffman abwenden, seine Darstellung als Andy faszinierte mich so sehr, dass ich, noch Tage später, ununterbrochen an seine Performance denken musste. Seine Authentizität, Einfühlung, Improvisation, das differenzierte Arbeiten mit dem Text als auch die Charakterdarstellung selbst, erfüllten mich mit Begeisterung. Also machte ich mich sofort auf den Weg um mir eine Biographie über Hoffman aus dem „Drama Book Shop“⁷ in New York zu kaufen. Es gab aber keine. Ich fragte demnach die Verkäuferin warum dem so war und sie antwortete :„I guess we don’t have one, cause he’s still alive!“ Diese Aussage der Dame beschäftigte mich unentwegt und ich stellte mir die Frage, warum und aus welchem Grund es dann unzählige Bücher und Biographien von anderen

⁴ Das HB Studio NYC ist eine von Herbert Berghof (HB) im Jahre 1945 gegründete Schauspielschule in New York, die später im Jahre 1948 von seiner Frau Uta Hagen als künstlerische Partnerin mitgeleitet wurde. Vgl. Anon., *HB Studio, About HB Studio*, <http://www.hbstudio.org/about.htm>, Zugriff: 20.06.2013.

⁵ Das T. Schreiber Studio NYC ist eine Schauspielschule, die 1969 gegründet wurde und unter der Leitung von Terry Schreiber geführt wird. Vgl. Anon., *T. Schreiber Studio and Theatre, About History*, <http://tschreiber.org/about-2/history/>, Zugriff: 02.07.2013.

⁶ *Before the devil knows you’re dead*. Regie: Sydney Lumet, USA 2007.

⁷ Der „Drama Book Shop, Inc.“ ist eine Buchhandlung in der 250th West 40th Street in New York, die sich ausschließlich auf den Bereich Theater und Film spezialisiert. Vgl. Anon., *The Drama Book Shop, Inc., Since 1917*, <http://www.dramabookshop.com/>, Zugriff: 02.07.2013.

Hollywoodschauspielern gab. Ich spreche hier von zwei Schauspielern wie Leonardo di Caprio⁸ und Brad Pitt⁹ die viel jünger sind und die beide noch keinen Oscar besitzen.

Lag das vielleicht an Philip Seymour Hoffmans unkonventionellen Aussehen, seinem Alter oder seiner oftmaligen Erscheinung in der Nebenrolle? All diese von mir getätigten Überlegungen führten zu der Tatsache, dass ich mich diesem Schauspieler, seinem Werdegang und der Nebenrolle annehmen und dies genauer untersuchen musste. Von nun an begann ich nach und nach all seine Filme anzusehen, mir seine Schauspieltechnik genauestens zu Gemüte zu führen als auch diese für mich als darstellende Künstlerin zu nützen. Aufgrund der unglaublichen Authentizität welche er in seinem Spiel anwendet, ging ich davon aus, er wäre ein „Method Actor“, die genauere Betrachtung zeigte aber an, dass Hoffman sich seiner Arbeit anders annähert.

Also veränderte sich meine Recherche in dieser Hinsicht und ich stieß auf die Lehren Stella Adlers und Uta Hagens. Diese beiden Theoretikerinnen eröffneten für mich und meine Arbeit eine vollkommen neue Sichtweise der Analyse. Ich veränderte meine Einstellung gegenüber dem Schauspieler und kam zu der Erkenntnis, dass seine Kreation eines Charakters von Forschungsarbeit, Stückanalyse und intensiver Auseinandersetzung als auch der kreativen Gestaltung eines Moments umgeben ist. Somit stieg mein Interesse für den Künstler und seine Arbeit umso mehr an und ich fand Gemeinsamkeiten seiner und meiner eigenen Einstellung zur darstellenden Kunst.

Mit Philip Seymour Hoffman teile ich die Ansicht, dass man jede Chance um als Schauspieler auf der Bühne stehen zu können, nutzen muss und dafür dankbar sein soll.¹⁰ Er inspiriert mich in der Intellektualität die er für seine Kunst anwendet und der Tatsache, dass er sich niemals vom Theater abgewendet hat obwohl der Großteil seiner Performances in der Filmwelt vorzufinden ist.¹¹ Ebenso ist seine Fähigkeit zur

⁸ Vgl. Anon., „Leonardo Di Caprio. Academy Awards USA.“ o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000138/awards>, Zugriff: 20.06.2013.

⁹ Vgl. Anon., „Brad Pitt. Academy Awards USA.“ o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000093/awards>, Zugriff: 20.06.2013.

¹⁰ Vgl. Philip Seymour Hoffman-Capote, <http://www.youtube.com/watch?v=DYGIOUB2mig>, Zugriff: 20.06.2013. 0h5'58''.

¹¹ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000450/>, Zugriff: 05.11.2012.

Darstellung komplexer Charaktere als auch sein Talent zur Wandlungsfähigkeit ausschlaggebend für meine unendliche Begeisterung an seiner Arbeit.

Ich bin sehr froh, dass mich ein einziger Filmabend und der Vorfall in der Buchhandlung in New York City zur Recherche für diesen wundervollen Gegenstand geführt haben.

1. Einleitung

Das Thema dieser Diplomarbeit ist der Hollywoodschauspieler Philip Seymour Hoffman und sein Werdegang über das Fach der Nebenrolle.

Philip Seymour Hoffman kann aufgrund seiner Auszeichnungen zu einem der erfolgreichsten und künstlerisch herausragendsten Schauspielern der Welt gezählt werden. Im Gegensatz zu vielen anderen Hollywoodschauspielern ist er von Anbeginn seiner Karriere bis heute sowohl im Film- als auch im Theaterbereich tätig. Er arbeitet seit 21 Jahren als Schauspieler und ist ebenfalls immer wieder als Regisseur am Theater tätig. Sein Filmregiedebüt gab er mit „Jack goes Boating“¹², bei dem er gleichzeitig auch als Schauspieler agierte. Seit 1995 ist er Mitglied des LAByrinth Theatre in New York¹³, bei dem er neben John Ortiz die künstlerische Leitung inne hat.¹⁴

Außerdem kann Philip Seymour Hoffman bereits auf eine Reihe von Auszeichnungen zurückblicken. So wurde er bereits zweimal für den Tonyaward nominiert, im Jahr 2000 für Sam Shepards „True West“ als bester Schauspieler und 2003 für Eugene O’Neill’s „Long Day’s Journey into Night“ als bester Nebendarsteller. Darüber hinaus hat er sich selbst einen Namen als Regisseur in der Theaterlandschaft mit Off-Broadwaystücken wie Rebecca Gilmans „Glory of Living“ and Stephen Adly Giugis’ „Jesus hopped the A Train“ als auch „The last Days of Judas Iscariot“ gemacht.¹⁵ 2006, am bisherigen Höhepunkt seiner Karriere, bekam er neben einer Vielzahl von Auszeichnungen seinen ersten Golden Globe und schließlich einen Oscar für seine Darstellung als Truman Capote im Drama „Capote“¹⁶, der Inszenierung Bennett Millers.¹⁷ Die Filmrollen, in denen Philip Seymour Hoffman zu sehen ist, bedienen zumeist dasselbe Schema: Hoffman spielt den Außenseiter, einen „Tunichtgut“,

¹² *Jack goes Boating*. Regie: Philip Seymour Hoffman, USA 2010.

¹³ Vgl. Anon., *Labyrinth Theater Company. Company Members*, o.J., <http://labtheater.org/companymembers/member27.html>, Zugriff: 20. 11. 2012.

¹⁴ Vgl. Anon., *Philip Seymour Hoffman Fan Site, Biography*, 2006, <http://www.philipseymourhoffman.net/biography>, htm: Zugriff: 01. 11. 2012.

¹⁵ Anon., *Philip Seymour Hoffman Fan Site, Biography*, 2006, <http://www.philipseymourhoffman.net/biography>, htm, Zugriff: 01. 11. 2012.

¹⁶ *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

¹⁷ Vgl. Anon., *Philip Seymour Hoffman Fan Site, Awards*, 2006, <http://www.philipseymourhoffman.net/awards.htm>, Zugriff: 01. 11. 2012.

jemanden, der andere in Schwierigkeiten bringt, meistens also einen Menschen, mit dem man nicht unbedingt befreundet sein möchte.

Nach der Rezeption seiner gesamten Filmographie gab es nun einige Fragen, die sich mir aufdrängten: Woran liegt es, dass man Philip Seymour Hoffman immer wieder die Rolle des Außenseiters zuordnet? Sind es seine äußeren Merkmale wie sein rotes Haar, seine blasse Haut, die von Sommersprossen übersät ist, sein Übergewicht, die Fähigkeit komplexe Charaktere zu spielen oder aber die Kombination von alledem?

Die Zielsetzung der Arbeit ist es, herauszufinden, mit welchen Kriterien ein Schauspieler, welcher immer wieder in das Charakterfach des „Außenseiters“ eingestuft wird, jahrelang nur in Nebenrollen besetzt wird und phänomenalerweise letztendlich mit einer Hauptrolle einen Oscar gewinnt, derartige Erfolge erzielt. Folglich wird in meiner Arbeit die Physiognomie der Nebenrolle untersucht, warum dieses Charakterfach für Hoffman so ein langer Wegbegleiter ist und wie ihn dieses an den Höhepunkt seiner Karriere brachte.

Es ist interessant, wie ein solcher Erfolg aufgebaut wird daher, wird in der Arbeit analysiert, ob sich dieser ebenfalls über das ästhetische Kriterium, die Funktion als Schauspieler im Nebenrollenfach, oder über seine Schauspieltechnik einstellt. Zunächst möchte ich in meiner Arbeit den beruflichen Werdegang Philip Seymour Hoffmans, seine Ausbildung als auch die von ihm angewandte Technik als Schauspieler untersuchen.

Ein weiterführender Punkt meiner Arbeit betrifft sein Debüt mit dem Film „Scent of a Woman“¹⁸. Hier wird gezeigt inwiefern der Erfolg des Filmes selbst und seine Rolle als George Willis Jr. ausschlaggebend für Hoffmans weiterführende Karriere waren. Ferner wird im darauffolgenden Kapitel die Grundlage der von Hoffman angewandten Schauspieltechnik und ihre Wurzeln anhand geschichtlicher Hintergründe untersucht.

Einen wesentlichen Punkt der Arbeit stellt die Besetzung Philip Seymour Hoffmans in der Nebenrolle dar. Anhand einer Skizzierung des Charakters „Allen“ aus dem Film

¹⁸ *Scent of a Woman*. Regie: Martin Brest, USA 1992.

„Happiness“ wird gezeigt, was genau mit der Einordnung in die Rolle des „Außenseiters“ verstanden wird und wie vor allem Hoffmans Äußeres von den Kritikern betrachtet wird. Allerdings findet sich bereits in der Geschichte des Theaters eine gewisse Typisierung. So wurden schon zu einem früheren Zeitpunkt Schauspielern aufgrund eines „Types“ unterschiedliche Rollen zugeordnet. Es wird gezeigt, wie relevant Nebenrollen für die Gesamthandlung des Stückes waren und es heute, besonders am Beispiel von Philip Seymour Hoffman, noch sind.

Um die Arbeit und den damit einhergehenden Erfolg des Schauspielers Philip Seymour Hoffman verstehen zu können, bedarf es einer Analyse der Entwicklung eines von ihm gespielten Charakters und dem Umgang mit diesem. Eine kurze Analyse des Filmes „Before the devil knows you’re dead“¹⁹ soll dies genau veranschaulichen.

Ein weiterer interessanter Punkt ist die Zusammenarbeit Philip Seymour Hoffmans mit dem Filmregisseur Paul Thomas Anderson und die Entwicklung, die sich aus dieser Arbeit im Endeffekt ergibt. Ich bin sicher, dass Anderson eine jener Personen ist, die Hoffman im Wesentlichen zu seinem Erfolg verholfen haben und möchte beleuchten, warum und aus welchem Grund Philip Seymour Hoffman in fast allen Filmen Andersons besetzt wurde. Eine genaue Filmanalyse des Filmes „The Master“²⁰ soll Aufschluss darüber geben, was aus einem unter der Regie von Anderson geführten Film entsteht und wie die Zusammenarbeit zwischen ihm und Philip Seymour Hoffman als auch den anderen Schauspielern verläuft.

Da sich meine Arbeit eher auf Hoffmans Werdegang innerhalb der Filmwelt fokussiert, wird sich das achte Kapitel der Arbeit des Künstlers Philip Seymour Hoffmann auf der Bühne annähern. Die Wiener Festwochen Inszenierung des „Othello“ unter Peter Sellars²¹ soll einen Einblick in die Theaterarbeit Hoffmans geben und aufzeigen inwiefern politische Hintergründe und eine dadurch entstandene differenzierte Sichtweise eines Theaterstückes zum Erfolg beiträgt.

¹⁹ *Before the devil knows you’re dead*. Regie: Sydney Lumet, USA 2007.

²⁰ *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

²¹ Vgl. Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., *Othello*. Ein Schauspiel, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S. 2f.;

Abschließend wird der derzeitige Höhepunkt Hoffmans Karriere mit dem Film „Capote“²² veranschaulicht. Es wird auf den Regiestil Bennett Millers, die Hintergründe des Filmes und sein Auswahlkriterium für die Besetzung Philip Seymour Hoffmans in der Rolle Truman Capotes eingegangen. Wesentlich ist in diesem Kapitel vor allem die detailgenaue Entwicklung und Umsetzung des Charakters Truman Capote durch Hoffman selbst.²³

Durch die Analyse der von Hoffman angewandten Arbeitsweise und der Zusammenarbeit mit dem Regisseur Miller soll deutlich werden, wie ein qualitativ hochwertiges Ergebnis in der Filmkunst erreicht werden kann.

²² *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

²³ Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

2. Zum Schauspieler Philip Seymour Hoffman

2.1 Künstlerische Biographie im Film (ein Auszug)

Philip Seymour Hoffman wurde am 23. Juli 1967 in Fairport, New York geboren.²⁴ 1984, im Alter von 17 Jahren, besuchte er die „New York Summer State School of the Arts“, in Sarota Springs, wo er den späteren Regisseur des Films „Capote“, Bennett Miller, kennen lernte.²⁵ Nach Absolvierung der High School wurde er an der „Tisch School of the Arts, New York University“ als Schauspielstudent aufgenommen, die er 1989 mit dem *Bachelor of Fine Arts* in Drama abschloss.²⁶ Mit einer kleinen Rolle im Jahr 1991 in der Serie „Law and Order“²⁷ öffnete sich für ihn die erste Tür zum Erfolg, der Besetzungen in kleineren Low Budget Filmproduktionen folgten.²⁸ Im Alter von 24 Jahren sprach er für eine Rolle in „Scent of a woman“²⁹ vor und wurde dafür besetzt.³⁰ Diese Rolle bedeutete sein Filmdebüt und stärkte seinen Bekanntheitsgrad in der Filmwelt Hollywoods. Darauf folgte eine Rolle in dem Film „Leap of Faith“³¹ an der Seite von Steve Martin und unter einigen anderen die Besetzung für „Money for Nothing“³² unter der Regie von Ramón Menéndez.³³ 1994 spielte er in dem Drama „When a man loves a woman“³⁴ eine überaus kleine Rolle als Freund der alkoholabhängigen Alice Green, gespielt von Meg Ryan, an der Seite Andy Garcias.³⁵ Hoffman hatte damals einen überaus kurzen Auftritt, jedoch durch die Starbesetzung der beiden Hauptrollen und der daraus folgenden

²⁴ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography (1967-)“, Film References. Theatre, Film and Television Biographies- Bette Henritze to Clint Howard, o.J., <http://www.filmreference.com/film/65/Philip-Seymour-Hoffman.html>, Zugriff: 01.11.2012.

²⁵ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times, December 2008, www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=1&_r=3&hp, Zugriff: 02.11.2012.

²⁶ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography. About Philip Seymour Hoffman“, Yahoo! Movies, o.J., <http://movies.yahoo.com/person/philip-seymour-hoffman/biography.html>, Zugriff: 04.11.2012

²⁷ *Law and Order. The Violence of the Summer*. Regie: Don Scardino, USA 1991.

²⁸ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. The Jack goes Boating star talks on stage embarrassments and British Banter.“, ShortList.com. Entertainment, o.J., www.shortlist.com/entertainment/films/philip-seymour-hoffman, Zugriff: 04.12.2012.

²⁹ *Scent of a Woman*. Regie: Martin Brest, USA 1992.

³⁰ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography. About Philip Seymour Hoffman“, Yahoo! Movies, o.J., <http://movies.yahoo.com/person/philip-seymour-hoffman/biography.html>, Zugriff: 04.11.2012

³¹ *Leap of Faith*. Regie: Richard Pearce, USA 1992.

³² *Money for Nothing*. Regie: Bob Balaban, USA 1993

³³ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000450/>, Zugriff: 05.11.2012.

³⁴ *When a man loves a woman*. Regie: Luis Mandoki, USA 1994.

³⁵ Vgl. Anon., „Eine fast perfekte Liebe. Cast“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0111693/>, Zugriff: 12.12.2012.

Popularität des Filmes wurde sein Weg zur Berühmtheit weiter gestärkt. Bereits 1996 traf der Regisseur Paul Thomas Anderson auf Hoffman und besetzte ihn in dem Film „Hard Eight“³⁶. Ab diesem Zeitpunkt begann die Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern; Bei fünf seiner sechs Spielfilme engagierte Anderson Hoffman als Schauspieler. Es folgte eine Nebenrolle im Actionfilm „Twister“³⁷, erneut eine Rolle in der Anderson-Produktion „Boogie Nights“³⁸, Auftritte in der Fernsehserie „Liberty! The American Revolution“³⁹ und 1998 der Kultfilm „The Big Lebowski“⁴⁰ an der Seite von Jeff Bridges.⁴¹ Hoffman hatte sich nun schon einen Namen in der Filmlandschaft Hollywoods gemacht, dennoch blieb er der Mann im Hintergrund, der in seinen Nebenrollen glänzte.⁴²

Im Jahr 1998 bekam er eine größere Rolle in „Patch Adams“.⁴³ Seine Performance im Film „The Talented Mr. Ripley“⁴⁴ war ebenfalls überaus bedeutend, zwar eine Nebenrolle, aber dennoch mittragend für den Film. Ein Jahr später besetzte ihn Anderson erneut in seinem Film „Magnolia“⁴⁵, in dem Philip Seymour Hoffman einen fürsorglichen Krankenpfleger mimte; Es war seine dritte Besetzung in der Filmographie Andersons. Darauf folgten unter einer Vielzahl von Spielfilmen die Produktion „Almost Famous“⁴⁶, „Punch-Drunk Love“⁴⁷ wieder unter der Regie Paul Thomas Andersons, „Red Dragon“⁴⁸, eine Hauptrolle in „Owning Mahony“⁴⁹ und eine weitere kleine, aber bedeutende Rolle im Film „Along came Polly“⁵⁰. 2005 wurde Hoffman von seinem ehemaligen Studienkollegen Bennett Miller als Truman Capote

³⁶ *Hard Eight*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1997.

³⁷ *Twister. The dark side of nature*, Regie: Jan de Bont, USA 1996.

³⁸ *Boogie Nights*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1997.

³⁹ *Liberty! .The American Revolution*. Regie: Ellen Hovde/ Muffie Meyer, USA 1997.

⁴⁰ *The Big Lebowski*. Regie: Joel Coen, USA/ UK 1998.

⁴¹ Vgl. Anon., „The Big Lebowski. Cast.“ o.J. <http://www.imdb.com/title/tt0118715/>, Zugriff: 02.11.2013.

⁴² Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁴³ *Patch Adams*. Regie: Tom Shadyac, USA 1998.

⁴⁴ *The Talented Mr. Ripley*. Regie: Anthony Minghella, USA 1999.

⁴⁵ *Magnolia*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1999.

⁴⁶ *Almost Famous*. Regie: Cameron Crowe, USA 2000.

⁴⁷ *Punch-Drunk Love*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002.

⁴⁸ *Red Dragon*. Regie: Brat Rattner, USA/ Germany 2002.

⁴⁹ *Owning Mahony*. Regie: Richard Kwietniowski, Canada/ UK 2003.

⁵⁰ *Along came Polly*. Regie: John Hamburg, USA 2004.

für den vielfach ausgezeichneten Film „Capote“ engagiert.⁵¹ Er bekam dafür 2006 den Oscar als bester Schauspieler in der Kategorie Hauptrolle.⁵²

Mit dieser Auszeichnung gewann Philip Seymour Hoffmans Name stark an Bedeutung und man sah ihn nun nicht mehr nur als Nebendarsteller an.

Nach dem darauffolgenden Film „Mission Impossible 3“⁵³ wurde er erneut als Hauptdarsteller im Drama „Before the Devil knows you´re dead“⁵⁴ besetzt.⁵⁵

Kontinuierlich wurde Philip Seymour Hoffman verstärkt als seriöser Schauspieler von der Filmwelt wahrgenommen, man sah in ihm nicht mehr nur den Mann im Hintergrund, sondern sein Charakterrepertoire rückte immer mehr in den Vordergrund. Obgleich er 2007 in dem Film „Charlie Wilson´s War“⁵⁶ erneut eine Nebenrolle hatte, wurde er 2008 ausschließlich in Hauptrollen besetzt. Man sah ihn im Film „The Savages“⁵⁷ an der Seite von Laura Linney, in „Synecdoche New York“⁵⁸ mit Michelle Williams, als auch in „Doubt“⁵⁹ im Duell mit der Schauspielkoryphäe Meryl Streep spielen.⁶⁰ 2009 folgten die Komödie „The Boat That Rocked“⁶¹, der Animationsfilm „Mary and Max“⁶², bei dem Hoffman dem Hauptdarsteller seine Stimme lieh⁶³, und die Romantikkomödie „The Invention of Lying“⁶⁴.⁶⁵

Mit dem Film „Jack Goes Boating“⁶⁶ aus dem Jahr 2010 versuchte sich Philip Seymour Hoffman selbst zum ersten Mal als Filmregisseur und war gleichzeitig in der Hauptrolle zu sehen.⁶⁷ 2011 wurde er im Politthriller „The Ides of March“⁶⁸ und in

⁵¹ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁵² Vgl. Anon., The Academy of Motion Pictures Arts and Sciences. The 78th Academy Awards (2006) Nominees and Winners, o.J., www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/78th-winners.html, Zugriff: 05.11.2012.

⁵³ *Mission: Impossible III*. Regie: J.J. Abrams, USA 2006.

⁵⁴ *Before the devil knows you´re dead*. Regie: Sydney Lumet, USA 2007.

⁵⁵ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁵⁶ *Charlie Wilson´s War*. Regie: Mike Nichols, USA 2007.

⁵⁷ *The Savages*. Regie: Tamara Jenkins, USA 2007.

⁵⁸ *Synecdoche New York*. Regie: Charlie Kaufman, USA 2008.

⁵⁹ *Doubt*. Regie: John Patrick Shanley, USA 2008.

⁶⁰ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁶¹ *The Boat that Rocked*, Regie: Richard Curtis, UK/Germany/France 2009.

⁶² *Mary and Max*. Regie: Adam Elliot, Australia 2009.

⁶³ Vgl. Anon., „Mary& Max, oder - Schrumpfen Schafe wenn es regnet. Cast.“ o.J. <http://www.imdb.com/title/tt0978762/>, Zugriff: 02.02. 2013.

⁶⁴ *The Invention of Lying*. Regie: Ricky Gervais/ Matthew Robinson, USA 2009.

⁶⁵ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁶⁶ *Jack goes Boating*. Regie: Philip Seymour Hoffman, USA 2010.

⁶⁷ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁶⁸ *The Ides of March*. Regie: George Clooney, USA 2011.

„Moneyball“⁶⁹ besetzt. Zuletzt wendete sich Paul Thomas Anderson dem Schauspieler Hoffman wieder zu und engagierte ihn für den Film „The Master“^{70, 71}

2.2 Künstlerischer Werdegang am Theater (ein Auszug)

“If you’ve had an experience in the theatre, you know something happened in that theatre that immediately fused everyone, that enlightened and opened everyone to that beautiful moment of, God, life is so fucking gorgeous! Like when you’re reading a great novel, and you’re like, life is so beautiful right now.”⁷²

Mit diesen Worten drückt der Schauspieler seine Liebe zur darstellenden Kunst aus, die auf der Bühne stattfindet. Obgleich Philip Seymour Hoffmans Werdegang in der Filmwelt Hollywoods auch überwältigend sein mag, so hat er sich dennoch niemals vom Theater abgewendet. Er blieb immer eng verbunden mit der Bühne, so wie es von Anbeginn war. In seiner Highschoolzeit spielte er noch Amateurtheater und wurde in einigen Schulproduktionen besetzt.⁷³

Im Alter von 17 Jahren bekam er die Rolle des Willie Loman im Stück „Death of a Salesman“ in einer High School-Produktion, bei der er für seine Performance „Standing Ovation“ vom Publikum erhielt.⁷⁴

Nach seinem Abschluss besuchte er, wie bereits erwähnt, die „ Tisch School of the Art, New York University“ und begann seine Theaterkarriere weiterzuführen. Er traf auf den Regisseur Austin Pendleton, der ihn in einigen Theaterproduktionen, am „Williamstown Theatre“ in Massachusetts als auch am „Hole Theatre“ in New Jersey, in der Rolle des Edgar⁷⁵ in „King Lear“ besetzte.⁷⁶ 1991 wurde er dann für das

⁶⁹ *Moneyball*. Regie: Bennett Miller, USA 2011.

⁷⁰ *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

⁷¹ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., www.imdb.com/name/nm0000450/, Zugriff: 05.11.2012.

⁷² Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, BOMBSITE. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

⁷³ Vgl. Anon., Philip Seymour Hoffman Fan Site, Biography, 2006, <http://www.philipseymourhoffman.net/biography.htm>, Zugriff: 01. 11. 2012

⁷⁴ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=1&_r=3&hp, Zugriff: 02.11.2012.

⁷⁵ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. The Jack goes Boating star talks on stage embarrassments and British Banter.“, ShortList.com. Entertainment, o.J., www.shortlist.com/entertainment/films/philipseymour-hoffman, Zugriff: 04.12.2012.

⁷⁶ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography. About Philip Seymour Hoffman“, Yahoo! Movies, o.J., <http://movies.yahoo.com/person/philip-seymour-hoffman/biography.html>, Zugriff: 04.11.2012.

Theaterstück „Food and Shelter“ am Vineyard Theatre von Andre Ernotte in einer Off- Broadway Produktion engagiert.⁷⁷

Von 1994 bis 1995 spielte er die Rolle des „Launcelot“ im Stück „The Merchant of Venice“ im Goodman Theatre, Chicago⁷⁸ unter der Regie von Peter Sellars.⁷⁹ 1996 war er in Emily Mann´s Stück „Greensboro: A Requiem“ im Mc Carter Theatre in Princeton zu sehen, Regie führte damals Mark Wing Davey.⁸⁰

Noch im selben Jahr spielte er die Rolle des „RawHeadandBloodyBones“ im Stück „The Skriker“, das ebenfalls von Mark Wing Davey inszeniert wurde und im „Joseph Papp Public Theatre“ als auch am „Newman Theatre“ beim „New York Shakespeare Festival“ aufgeführt wurde. Das Stück wurde mit dem „Drama Desk Award“ 1997 ausgezeichnet.⁸¹

In den Jahren 1997 bis 1998 spielte er am „American Place Theatre“ in der Rolle des C.B. das Stück „Defying Gravity“, eine Inszenierung des Regisseurs Michael Wilson.⁸² Das Theaterstück „Shopping and Fucking“ unter den Regieanweisungen Gemma Bodinetz' und Max Stafford Clarks fand im Februar 1998 seine Aufführung im sogenannten „New York Theatre Workshop“. Darin war Hoffman in der Rolle des Mark zu sehen.⁸³ 1999 spielt er in dem Stück „The Author´s Voice/ Imagining Brad“ in der Rolle des Gene am „Greenwich House Theatre“ in der Inszenierung Evan Yionoulis.⁸⁴

In der im Jahr 2000 von Regisseur Matthew Warchus inszenierten Aufführung „True West“ am „Circle in the Square Theatre“ spielte Philip Seymour Hoffman die Rolle

⁷⁷ Vgl. Gilbert, Ruth, „Theater Listings, Off Broadway. Food an Shelter“, New York Magazine 24/ 23, Juni 1991, S.81;

⁷⁸ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography (1967-)“, Film References. Theatre, Film and Television Biographies- Bette Henritze to Clint Howard, o.J., <http://www.filmreference.com/film/65/Philip-Seymour-Hoffman.html>, Zugriff: 01.11.2012

⁷⁹ Vgl. Wilmeth, Don B.(Hg.), The Cambridge Guide to American Theatre, Second Edition, New York: Cambridge University Press 2007; S.330.

⁸⁰ Vgl Canby, Vincent, „THEATER REVIEW; When Communists clashed with Nazis and the Klan“, New York Times. Arts, February 1996, <http://www.nytimes.com/1996/02/12/theater/theater-review-when-communists-clashed-with-nazis-and-the-klan.html> , Zugriff: 17.11.2012.

⁸¹ Vgl. Anon., „The Skriker. Joseph Papp Public Theater/ New York Shakespeare Festival“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=561, Zugriff: 17.11.2012.

⁸² Vgl. Anon., „Defying Gravity. Joseph Papp Public Theater/ New York Shakespeare Festival“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&title=Defying%20Gravity, Zugriff: 17.11.2012.

⁸³ Vgl. Gutman, Les, „A Curtain Up Review. Shopping and Fucking“, Curtain Up TM. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings 1998, November 1998, www.curtainup.com/shopfuk.html, Zugriff: 17.11.2012.

⁸⁴ Vgl. McNulty, Charles. „The Author´s Voice/ IMAGINING BRAD. (Greenwich House Theater, New York, New York) (Review)“, Access my Library. Search Informations that Librarys trust, 24. Mai 1999, www.accessmylibrary.com/article-1G1-54757226/authors-voice-imagining-brad.html, Zugriff: 17.11.2012.

des Austin, alternierend mit der Rolle des Lee, zusammen mit dem Schauspieler John C. Reilly.⁸⁵

Im August 2001 spielt er an der Seite von Meryl Streep, Natalie Portman, Kevin Kline und anderen die Rolle des Konstantin in „The Seagull“, eine Produktion sowohl des „New York Shakespeare Festivals“ als auch des „Joseph Papp Public Theatre“, das im „Delacorte Theatre“ im New Yorker Central Park zu sehen war.⁸⁶ Das Stück wurde 2001 mit dem „Joe A. Callaway Award“ ausgezeichnet und 2002 als „Outstanding Revival“ für den Drama Desk Award nominiert.⁸⁷

2003 konnte man Philip Seymour Hoffman in der Rolle des jungen James Tyrone im Stück „Long Day’s Journey Into Night“ in der Inszenierung von Robert Falls am „Plymouth Theatre New York“ sehen.⁸⁸ Das Stück gewann 2003 den „Drama Desk Award“ in der Kategorie „Outstanding Revival of a Play“ und Hoffman wurde sowohl für den „Drama Desk Award“ als auch für den „Tony Award“ im Fach Nebenrolle nominiert.⁸⁹ 2007 war er in seinem zusammen mit John Ortiz inszenierten und von der LAByrinth Theater Company produzierten Stück „Jack goes boating“ als Jack zu sehen, das später auch verfilmt wurde. Die Aufführungen fanden im „Joseph Papp Public Theatre“ in New York statt. Diesmal wurde Hoffman sowohl für den „Lucille Lortel Award“ als auch für den „Drama Desk Award“ in der Kategorie „Outstanding Lead Actor“ nominiert.⁹⁰

Im Juni 2009 war der Schauspieler in Peter Sellars „Othello“ bei den „Wiener Festwochen“ im wiener „Theater Akzent“ in der Rolle des Jago zu sehen. Diese

⁸⁵ Vgl. Brantley, Ben. „THEATER REVIEW; Finding Out What It’s Like To Really Be Your Brother,“ New York Times. Theater, March 2000, <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C06E3DA1F38F933A25750C0A9669C8B63>, Zugriff: 17.11.2012.

⁸⁶ Vgl. Gutman, Les, „A Curtain Up Review. The Seagull“, Curtain Up TM. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings , o.J., <http://www.curtainup.com/seagullcentralpark.html>, Zugriff: 17.11.2012.

⁸⁷ Vgl. Anon., „The Seagull. Joseph Papp Public Theater/ New York Shakespeare Festival“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=66, Zugriff: 17.11.2012.

⁸⁸ Vgl. Murray, Matthew, „Broadway Reviews. Long Days Journey Into Night“, Talkinbroadway. Broadway Reviews, May 6 2003, <http://www.talkinbroadway.com/world/LongDays.html>, Zugriff: 17.11.2012

⁸⁹ Vgl. Anon., „Long Days Journey Into Night“, Playbill Plymouth Theatre, April 2003, <http://www.playbillvault.com/Show/Detail/9547/Long-Days-Journey-Into-Night>, Zugriff: 18.11.2012.

⁹⁰ Vgl. Anon., „Jack Goes Boating. LAByrinth Theater Company“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&title=Jack%20Goes%20Boating, Zugriff: 18.11.2012.

Inszenierung war eine Koproduktion mit dem „Schauspielhaus Bochum“ und stand in Zusammenarbeit mit dem „Public Theater“ und der „LAByrinth Theater Company“.⁹¹ In New York war die Produktion 2009 im „Jack H. Skirballs Center for the Performing Arts“ zu sehen.⁹² 2012 gab es ein „Broadwayrevival“ des Stückes „Death of a Salesman“ in der Inszenierung Mike Nichols und Hoffman war wieder in der Rolle des Willy Loman zu sehen.⁹³ Diesmal fanden die Vorstellungen im „Ethel Barrymore Theatre New York“ statt. Das Stück gewann in der Kategorie „Outstanding Revival of a Play“ den „Drama Desk Award“ und den „Drama League Award“. Hoffman selbst wurde für den „Drama Desk Award“, den „Outer Critics Circle Award“ als auch den „Tony Award“ als „Outstanding Actor in a Play“ nominiert.⁹⁴

2.3 Die Ausbildung des Schauspielers

1984, während seiner Highschoolzeit, absolvierte Hoffman das Programm der „New York Summer State School of the Arts“ in Sarota Springs, einer Schauspielschule mit einem ausgesprochen selektivem Auswahlverfahren.⁹⁵ Philip Seymour Hoffman benötigte ein paar Anläufe, um an einer Hochschule der darstellenden Kunst aufgenommen zu werden. Er begann an der „Syracuse University“, an der „Carnegie Mellon University“ als auch an der „Tisch School of Arts, New York University“ vorzusprechen, wobei er die letztgenannte schließlich bis zu seinem Abschluss besuchte.⁹⁶

“The Departement of Drama is dedicated to providing students with the artistic and intellectual foundations necessary for a successful life in the professional theatre and allied disciplines.”⁹⁷

⁹¹ Vgl. Anon., Othello. Ein Schauspiel/ Wien, Bochum/ NEUINSZENIERUNG, 2009, <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=446>, Zugriff: 18.11.2012.

⁹² Vgl. Anon., „Othello. Public Theater/ LAByrinth Theater Company“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=5429, Zugriff: 17.11.2012.

⁹³ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Theatre Credits. Credits“, broadway WORLD.com. o.J., <http://broadwayworld.com/people/Philip-Seymour-Hoffman/#>, Zugriff: 18.11.2012.

⁹⁴ Vgl. Anon., „Death of a Salesman“, Ethel Barrymore Theatre, February 2012, <http://www.playbillvault.com/Show/Detail/13861/Death-of-a-Salesman>, Zugriff: 18.11.2012.

⁹⁵ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=1&_r=3&hp, Zugriff: 02.11.2012.

⁹⁶ Vgl. Ebenda.

⁹⁷ Anon., *Tisch School of the Arts at NYU. Drama*, o.J., <http://drama.tisch.nyu.edu/page/home.html>, Zugriff: 16.11.2012.

So stellt sich die Website der Hochschule vor und macht somit sofort klar, dass sie Schauspieler professionell ausbildet und den Weg zum Erfolg ebnen will.

Das Programm des Instituts gliedert sich in vier Bereiche, die ein professionelles Training, Theaterwissenschaft, eine Grundausbildung als auch Wahlfächer aus anderen Bereichen umfassen.⁹⁸ Das professionelle Training ist aufgeteilt in eine erste Trainingsphase, die zwei Jahre andauert und eine solide Grundlage im Schauspiel bietet, um auf einem gehobenen Niveau der Ausbildung fortzufahren, und in eine darauffolgende Fortbildungsphase. In dieser Phase haben die Studenten die Möglichkeit, ein Schauspielstudio zu wählen, das sie auf eine Schauspieltechnik spezialisiert. Zur Auswahl stehen das "Stella Adler Studio of Acting", "The Atlantic Acting School", "The Meisner Studio", "The Experimental Theatre Wing", "The New Studio on Broadway", "The Playwrights Horizons Theatre School", "The Production and Design Studio", "The Lee Strasberg Theatre and Film Institute", "The Stonestreet Screen Acting Workshop" und "The Classical Studio".⁹⁹

Die Länge der Fortbildungsphase in einem der Studios beträgt vier Semester, wobei jedes auf das vorhergehende aufbaut. In dieser Zeit können die Studenten ebenfalls zusätzlich Unterricht in einem der von ihnen gewählten Studios oder aber auch in anderen Instituten nehmen, während sie auch die Möglichkeit haben, ins Ausland auszuweichen.¹⁰⁰ Philip Seymour Hoffman belegte sein Training am „Circle in the Square Theatre“, während er an der „New York University“ studierte.¹⁰¹ Hier studierte er unter anderem bei Lehrern wie Alan Langdon, Terry Hayden, Jackie Brooks und Tony Greco.¹⁰²

In einem Interview, welches im Frühjahr 2008 von June Stein gemacht wurde, antwortet Hoffman auf die Frage welche Art von Technik er bei diesen Lehrern erlernt hätte, folgendermaßen:

„It was an amalgamation, really. Alan drilled in me the idea that everything has stakes. You can't approach something and not understand, especially if it's written on the page, that someone wrote it, and that there's action, and you can put words to actions [...]"¹⁰³

⁹⁸ Vgl. Ebenda, Zugriff: 16.11.2012.

⁹⁹ Vgl. Anon., *Tisch School of the Arts at NYU. Drama*, o.J., http://drama.tisch.nyu.edu/object/dr_professionaltraining.html, Zugriff: 16.11.2012.

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda, Zugriff: 16.11.2012.

¹⁰¹ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography. About Philip Seymour Hoffman“, Yahoo! Movies, o.J., <http://movies.yahoo.com/person/philip-seymour-hoffman/biography.html>, Zugriff: 04.11.2012

¹⁰² Vgl. Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, BOMBSITE. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

¹⁰³ Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, BOMBSITE. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

Um die Aussage des Schauspielers zu konkretisieren, fasste Stein diese folgendermaßen zusammen:

„In other words, action meaning the “active verb”? For example: What do I want to *do* to that person? I want to *impress* them, or I want to *punish* them in this little section. What we call “beat.” Or, What do I want to get from that person? I want to get *laid* or I want to *get sympathy* or I want to get the *suitcase of money*... Do you break things down into beats and actions?“¹⁰⁴

Diese Frage bejahte Hoffman¹⁰⁵ und bestätigt somit die Tatsache, dass er mit „Beats“¹⁰⁶ und „Actions“¹⁰⁷ arbeitet, zwei Bezeichnungen die ganz klar aus den Theorien Uta Hagens stammen, und welche zu einem späteren Zeitpunkt dieser Arbeit noch genauer erörtert werden.

Die „Circle in the Square Theatre School“ arbeitet in ihrem Schauspieltechnikunterricht mit kinetischen und sensibilisierenden Übungen, welche die Lebendigkeit, Konzentration und die Flexibilität des Schauspielers freisetzen sollen.¹⁰⁸

Entspannung wird hier als Schlüssel für den Schauspieler zur Entwicklung eines Charakters und der letztendlichen Umsetzung neben den vom Autor festgelegten Begebenheiten gesehen. In Bezug auf die körperliche Ausbildung des Schauspielers werden die Fächer Bühnenfechten, physisches Schauspiel, Tanz für Schauspieler und die Alexander Technik¹⁰⁹ für eine bessere Wahrnehmung des Körpers unterrichtet. Weiterhin wird klassische als auch moderne Textanalyse sowie europäisches Szenenstudium gelehrt, das sich mit europäischer Theaterliteratur, unter anderem Samuel Beckett, Anton Tschechow, Noël Coward , Oscar Wilde, Berthold Brecht und Eugène Ionesco befasst.¹¹⁰

Für William Shakespeare gibt es ein eigenes Fach, es heißt „Shakespearean Scene Study“¹¹¹. Außerdem werden die Studenten sowohl in den Fächern Maske,

¹⁰⁴ Ebenda.

¹⁰⁵ Vgl. Ebenda.

¹⁰⁶ Vgl. Hagen, Uta/ Frankel, Haskel, *Kleines Schauspieler-Handbuch*. Berlin: Autorenhaus Verlag GmbH 2007; (Orig. Respect for Acting., New York: Wiley Publishing 1973), S. 229.

¹⁰⁷ Vgl. Ebenda, S. 239.

¹⁰⁸ Vgl. Anon., Circle in the Square Theatre School. Curriculum, o.J., <http://www.circlesquare.org/curriculum.htm>, Zugriff: 17.11.2012.

¹⁰⁹ Weitere Informationen zur „Alexander Technik“ finden sich in: Gelb, Michael. *Körperdynamik. Eine Einführung in die Alexander-Technik*, Berlin: Ullstein 1999; (Orig. *Bodylearning*).

¹¹⁰ Vgl. Anon., Circle in the Square Theatre School. Curriculum, o.J., <http://www.circlesquare.org/curriculum.htm>, Zugriff: 17.11.2012.

¹¹¹ Anon., Circle in the Square Theatre School. Curriculum, o.J., <http://www.circlesquare.org/curriculum.htm>, Zugriff: 17.11.2012.

Musiktheorie, musikalischer Szenenlehre, Gesangstechnik, Gesangsinterpretation, Sprach- und Vokalunterricht als auch professionelle Orientierung unterrichtet, um auf ihr späteres Berufsleben vorbereitet zu werden. Die Studenten haben ebenfalls die Möglichkeit, über Seminare den direkten Austausch mit erfolgreichen Schauspielern und Regisseuren, die aktiv ihrem Berufsleben nachgehen, zu suchen und von diesen zu lernen.¹¹² Hoffman hatte also mit Abschluss dieser Ausbildung bereits einen breitgefächerten Unterricht und praktische Vorbereitung auf seine Arbeit als Schauspieler vorzuweisen.

Seinen Abschluss absolvierte er, wie bereits erwähnt, 1989 mit dem *Bachelor of Fine Arts* in Drama und wechselte so in eine weitere Phase der Ausbildung als darstellender Künstler über, in das Leben als Schauspieler.¹¹³

2.4 Philip Seymour Hoffmans Schauspieltechnik

Die „Tisch School of the Arts, New York University“ bietet ein vierjähriges Trainingsprogramm am „Stella Adler Studio of Acting“ an, um den *Bachelor of Fine Arts* zu absolvieren. Philip Seymour Hoffman leitet dort als Gastdozent Workshops für Studenten im dritten Studienjahr; somit kann davon ausgegangen werden, dass er nach den Theorien Stella Adlers sowohl unterrichtet als auch als darstellender Künstler arbeitet.¹¹⁴

In dem im vorangegangenen Unterpunkt erwähnten Interview, welches von June Stein geführt wurde, gab Philip Seymour Hoffman jedoch an, dass er mit „Beats“ und „Actions“ arbeitet¹¹⁵ und somit ebenso Techniken nach den Schauspieltheorien Uta Hagens einfließen lässt.¹¹⁶ Uta Hagen unterscheidet sich in ihrer Arbeitsmethode nicht wesentlich von den Theorien Stella Adlers, auffällig ist allerdings ihre Strukturierung durch einzelne Arbeitsschritte, welche sie innerhalb eines Stückes vorgibt, wie im darauffolgenden Unterpunkt gezeigt wird. So kann also davon ausgegangen werden, dass Philip Seymour Hoffman nach der Schauspielmethode

¹¹² Vgl. Anon., Circle in the Square Theatre School. Curriculum, o.J., <http://www.circlesquare.org/curriculum.htm>, Zugriff: 17.11.2012.

¹¹³ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography. About Philip Seymour Hoffman“, Yahoo! Movies, o.J., <http://movies.yahoo.com/person/philip-seymour-hoffman/biography.html>, Zugriff: 04.11.2012

¹¹⁴ Vgl. Anon., *Stella Adler Studio of Acting, New York University BFA Program*, o.J., <http://www.stellaadler.com/classes/nyu-bfa-program/>, Zugriff: 16.11.2012.

¹¹⁵ Vgl. Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, BOMBSITE. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

¹¹⁶ Vgl. Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S.7.

Stella Adlers arbeitet, allerdings Einflüsse aus den Theorien Uta Hagens für seine Arbeit als Schauspieler verwendet.

Analysiert man seine Darstellung in seinen Filmen, so sieht man, dass Hoffman mit der Wahrhaftigkeit des Moments und der kreativen Gestaltung in diesem Zusammenhang an seine Rollen herangeht. So sieht man ihn zum Beispiel in seinem Debütfilm „Scent of woman“, wie er dies in einer der ersten Szenen bereits tut. Während seine Studienkollegen einen Ballon an eine Lampe montieren und er zufälligerweise mit seinem Bekannten Charlie Simms das Spektakel beobachtet, baut er in nur wenigen Sekunden viele einzelne Brüche ein, welche ihm zur Lebendigkeit und realistischen Spielweise verhelfen. Er erblickt seine Freunde, ist über die Aktion erstaunt und baut somit einen Spannungsbogen auf, ist begeistert davon dass sie Unfug treiben, pfeift ihnen zu, um nachzufragen, was genau sie vorhaben und wechselt schließlich in eine ruhigere Emotion um seine Freunde vor der herannahenden möglichen Zeugin des Geschehens nicht zu verraten.¹¹⁷

Er gestaltet den Text vor allen Dingen mit vielen sogenannten „Beats“, welche diesen lebendiger und reeller wirken lässt. Lebendigkeit und realistische Wirkung eines Schauspielers gehören zur Überzeugung Stella Adlers, da für sie das Theater dazu da ist, Wahrheit ausfindig zu machen und zu verbreiten.¹¹⁸

2.5 Zur Theorie Stella Adlers

Die Theorien Stella Adlers beruhen in erster Linie auf einer präzise Arbeit des Schauspielers in jeglicher Hinsicht. So ist sie der Ansicht, dass das Schlimmste, was ein Schauspieler tun kann, das Vortäuschen ist.¹¹⁹

„Der Schauspieler weiß, wie leicht es ist zu lügen, vorzutäuschen. Daher muss er sich mit Dingen umgeben, die wahr sind. Solange er seine Aufmerksamkeit darauf richten kann, wird er nicht versucht sein zu lügen.“¹²⁰

Ihre Lehre geht daher darauf zurück, ein umfassendes Vorstellungsvermögen zu haben, das ausgesprochen detailliert arbeiten muss. Der Schauspieler sollte, sobald er einen Raum betritt, das kleinste Objekt, das ihm unterkommt, in sein Auge und

¹¹⁷ Vgl. Scent of a Woman. Regie: Martin Brest, USA 1992; DVD, Scent of a Woman. Universal Pictures Germany GmbH 2003, 0h18'02''.

¹¹⁸ Vgl. Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S.8.

¹¹⁹ Vgl. Ebenda, S.32.

¹²⁰ Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S.32.

sein Gedächtnis fassen. So ging sie auch bei Übungen mit ihren Schülern vor, indem sie zum Beispiel eine ihrer Schülerinnen eine Rose beschreiben ließ.¹²¹

Die Schülerin erzählt sehr konzentriert vom Durchmesser des Stiels der Rose und dass sie scharlachrot sei, Stella Adler aber unterbricht sie und bittet sie auch hier, eindeutig genauer vorzugehen. Sie verdeutlicht, dass eines der wichtigsten Merkmale einer Rose deren Dornen seien, dass die Struktur einer solchen Blume von Bedeutung sei und dass diese auch nicht bloß „scharlachrot“ sei, wie die Schülerin es zuvor erwähnte, sondern von unterschiedlichen Rot- und Grüntönen geprägt sei und dann auch noch den Blütenstaub in der Mitte der Blüte besitze.¹²²

Dieses Beispiel zeigt, dass ein Schüler, der nach Adlers Theorien arbeitet und sie dann auch wirklich umsetzen kann, ausgesprochen genau mit seiner Phantasiewelt umgehen muss, was ihm durchaus dabei hilft, wahrhaftig zu arbeiten. Weiterhin ist es der Umgang mit dem Text, bei welchem Adler dem Schauspieler empfiehlt, konkreter mit seiner Vorstellungskraft umzugehen. So sollte man die Aussage „Das arme Pferd wird mit der Peitsche traktiert!“¹²³ in „Schau, es wird mit der Peitsche traktiert, das arme Pferd! Das ist ja grauenhaft...“¹²⁴ umformulieren. Sie unterscheidet auf diese Weise zwischen „dem Sehen (heute)“¹²⁵ und dem „Erzählen (morgen)“¹²⁶, dass man etwas gesehen hat.¹²⁷ Erlebt man etwas, direkt in dem Moment, so ist die Emotion aktiver und stärker, da sie im Vordergrund steht und man damit konfrontiert wird; Erzählt man aber davon, so ist die Aussage passiver, weil sie vergangen und bereits in der Erinnerung gespeichert ist.¹²⁸

Dieses Beispiel zeigt erneut, dass eine Konkretisierung des Moments, des „gerade Erlebens“ zu Wahrhaftigkeit in der Darstellung führt. Dennoch lehrt Stella Adler, dass Schauspieltechnik mit Handeln zu tun hat und nicht mit Fühlen.¹²⁹ Sie ist der Meinung, dass es immer spezifische Gründe in einem Stück gibt, die der Schauspieler ergründen und sich selbst vorstellen muss. Er soll aber keineswegs nach Umständen in seinem eigenen Leben suchen, die diesen entsprechen könnten. Sie sieht das Schöpfen aus der eigenen Vergangenheit eines Schauspielers lediglich

¹²¹ Vgl. Ebenda, S.41f.

¹²² Vgl. Ebenda.

¹²³ Vgl. Ebenda, S.44.

¹²⁴ Vgl. Ebenda.

¹²⁵ Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S.44.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Vgl. Ebenda.

¹²⁸ Vgl. Ebenda, S.45.

¹²⁹ Vgl. Ebenda, S.68.

als Anhaltspunkt für das emotionale Leben der darzustellenden Figur an, aber auf keinen Fall als Ersatz für die Arbeit mit der eigenen Vorstellungskraft.¹³⁰

Stella Adler hält dazu an, Stücke genauestens zu analysieren und die Hintergründe zu untersuchen. Der Schauspieler muss die politische Situation eines Stücks kennen und muss wissen, welcher Gesellschaftsschicht die Figuren angehören und in welchem Stil das Stück verfasst ist. Dies erlernt der Schauspieler ihrer Meinung nach über Lesen, Denken und Beobachten. Jeder Gegenstand, jedes Requisit auf der Bühne hat sein Eigenleben und kann dazu verwendet werden, dem Publikum das Stück näher zu bringen.¹³¹

Philip Seymour Hoffman gehört wohl zu den Schülern, die genau nach der Technik Stella Adlers vorgehen, denn seine Arbeit umfasst eine überaus lange Vorbereitungsphase und sein Umgang mit dem Charakter eines Drehbuches passiert auf eine sehr detailgetreue Art und Weise. So erzählt er in einem Interview der „New York Times“ von seinem genauen Umgang mit der Rolle des Truman Capote während seiner Arbeit daran.

“Playing Capote took a lot of concentration. I prepared for four and a half months. I read and listened to his voice and watched videos of him on TV. Sometimes being an actor is like being some kind of detective where you’re on the search for a secret that will unlock the character. With Capote, the part required me to be a little unbalanced, and that wasn’t really good for my mental health. It was also a technically difficult part. Because I was holding my body in a way it doesn’t want to be held and because I was speaking in a voice that my vocal cords did not want to do, I had to stay in character all day.“¹³²

Man kann an diesen Aussagen also durchaus erkennen, dass Philip Seymour Hoffman ausgesprochen genau in seiner Rollenarbeit vorgeht und sogar an gewisse Grenzen stößt um sich ganzheitlich an den Charakter an zu nähern.

¹³⁰ Vgl. Ebenda, S.69.

¹³¹ Vgl. Ebenda, S. 71f

¹³² Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=1&_r=3&hp, Zugriff: 02.11.2012.

2.6 Zur Erklärung des Begriffs „Beat“ nach Uta Hagen

Wie zuvor bereits erwähnt, arbeitet Philip Seymour Hoffman mit den Begriffen „Beats“ und „Actions“ nach Uta Hagen.¹³³ Der Einfluss Uta Hagens soll demnach in diesem Unterpunkt genauer analysiert werden.

Für sie gibt es immer das Ziel einer Szene, etwas worauf das Handeln des Schauspielers ausgerichtet ist. Sie unterteilt dies zum einen in die Kategorie der allgemeinen, übergeordneten Ziele des Charakters, in jene Ziele der Figur in der entsprechenden Szene als auch die Ziele der Rollenfigur in jedem einzelnen Moment der Szene.¹³⁴ Eine Frage nach den Zielen im allgemeinen Sinn ist zum Beispiel jene, die nach dem Sinn des Daseins der Figur fragt. Was will ich als Figur, in Bezug auf die Welt, meine Arbeit und die Menschen die mich umgeben? Bin ich als Figur eher eine sicherheitsliebende Person, die einen geregelten Arbeitsplatz mit fixem Einkommen möchte oder ein sehr freiheitsliebender Mensch der Risikobereitschaft in Bezug auf seine Finanzen zeigt? Dies kann damit durchaus beantwortet werden, dass der Mensch Familie, Sicherheit, Geborgenheit oder aber Karriere und Unabhängigkeit möchte. Diese Ziele müssen sich dann in die Funktion der Rolle im Stück einordnen und dienen somit dem Theaterstück im eigentlichen Sinne.¹³⁵

Die allgemeinen Ziele bleiben also im Denken des Schauspielers vorhanden und er untersucht weiter welche Ziele die Figur in der jeweiligen Szene hat. Diese sollten mit den Ereignissen in Verbindung stehen, den dramatischen Konflikt vorantreiben und den in der Szene einzuschlagenden Weg beleuchten.¹³⁶ Möchte man zum Beispiel eine Reise nach Italien unternehmen, so muss man das „Wie“ des Reisens genauer untersuchen. Auf welche Art und Weise man seine Fahrt oder seinen Flug nach Italien unternimmt ist somit die Beleuchtung des Weges. Um die Ziele der Figur in jedem Augenblick der Szene fest zu legen, benötigt der Künstler nun die sogenannten „Beats“.¹³⁷ Nach Uta Hagen verhält sich ein „Beat“ in einer Szene so wie der Takt in der Musik.¹³⁸

¹³³ Vgl. Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, BOMBSITE. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

¹³⁴ Vgl. Hagen, Uta/ Frankel, Haskel, *Kleines Schauspieler-Handbuch*. Berlin: Autorenhaus Verlag GmbH 2007; (Orig. *Respect for Acting.*, New York: Wiley Publishing 1973), S. 227.

¹³⁵ Vgl. Hagen/ Frankel, *Kleines Schauspielerhandbuch*, S. 228.

¹³⁶ Vgl. Ebenda.

¹³⁷ Vgl. Ebenda, 228f.

¹³⁸ Vgl. Ebenda, S. 229.

„Sie geben den Rhythmus vor und sind an beiden Enden mit etwas verbunden- mit dem, was geschehen ist, und dem was noch kommen wird.“¹³⁹ „Beats“ sind also dazu da um die kleineren Ziele einer Szene zu bestimmen.

„Ein Beat beginnt unter den bestimmten Umständen des Augenblicks, wenn es gilt, ein unmittelbares Ziel zu erreichen, und endet, wenn das Ziel erreicht ist oder auch nicht erreicht wurde, aber neue Umstände die Szene beherrschen.“¹⁴⁰

So kann man zum Beispiel den Wunsch hegen, ein Glas Wein in einem Restaurant zu trinken. Man unterteilt das Ziel in das Restaurant betreten, einen Tisch zu suchen, in der Karte die bevorzugte Sorte Wein auszuwählen und schließlich eine Bestellung aufzugeben. Damit also der Gedankengang eines Schauspielers immer nachvollziehbar und authentisch bleibt, muss er selbst in einer Szene mit vielen aufeinanderfolgenden Handlungsabfolgen seine Ziele kennen und sie in „Beats“ unterteilen.

2.7 Zur Erklärung des Begriffs „Action“ nach Uta Hagen

Handlung hat für Uta Hagen nichts mit Illustration zu tun, sondern heißt für sie ganz einfach „Etwas tun“.¹⁴¹ Es gliedert sich für sie in das Tun im Allgemeinen, also sich zu bewegen und aktiv zu sein. Dann splittet es sich weiter für Hagen in die Betätigung, das Benehmen oder Verhalten als auch den Einfluss auf etwas anderes und den Verlauf des Geschehens in einer präsentierten Geschichte auf.¹⁴²

Alle Vorbereitungen, welche ein Künstler vor seiner Darstellung der Figur trifft, müssen in Handlungen münden. Dazu gehören nach Uta Hagen die Arbeit am sensorischen Gedächtnis, die Festlegung der Umstände, das Streben nach Identifikation durch Ersatz, die Beziehungen, die Ziele und die Herausforderungen eines Stückes.¹⁴³ Sie regt dazu an, manche Regieanweisungen aus dem zu interpretierenden Text zu streichen und seine eigenen Wege zu finden. Adjektive in einer Anmerkung behindern den Schauspieler nur und sind somit nicht spielbar. Findet man aber für sich als Künstler eine Handlung die der Situation entspricht und nicht der bloßen Ausführung einer Regiebemerkung, so soll man sich diese

¹³⁹ Hagen/ Frankel, *Kleines Schauspielerhandbuch*, S. 229.

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 239.

¹⁴² Vgl. Ebenda, S. 239.

¹⁴³ Vgl. Ebenda, S. 239f.

aneignen.¹⁴⁴ Man muss zur Handlung angetrieben werden um etwas wirklich zu tun. So kann man als Beispiel die „Hitze im Sommer“ nehmen, welche einen dazu treibt sein Hemd auszuziehen oder aber sich die Stirn abzuwischen, weil sie vom Schweiß tropft.¹⁴⁵

„Ursache und Wirkung, empfangen und etwas tun als Reaktion auf eine Annahme oder einen imaginären Stimulus – das ist es, was Agieren, Schauspielen ausmacht.“¹⁴⁶

Auch Handlungen unterteilt man gleichermaßen wie Ziele in allgemeine Handlungen, um allgemeine Herausforderungen zu überstehen. Es existiert immer eine Haupthandlung, mit welcher man das Haupthindernis überstehen und somit das Hauptziel erreichen kann. Ebenso spricht Hagen von der unmittelbaren Handlung, um Erschwernisse zu überwinden und die direkten Ziele innerhalb eines Beats in einer Szene zu erlangen.¹⁴⁷

Die allgemeinen Handlungen betreffen immer die allgemeinen Anliegen eines Menschen in seiner Welt und seinem Leben im gesamten Stück. Wenn er zum Beispiel Geldprobleme hat, so sucht er vielleicht nach einem günstigen Bankkredit oder möchte seinen Besitz verkaufen um wieder einen finanziellen Ausgleich zu schaffen. Ist er zum selben Zeitpunkt unglücklich verliebt und fühlt sich einsam, so versucht er möglicherweise eine Person zu finden, welcher er seine Liebe schenken kann ohne abgewiesen zu werden.¹⁴⁸

Die Haupthandlung selbst bezieht sich immer nur auf eine einzelne Szene im Stück, in welcher die Figur ihre Ziele und Hindernisse durchlebt. Die unmittelbare Handlung ist diejenige welche die Haupthandlung in einzelne Beats unterteilt. Ich gehe in einen Raum, ich will alles berühren, ich will alles auf mich wirken lassen.¹⁴⁹

Es ist hier also zu erkennen, dass Uta Hagen eine besondere Strukturierung in der Arbeit des Schauspielers verlangt, damit er den Ablauf von Handlungen natürlich wirken lassen kann.

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 240f.

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda, S. 243.

¹⁴⁶ Hagen/ Frankel, *Kleines Schauspielerhandbuch*, S. 244.

¹⁴⁷ Vgl. Ebenda, S. 245.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 245f.

¹⁴⁹ Vgl. Ebenda.

3. Das Debüt „Scent of a Woman“

"I went out to LA for awhile [sic.], and tried to get into films. But it wasn't until 'Scent of a Woman' that I started working regularly. There are many different things that keep propelling you forward, but that was a major part of the beginning. I really felt like I'd won the lottery."¹⁵⁰

Mit diesen Worten erzählt der Schauspieler Hoffman von seinen Gefühlen, die er empfand, als er für seine Rolle in „Scent of a Woman“ besetzt wurde. Es zeigte sich, dass sich die Besetzung in diesem Film nicht nur wie ein „Lottogewinn“, um es in Hoffmans Worten wieder zu geben, anfühlte sondern, dass sie für ihn, laut der amerikanischen Internetwebsite „nj.com“ auch die Türe in ein besonderes Charakterfach öffnete.

„It was a lottery that paid off for audiences, too as very quickly, Hoffman began exploring a vast country of characters -- lonely misfits and uncomfortable oddballs -- that many other actors wouldn't (or couldn't) play.“¹⁵¹

So wurde er in späterer Folge unter anderem in Filmen wie „Boogie Nights“ als liebessehnsüchtiger, aufdringlicher Homosexueller, als arroganter, schmieriger Snob in „The Talented Mr. Ripley“ oder als der exzentrische Schriftsteller Truman Capote in „Capote“ besetzt.¹⁵²

Man kann also zusammenfassend sagen, wo auch immer Philip Seymour Hoffman mitwirkte, er spielte niemals einen langweiligen Durchschnittstypen. Sogar Meryl Streep sagte in einem Interview für die Zeitung „The New York Times“ über Hoffman, dass die physikalischen Begebenheiten seines Körpers zu seinem Vorteil wären, dass er ein furchtloser Schauspieler sei und er nicht nur einschlägig besetzbar wäre, sondern für viele Rollen in Frage käme.¹⁵³ Vor allen Dingen sei Hoffman ihrer

¹⁵⁰ Venutolo, Anthony, „The talented Mr. Hoffman.“, nj.com. New Jersey, Dezember 2008, http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2008/12/the_talented_mr_hoffman.html, Zugriff: 20.02.2013.

¹⁵¹ Ebenda.

¹⁵² Vgl. Ebenda.

¹⁵³ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=3&_r=0, Zugriff: 02.11.2012.

Meinung nach dazu imstande schrecklichen Charakteren den Respekt zu geben, welchen sie verdienen und sie auf diese Weise faszinierend zu machen.¹⁵⁴

Sieht man sich seine Performance in „Scent of a Woman“ in der Rolle des George Willis Jr. an, so sieht man, dass er den Charakter voll und ganz annimmt und dies den möglichen Schlüssel zu seiner weiteren Besetzung darstellte.

3.1 Kurze Dramaturgie von „Scent of a Woman“¹⁵⁵

„Scent of a Woman“ (1992, USA, Scent of a Woman, R: Martin Brest, 157 Min.)

Charlie Simms studiert an der Eliteschule „Baird School“, ein Privileg, das er sich nur aufgrund eines Stipendiums leisten kann, da er ursprünglich aus ärmlicheren Verhältnissen stammt. Seine Freunde hingegen sind vom Wohlstand verwöhnte Studenten, vor allen Dingen George Willis Jr., welcher von Philip Seymour Hoffman gespielt wird, ist ein Paradebeispiel hierfür.

Eines Tages planen zwei seiner Studienkollegen einen Streich und montieren einen überaus großen Ballon, welcher mit weißer Farbe vollgefüllt ist, über dem Auto des Direktors. Charlie Simms und George Willis Jr. werden Augenzeugen der Vorbereitungen des Streichs und eine ältere Dame sagt aus, dass sie die beiden des Nachts zur Tatzeit angetroffen hat. Als der Universitätsdirektor den Ballon, auf welchem er den Hintern der Universitätsverwaltung küssend karikiert zu sehen ist, mit seinem Autoschlüssel aufsticht um nicht schikaniert zu werden, läuft Farbe auf sein neues, von der Verwaltung geschenktes, Cabrio. Daraufhin nimmt er Charlie als auch George in ein Kreuzverhör und schickt voraus, dass er sie von der Schule suspendieren würde, wenn sie nicht die Wahrheit sagen.

Unterdessen fahren Charlies Freunde in den Urlaub und Charlie ist versucht, zusätzliches Geld zu verdienen, um keine finanziellen Probleme zu bekommen. So trifft er auf den blinden Leutnant Colonel Frank Slade, der während der Feiertage unter Charlies Aufsicht stehen soll, weil seine Nichte, die normalerweise auf ihn aufpasst, auf Urlaub mit ihrer Familie fährt. Der Umgang mit dem Leutnant ist schwieriger als gedacht für den jungen Charlie und obwohl er zunächst das Jobangebot ablehnen möchte, nimmt er es auf Bitten der Nichte des Leutnants an.

¹⁵⁴ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=4&_r=0, Zugriff: 02.11.2012.

¹⁵⁵ Dieser Unterpunkt bezieht sich auf: *Scent of a Woman*. Regie: Martin Brest, USA 1992.

Frank Slade hat allerdings ganz andere Pläne und kauft zwei Tickets für eine Reise nach New York. Er nimmt Charlie mit, um mit ihm dort Thanksgiving auf seine eigene Art und Weise zu feiern.

Frank geht mit ihm in exquisite Restaurants, fährt trotz seiner Blindheit ein Cabrio mit überhöhter Geschwindigkeit und philosophiert mit ihm über das Leben. Die beiden Männer machen einen Ausflug mit jeglichen Höhen und Tiefen, denn Frank wird nicht nur mit positiven Einflüssen sondern auch mit seiner Vergangenheit konfrontiert als er auf seine Familienmitglieder in New York trifft. Diese halten ihm nicht nur Fehler, die er in seinem Leben gemacht hat, vor sondern sie konfrontieren ihn ebenfalls mit der Realität, der Tatsache, dass er ein einsamer, blinder Mann ist. Schließlich plant Frank Slade sich in seinem Hotel umzubringen aber Charlie schreitet im letzten Augenblick ein und kann ihn davon abbringen.

Sie reisen zurück nach Hause, sowohl Charlie als auch George müssen vor dem Schulkomitee aussagen, ob sie nun ihre Freunde als Täter des Streichs beobachtet haben. Leutenant Frank Slade steht als Verteidiger, da er sich als Freund der Familie Simms ausgibt, vor dem Komitee und vertritt Charlie.

Am Ende des Filmes ist der Schulausschuss auf der Seite Charlies und er wird, obwohl er eine Falschaussage macht, nicht von der Schule suspendiert.

3.2 Der Charakter George Willis Jr. in „Scent of a woman“¹⁵⁶

George Willis Jr. ist arrogant, ein verwöhnter, reicher Jugendlicher welcher von seinem Vater so sehr finanziell als auch mental unterstützt wird, dass er selbst keine eigene Leistung erbringen muss. Was besonders auffällt ist die Tatsache, dass Hoffman in seiner Rolle als George Willis Jr. nahezu jede Aussage, jeden Satz welchen er von sich gibt mit einem Lächeln unterlegt.¹⁵⁷

Dies gibt dem Charakter eine besondere Zwielfichtigkeit, da der Gesichtsausdruck positiv wirkt, die Handlung allerdings etwas Negatives beinhaltet. Man sieht ihn zum Beispiel in einer Szene als er bei Charlie Bücher, welche er aus den Regalen der Bücherei genommen hat, ausborgen will. Er kommt in letzter Sekunde an den Bibliotheksschalter gelaufen um sich ein Buch auszuleihen, welches bereits für eine andere Person vorreserviert ist. Charlie meint, dass es nicht möglich sei, das Buch mit nach Hause zu nehmen. George aber überzeugt ihn mit einem Lächeln als auch

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Vgl. *Scent of a Woman*. Regie: Martin Brest, USA 1992; DVD, *Scent of a Woman*. Universal Pictures Germany GmbH 2003, 0h19'29''.

dem Satz „Without that book, I’m dead!“¹⁵⁸ und dem Versprechen, ihm die Literatur zeitgerecht zurück zu geben. Charlie geht die Abmachung ein, obgleich er weiß, dass er seinen Job verlieren könnte, sollte das Buch nicht pünktlich bis sieben Uhr dreißig am darauffolgenden Morgen an seinem Platz sein.¹⁵⁹

Hoffmans Arbeit am Charakter des George wird im Allgemeinen durch eine doppelbödige Darstellung betont. So ist George über die Tatsache, dass die beiden, Charlie und er, sich in einem Verhör befinden, weil der Direktor von ihnen wissen möchte, welcher der Studenten den Streich geplant und letztendlich gespielt hat, belustigt und macht Scherze darüber. Für George gibt es keinen Moment eines wirklichen Problems während des Films, da er durch das finanzielle Schutzschild seines Vaters abgesichert ist.

Obgleich ihn die Tatsache nervös macht, dass er möglicherweise der Universität verwiesen werden könnte, stellt sie bis zum Ende des Filmes, dem echten Verhör, niemals einen ernsthaften inneren Konflikt für ihn dar, da er sehr genau die Macht des Geldes kennt. Man kann die Rolle des George Willis Junior möglicherweise als Basis für seine nachfolgende Arbeit als Schauspieler sehen und der Regisseur Martin Brest besetzte Philip Seymour Hoffman bereits nach seinen ersten fünf Vorsprechen:

„In 1991, when Hoffman was 24, he auditioned five times and was cast in the Al Pacinofilm “Scent of a Woman” as the prep-school student who betrays his classmate, the lead character[...] At the time, Hoffman was living in Brooklyn (“with just a futon”) and working at a deli. “When I catch ‘Scent of a Woman’ on television now,” Hoffman said, “I’ll watch it, and I say, ‘Do less, Phil, less, less!’ Now, I’m a little mortified by parts of my performance. But back then, it was huge! It was pure joy to get to do the work.“¹⁶⁰

Hoffman empfand seine anfängliche Arbeit als Schauspieler demnach und laut einem Artikel David Edelsteins in einer Ausgabe der New York Times aus dem Jahr 1996 als unfokussiert und überladen.¹⁶¹

¹⁵⁸ Ebenda, 0h17’55’’.

¹⁵⁹ Vgl. Ebenda, 0h16’44’’.

¹⁶⁰ Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=4&_r=0 , Zugriff: 02.11.2012.

¹⁶¹ Vgl. Edelstein, David, „Pervert, Vampire, Lout. Perfectly Nice Guy, Though.“, The New York Times. Red Carpet, Januar 2006, <http://www.nytimes.com/2006/01/15/movies/redcarpet/15edel.html?pagewanted=all>, Zugriff: 13.02.2013.

Aber wie auch immer Hoffman selbst seine Leistung beurteilte, so kam sie vor allen Dingen herausragend bei dem Regisseur Paul Thomas Anderson an. Als er Hoffman in der Rolle des George Willis Jr. sah, war dies ausschlaggebend für den weiteren Verlauf seiner späteren Karriere:

„Paul Thomas Anderson also admired Hoffman’s performance in “Scent of a Woman.” “It was one of those ridiculous moments where you call someone and say, ‘You’re my favorite actor,’ ” Anderson told me recently. Anderson then wrote a part for Hoffman in “Boogie Nights” and, later, in “Magnolia” and cast him in “Punch-Drunk Love.”¹⁶²

Des weiteren besetzte Paul Thomas Anderson Hoffman bereits in seinem ersten Film „Hard Eight“, welcher 1996 veröffentlicht wurde.¹⁶³ „Scent of a Woman“ selbst wurde mit 4 Oscars in den Genres bester Hauptdarsteller für Al Pacino, bester Film, beste Regie für Martin Brest und beste Drehbuch-Adaption für Bo Goldman ausgezeichnet, welches den Film umso populärer machte und somit Philip Seymour Hoffmans Namen immer mehr in die Öffentlichkeit rücken ließ.¹⁶⁴

Nun zeigt sich hier also wie überaus bedeutsam der Film „Scent of a Woman“ für den weiteren Verlauf Hoffmans Karriere war, zum einen weil er seinen Bekanntheitsgrad innerhalb der Filmwelt steigerte und zum anderen weil er einen anderen Regisseur, nämlich Paul Thomas Anderson, auf ihn aufmerksam machte.

Ausschlaggebend dafür war Hoffmans Fähigkeit zur Darstellung eines komplexen Charakters.

¹⁶² Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=4&_r=0 , Zugriff: 02.11.2012.

¹⁶³ Vgl. Anon., „Sydney. Crime. Drama.“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0119256/>, Zugriff: 23.02.2013.

¹⁶⁴ Vgl. Hoffmann, Denis, Alexander, Jachmann, „Der Duft der Frauen. Auszeichnungen.“, Zelluloid. o. J., <http://www.zelluloid.de/filme/preise.php3?id=3399>, Zugriff: 23.02.2013.

4. Die Grundlage Stella Adlers Theorien: „Das Stanislawski-System“: Definition und Beschreibung

Wie zuvor bereits erwähnt, arbeitet Philip Seymour Hoffman in der Gestaltung seiner Charaktere und Rollen vorwiegend mit den Theorien Stella Adlers. Stella Adler war eine Schülerin Konstantin Stanislawskis, sie ging nach Paris um bei ihm zu studieren¹⁶⁵ daher ist die Grundlage ihrer Theorien „das Stanislawski-System“ eine von Konstantin Stanislawski entwickelte Methode für einen realistischen Schauspielstil.¹⁶⁶

Dieses „System“ wurde von ihm entworfen und unter anderem auch von Lee Strasberg weiterentwickelt.¹⁶⁷ Strasbergs Interpretation der Lehren Stanislawskis unterscheidet sich allerdings von der Stella Adlers.

„Für Strasberg lag die zentrale Aufgabe des Schauspielers darin, sich früher erlebte Gefühle ins Bewusstsein zu rufen. Bei Stella Adler- und wie sie betonte auch bei Stanislawski- muss die Vorstellungskraft die Führung übernehmen. Die emotionalen Erfahrungen des Schauspielers sind anders als die der Figur, die er spielt. Der Schauspieler muss sich mit Hilfe seiner Intelligenz und Fantasie einen Zugang zum Geist seiner Figur verschaffen.“¹⁶⁸

Somit hebt sich die Schauspieltechnik Philip Seymour Hoffmans von der eines „Method Actors“¹⁶⁹ nach den Ideen Lee Strasbergs ab, da Hoffman wie bereits erwähnt, mit der kreativen Gestaltung eines Moments und dessen Wahrhaftigkeit arbeitet. Realität, das Einordnen des Schauspielers in die vom Stück konstruierten Begebenheiten, als auch die Aussage an die Welt einer Inszenierung, stehen für Stanislawski im Vordergrund seiner Arbeit.¹⁷⁰

Das „Stanislawski-System“ besteht aus zwei Teilen, nämlich dem Erleben und dem Handeln des Schauspielers.¹⁷¹ Im Anfang Stanislawskis Arbeit stand die

¹⁶⁵ Vgl. Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 7.

¹⁶⁶ Vgl. Stegemann, *Stanislawski Reader*, S. 11f.

¹⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 16f.

¹⁶⁸ Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S. 10.

¹⁶⁹ „Method Actor“ ein von Lee Strasberg geprägter Begriff, der sich „vor allem auf die Techniken des emotionalen Gedächtnisses stützt“: Stegemann, Bernd (Hg.), *Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Berlin: Henschel 2007; (Orig. Konstantin S.

Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Berlin: Henschel 1983, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin: Henschel 1983, *Mein Leben in der Kunst Berlin*: Henschel 1951), S. 16f.

¹⁷⁰ Vgl. Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.12.

¹⁷¹ Vgl. Ebenda, S.13f.

Beschäftigung mit dem Erleben und dessen Personalisierung im Zentrum, in seiner späteren Forschungsarbeit gewann das Handeln des Darstellers mehr an Gewicht.¹⁷² Daher lag für ihn vor allen Dingen die Wichtigkeit der Arbeit eines Mimen darin, zuerst ein Stück zu analysieren, sich ihm anzunähern und dann erst zu spielen.

„Das heißt, der Schauspieler muss das dramatische Material als eine Komposition von Handlungen begreifen, aus denen seine Figur ihren Handlungsverlauf und ihre Überaufgabe, im Sinne eines Figurenziels ableiten kann.“¹⁷³

Das Erleben ist für Stanislawski in jedem Fall Ursprung der Aktion, wichtig ist hierbei vor allen Dingen, dass ein tieferer Sinn in jeder Handlung liegt, ist dies nicht der Fall so ist die Handlung für die Bühne nicht geeignet. Im „Stanislawski-System“ wurde das Verhältnis von Handeln und Erleben in der Ausnahmesituation der Bühne, welche ein zweifaches Bewusstsein der Existenz produziert, erforscht und es wurde so eine Methode entwickelt, wie diese gedoppelte Existenz wieder zu einer realistischen Person vereinigt werden konnte.¹⁷⁴

Somit kann der Schauspieler „sein eigenes Erleben auf der Bühne lenken und damit zum Fundament seines Spiels machen.“¹⁷⁵ Stanislawski hat mit dieser Methode einen Grundstein in der darstellenden Kunst gelegt der für die gesamte künstlerische Welt ausschlaggebend war. So schreibt Bernd Stegemann über den Begründer des Systems folgendes:

„Die Schauspielschulen in aller Welt schließlich unterrichten, solange sie an die Möglichkeit des Theaters als Darstellung menschlicher Handlungen glauben, nach Methoden, die mehr oder weniger verdeckt auf das >>Stanislawski-System<< zurückzuführen sind.“¹⁷⁶

Seine Herangehensweise an die Forschungsarbeit über die darstellende Kunst durchlief unterschiedliche Schritte und kann mit dem Weg den ein Schauspielschüler durchläuft, der sich einer realistischen Spielweise annähern möchte, aufgezeigt werden.¹⁷⁷

Dieser lässt sich so analysieren, dass der Schüler zuerst mit der gedoppelten Situation auf der Bühne konfrontiert wird und einen Ausdruck herstellen und Wirkung

¹⁷² Vgl. Ebenda, S.14.

¹⁷³ Stegemann, *Stanislawski Reader*,S.14.

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda, S.16.

¹⁷⁵ Stegemann, *Stanislawski Reader*,S.16.

¹⁷⁶ Ebenda, S.17.

¹⁷⁷ Vgl. Ebenda, S. 15.

erzeugen will. In Folge dessen muss er feststellen, dass er keine wahren Emotionen empfindet und demnach lediglich seine Wirkung im Zentrum steht. Das „Stanislawski- System“ bringt ihn allerdings dazu, dass er vergisst auf der Bühne zu sein und beobachtet zu werden. Die Methode lässt ihn realistisch handeln obgleich er in Situationen agiert, die nicht wirklich existieren, weil sie der Welt der Phantasie angehören.¹⁷⁸

„Er hat das >>allgemeine<<, richtige >>innere<< und >>äußere Befinden<< auf der Bühne erlernt, das ihn befähigt, auf die geistigen Aufgaben der Rolle reagieren zu können.“¹⁷⁹

Sobald er sich mit dieser Art von Selbstwahrnehmung vertraut gemacht hat, soll er erlernen dieses Können jederzeit professionell ab zu rufen.¹⁸⁰ „Erleben und Verkörpern“¹⁸¹ steht also an erster Stelle der Arbeit des Schülers, erst nach erforschen dieser beiden Bereiche, kann er sich dem letzten Schritt, der „Technik der physischen Handlung“¹⁸² annähern.¹⁸³

„Die Analyse der Rolle und der dramatischen Vorlage führt zu einer Abfolge von Handlungen und zugehörigen Situationen. Ist dieses Handlungsgerüst erkannt und ausgearbeitet, liegt die Aufgabe für den Schauspieler darin, aus den physischen Handlungen im Spiel die Rolle zu erfassen.“¹⁸⁴

Stanislawski erkannte für sich eine Veränderung als auch eine Entwicklung in seiner Forschungsarbeit über die darstellende Kunst. Ursprünglich ging er lediglich von einer Arbeit, die ihren Weg vom inneren zum äußeren Empfinden machte aus. Er erkannte, dass dies umgekehrt ebenso verlaufen konnte, also eine körperliche Handlung, die nach Innen zum realen Erleben vordringt.¹⁸⁵

Interessant sind hier vor allen Dingen, die Untersuchungen, welche Stanislawski zum Thema Handlung im Zusammenhang mit der Schauspielkunst machte, da hier ganz deutlich eine Parallele zu der Arbeit Stella Adlers als auch zu Uta Hagens „Actions“ erkennbar ist. So lässt sich dies bei Stanislawski folgendermaßen beschreiben:

¹⁷⁸ Vgl. Ebenda.

¹⁷⁹ Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.15.

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda.

¹⁸¹ Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.15.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Vgl. Ebenda.

¹⁸⁴ Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.15.

¹⁸⁵ Vgl. Ebenda, S.15f.

„Denn Handeln ist für Stanislawski zuerst und immer >>inneres Handeln<<, das heißt das Erleben ist Quelle der Handlung. Die reine *Tätigkeit* unterscheidet sich in diesem Punkt fundamental von der Handlung, da sie ohne inneres Ziel, ohne innere Anteilnahme und damit ohne Erleben vollzogen werden kann.“¹⁸⁶

Die Zusammenhänge zu den Theorien Stella Adlers und Uta Hagens lassen sich hier deutlich erkennen, da für Adler, wie bereits erwähnt, Schauspiel mit Handlung zu tun hat und nicht mit Fühlen und sich demnach aus dem Handeln das Gefühl erst ergibt.¹⁸⁷ Uta Hagen sucht jeweils nach Beweggründen, die zur Handlung antreiben. Also ist „Erleben“ durchaus das, was letztendlich in Handlung mündet.¹⁸⁸

4.1 Stanislawskis Vorgänger und der Begründer des Systems selbst

„Das Stanislawski- System“ hat seine Wurzeln tiefliegender als man denken möge. Da Lee Strasberg, wie bereits erwähnt, zur Weiterentwicklung des „Stanislawski- Systems“ beitrug, wird hier vor allen Dingen auf seine Sichtweise eingegangen.¹⁸⁹ So kann man bereits Hamlets Rede an die Schauspieler als „kämpferische Rede eines Protagonisten, der im Entstehungsprozess des modernen Schauspielens heftig Stellung bezog“¹⁹⁰ interpretieren. Das damalige Schauspiel war im Allgemeinen von einer übertriebenen Darstellungsweise geprägt, welches vom Publikum sehr geschätzt wurde.¹⁹¹

Laut Lee Strasbergs Buch „Schauspielen und das Training des Schauspielers“, fand mit dem Theater Shakespeares der Beginn des modernen Theaters statt, obgleich das griechische Theater, das orientalische Theater als auch die Commedia dell'arte¹⁹² als wichtiger Nährboden für das heutige Theater galten. Im deutschen Schauspiel gab es allerdings ebenfalls Diskussionen, denn bereits Iffland machte

¹⁸⁶ Stegemann, *Stanislawski Reader*, S. 16.

¹⁸⁷ Vgl. Adler/Kissel, *Die Schule der Schauspielkunst*, S.116.

¹⁸⁸ Vgl. Hagen/ Frankel, *Kleines Schauspielerhandbuch*, S. 227.

¹⁸⁹ Vgl. Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.16f.

¹⁹⁰ Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur Method*, Berlin: Alexander Verlag Vierte Auflage 1999;S. 9.

¹⁹¹ Vgl. Ebenda, S. 9.

¹⁹² Weitere Informationen zu den hier genannten Theatergattungen finden sich in: Mehnert, Henning, *Commedia dell' arte. Struktur-Geschichte-Rezeption*, Stuttgart: Reclam 2003.

Dörpfeld, Wilhelm/ Emil Reisch, *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Aalen: Scientia Verlag 1966.

Barba, Eugenio/ Nicola Savarese, *The secret art of the performer: A dictionary of theatre anthropology*, London: Routledge 1995.

sich seine Gedanken über die Natur. Laut Gerda Baumbachs Band eins „Schauspieler- Historische Anthropologie des Akteurs“ macht er in einem Zitat die Feststellung, dass Natur, dies sei welches vom Publikum als Mittelmaß empfunden würde. Der Natur wäre demnach also nichts hinzugefügt und es fehle ihr gleichermaßen an nichts.¹⁹³ Das elisabethanische Theater kann allerdings laut Strasberg als Ausgangsbasis für das naturalistische Theater in der ganzen Welt gesehen werden.¹⁹⁴ Shakespeare fokussierte lebendiges und aktives Schauspiel¹⁹⁵ an, er „markierte das Verstreichen von Zeit“¹⁹⁶ in seinen Szenen, wusste wann der Darsteller einen Charakterwandel vornehmen sollte, wie lange er dazu brauchen würde und er gab ihm den Text, welchen er brauchte um dies zu überspielen.¹⁹⁷

Er ging also praktisch mit seinem Text wie ein Regisseur vor und gab sehr genaue Anweisungen. Er ließ den Spielpartner zum Beispiel genauestens seinen Gegenspieler im Monolog beschreiben. Der Schauspieler konnte entnehmen, wie er selbst in seinem Charakter zu sprechen, zu gehen oder seine Mimik einzusetzen hatte.¹⁹⁸ Laut Shakespeare sollte die Handlung dem Wort und das Wort der Aktion angepasst werden, womit er sich vom damaligen Verständnis von Theater differenzierte und so nach einem moderneren Schauspiel strebte.¹⁹⁹

Weiters verlief der Fortschritt in der Geschichte der Schauspielkunst über das Molière-Ensemble welches dafür, dass die Schauspieler auf der Bühne genauso wie im Leben redeten große Kritik erfuhr.²⁰⁰ In England ungefähr um Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, gab es erneut einen weiteren Schritt in Richtung moderne Schauspielkunst.²⁰¹

Der Schauspieler David Garrick, begann vor allen Dingen mit der Gabe der Beobachtung zu arbeiten und schaffte so ein Bild der Wahrhaftigkeit. Dadurch wurde

¹⁹³ Vgl. Baumbach, Gerda, Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 41f.

¹⁹⁴ Vgl. Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur Method*, Berlin: Alexander Verlag Vierte Auflage 1999, S. 8f.

¹⁹⁵ Vgl. Ebenda, S. 10.

¹⁹⁶ Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S. 11.

¹⁹⁷ Vgl. Ebenda, S. 11f.

¹⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 11.

¹⁹⁹ Vgl. Ebenda, S. 13.

²⁰⁰ Vgl. Ebenda, S.13f.

²⁰¹ Vgl. Ebenda, S.16.

eine Situation geschaffen, aus der die Worte entstanden.²⁰² Baumbach beschreibt ihn sogar als „vorbildhafter Vertreter [...] des echten und richtigen Stils“^{203, 204}.

Während der französischen Revolution, vergrößerte sich der Gedanke über die Schauspielkunst und war mehr als nur authentisches Spiel. Schauspieler des Mannheimer Theaters, welche unter der Leitung des Reichsfreiherrn von Dalberg standen, bildeten einen Schauspielerrat und diskutierten so die „Mißstände und Probleme“²⁰⁵ der darstellenden Kunst.²⁰⁶

„Er brachte sie dazu, zu studieren, nachzudenken und diverse Phasen der Schauspielkunst sowie die Beziehung zu den Ereignissen in der Welt des Schauspielens zu diskutieren. Er stellte ihnen zum Beispiel folgende Aufgaben: „Wie müssen französische Stücke für ein deutsches Publikum aufgeführt werden? Gibt es Schauspiel-Regeln? Gibt es Regeln für Pausen? Welche Reaktion ist besser, Applaus oder kein Applaus? Was bedeutet Natürlichkeit?“²⁰⁷

Man sieht hier also, dass der Reichsfreiherr von Dalberg sich genaue Überlegungen zur Schauspielkunst machte und diese auch von den Darstellern erwartete.

So schreibt Baumbach folgendes:

„Unter dem Vorsitz des Intendanten traf man regelmäßig zusammen, um Verbesserungen des Theaters einzuleiten und zu überwachen. Mit beratender Stimme des zweiten Ausschusses wurden auch Verfehlungen der Schauspieler wie schlechtes Memorieren der Rolle oder Extemporés mit Gagenkürzungen geahndet. Derartige Regelungen [...] suchten die Disziplinierung der Schauspieler im Sinne der Einführung eines geordneten Theaterbetriebes durchzusetzen ebenso wie die Einsetzung und Kontrolle einer verpflichtenden Spiel- bzw. Darstellungsweise. Die Schauspieler wurden unter Aufsicht gestellt.“²⁰⁸

Man sieht hier also auf der einen Seite das Bestreben nach einem seriöserem Umgang mit der Schauspielkunst, auf der anderen Seite auch die Einschränkung in der freien kreativen Gestaltung für den Darsteller, durch Kontrolle und Festlegung einer einzigen Spielweise.

²⁰² Vgl. Ebenda, S. 17.

²⁰³ Baumbach, Gerda, *Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile*, S.47.

²⁰⁴ Vgl. Ebenda.

²⁰⁵ Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S. 18.

²⁰⁶ Vgl. Ebenda.

²⁰⁷ Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S.18.

²⁰⁸ Baumbach, Gerda, *Schauspieler: Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1 Schauspielstile*, S.35.

Die darstellende Kunst begann nun in zwei Bereiche zu unterscheiden, sie regte den Schauspieler dazu an, dass er auf der einen Seite seine Interpretationsfähigkeiten verwenden und sich stark mit dem kreativen Prozess beschäftigen sollte, obgleich dies auch wie am Beispiel der unter der Leitung Dalbergs stehenden Schauspieler einschränkend wirken konnte, auf der anderen Seite wurden die einzelnen Schauspieler zusammen geführt zu einem Ganzen, dem Theaterstück.²⁰⁹

Das „Moskauer Künstlerische Theater“²¹⁰ vereinigte diese zwei Richtungen der Theaterentwicklung, die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des individuellen darstellenden Künstlers und mit der Herausforderung der Beziehung des Schauspielers zum Stück also der kreativen Gestaltung und der Interpretation. Stanislawskis Errungenschaft über das Theater ist Zusammenfassung der Erfolge einzelner Schauspieler als auch Ensembles seit der Elisabethanischen Zeit.²¹¹ Man sieht wie weitgehend er sich mit der darstellenden Kunst befasste, indem sie unter seiner ständigen Analyse, im Bezug auf sich selbst als auch auf andere Gruppen, stand. Lee Strasberg beschreibt Stanislawskis Arbeit folgendermaßen:

„Angesichts der Probleme der Kreativität nicht nur im Hinblick auf den einzelnen Virtuosen, sondern auch auf das kollektive Talent, erarbeitete Stanislawski die Grundlage unserer modernen Technik. Dies geschah indem er praktisch jede Regel der Kreativität des Schauspielers für sich selbst wiederentdeckte und diese Prinzipien oder Arbeitsweisen zu einer vernünftigen Struktur zusammenfasste.“²¹²

Die Anregungen aus Westeuropa nützte Stanislawski erst eher spät für seine Arbeit, er erforschte von 1890 bis 1905 die verschiedenen Erscheinungsformen des Historismus und des Naturalismus, bis 1909 arbeitete er in seiner Darstellungsweise eher symbolistisch und bis er im Jahre 1938 starb, arbeitete er eher an einem Geist und Seele verbindenden Naturalismus.²¹³ Stanislawski hat für die Entwicklung seines Systems und die Arbeit an der Schauspielkunst nahezu sein gesamtes Leben aufgewandt. Er war zusammen mit dem Schriftsteller, Kritiker und Leiter einer

²⁰⁹ Vgl. Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S.19.

²¹⁰ Bemerkung: Das Moskauer künstlerische Theater ist ein im Jahr 1898 von Stanislawski, und Wladimir- Nemirowitsch- Dantschenko gegründetes Berufstheater. Vgl.: Stanislavskij, Konstantin S., Peter Simhandl, *Stanislawski- Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl*, Berlin: Edition Sigma Rainer Bohn 1990, S.22.

²¹¹ Vgl. Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S. 19.

²¹² Strasberg, Lee/ Wolfgang Wermelskirch (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, S. 19f.

²¹³ Vgl. Stanislavskij, Konstantin S./ Peter Simhandl, *Stanislawski- Lesebuch*, S. 21.

Schauspielschule nämlich Wladimir Nemirowitsch- Dantschenko, Mitbegründer des 1898 entstandenen „Moskauer Künstlertheater für alle.“²¹⁴ Er wollte damit ein Theater schaffen, welches für alle Bevölkerungsschichten da sein sollte und somit nicht allein für das Bildungsbürgertum.²¹⁵ Seine Überzeugung war, dass der Schauspieler über der Masse stehen sollte, kultiviert sein sollte und die Genies der Literatur verstehen als auch ihre Ideen richtig interpretieren sollte.²¹⁶ Außerdem machte er seinen Unmut in seinen Erinnerungen über das damalige Theater in seinem Werk „Mein Leben in der Kunst“ breit:

„Wir protestierten gegen veraltete Spielweisen, gegen Theatralik und falsches Pathos, gegen das Deklamieren und Übertreiben im Spiel, gegen leere Stilisierung in Inszenierung und Bühnenbild, gegen das Starsystem, das jedes Ensemble zersetzte, gegen die ganze Struktur der Aufführungen und das armselige Repertoire der damaligen Theater.“²¹⁷

Weiters äußert er sich über den damaligen Schauspieler folgendermaßen:

„Er soll nicht für den Zuschauer „spielen“, sondern für sich „leben“; er soll sich so verhalten, als ob die „vierte“ Wand geschlossen wäre. Nur der auf sein eigenes Erleben konzentrierte Schauspieler kann sicherstellen, dass sich der Zuschauer in die Vorgänge und Figuren einfühlt, sich mit einem Stück Realität konfrontiert glaubt und somit daran Anteil nimmt.“²¹⁸

All dies waren Überlegungen, die Stanislawski für seine Forschungsarbeit an der darstellenden Kunst nützte. Er überwand damit auch, wie Bernd Stegemann schreibt, das von Diderot verfasste Werk „Paradox über den Schauspieler“, welches von einem Widerspruch zwischen der privaten Emotion des Schauspielers und der dargestellten Emotion der Rolle handelt. Stanislawski erkannte, wie der Darsteller sein persönliches Erleben auf der Bühne steuern und auf diese Weise zur Grundlage seines Spiels machen konnte.²¹⁹

²¹⁴ Ebenda, S.22.

²¹⁵ Vgl. Ebenda, S.22.

²¹⁶ Vgl. Stanislavskij, Konstantin S., Heinz Hellmich (Hg.), *Briefe. 1886- 1938*, Berlin: Henschel 1975; S. 122.

²¹⁷ Stanislavskij, Konstantin S., Sergej Gladkirch, *Mein Leben in der Kunst*. Westberlin: Verlag das europäische Buch 1987;(Orig. Moja zizn´v iskusstve), S. 233.

²¹⁸ Stanislavskij, Konstantin S./ Peter Simhandl, *Stanislawski- Lesebuch*, S. 27.

²¹⁹ Vgl. Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.16.

„So beginnt mit Stanislawski die Entwicklung des psychologischen Realismus auf dem Theater, dessen Auswirkungen bis heute in Fortführungen, Abweichungen oder polemischer Negation die gesamte darstellende Kunst dominieren.“²²⁰

Es wird hier also deutlich, dass Stanislawski aufgrund seiner genauen Forschungsarbeit über den naturalistischen Schauspielstil am Theater, die Grundlage für jegliche Art der heutigen Schauspieltechnik bildet. Demnach haben auch die Theorien Stella Adlers ihre Wurzeln im „Stanislawski-System“. Philip Seymour Hoffmans Schauspieltechnik basiert also somit auf den Ideen Stanislawskis.

²²⁰ Stegemann, *Stanislawski Reader*, S.16.

5. Die Besetzung Philip Seymour Hoffmans in der Nebenrolle

Die Rolle des „Allen“ im Film „Happiness“ ist ausschlaggebend für nachgehende Besetzungen in darauffolgenden Filmen seines Werdegangs. Anhand einer Zeitungskritik der Zeitschrift „The Guardian“ wird deutlich gemacht, dass diese Rolle für seine Eingliederung in ein gewisses Charakterfach, sehr wohl von Bedeutung ist. Philip Seymour Hoffman war bisher in über mehr als 45 Filmen als Schauspieler zu sehen, davon spielte er in über mindestens 26 Filmen die Nebenrolle.²²¹

In dem Film „Love Liza“²²² in der Regie Todd Louisos bekam er 2002 seine allererste Hauptrolle, demnach wurde Philipp Seymour Hoffman 11 Jahre lang zwar auch immer wieder in etwas größeren Rollen, so wie zum Beispiel in dem Film „State and Main“²²³ von David Mamet besetzt, blieb aber dennoch lediglich im Charakterfach der Nebenrollen in der Filmwelt.

Untersucht man den Schauspieler und seine vielen verschiedenen Rollen, die er in seiner Laufbahn als Filmschauspieler gespielt hat, etwas genauer, so kommt man zu der Erkenntnis, dass jede seiner Rollen, obgleich sie auch nur unterstützend für den Inhalt des eigentlichen Filmes waren, markant und außergewöhnlich, aber vor allen Dingen eine „Außenseiterrolle“ waren.

So findet man ihn zum Beginn seiner Karriere im Film „Scent of a Woman“²²⁴ die Rolle eines reichen, verwöhnten, jungen Sohnes mimen. Im Film „Twister“²²⁵ sieht man einen geschmacklosen, verrückten Tornadojäger, der sogar sein Leben riskiert um hinter das Geheimnis des Sturmes zu kommen. In „Boogie Nights“ bekam Philip Seymour Hoffman die Rolle eines aufdringlichen, homosexuellen Pornofilmset-Jungen und in „The Big Lebowski“²²⁶ stellt er den schmierigen und außerordentlich korrekten Assistenten des „echten Mr. Lebowski“ dar.

Ein ganz ähnlich penibler Charakter und dadurch ebenfalls die Außenseiterrolle findet sich in „Patch Adams“²²⁷ als er den fleißigen, braven Streber mimte, der trotz genauen Lernens niemals das praktische und deshalb umfangreiche Wissen von Dr.

²²¹ Vgl. Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000450/>, Zugriff: 05.11.2012.

²²² *Love Liza. A Comic Tragedy*, Regie: Todd Louiso, France/ Germany/ USA 2002.

²²³ *State and Main*, Regie: David Mamet, France/ USA 2000.

²²⁴ *Scent of a Woman*. Regie: Martin Brest, USA 1992.

²²⁵ *Twister. The dark side of nature*, Regie: Jan de Bont, USA 1996.

²²⁶ *The Big Lebowski*. Regie: Joel Coen, USA/ UK 1998.

²²⁷ *Patch Adams*. Regie: Tom Shadyac, USA 1998.

Adams verinnerlichen konnte was ihn somit zur Eifersucht trieb. Obgleich er in Anthony Minghellas Inszenierung von „The Talented Mr. Ripley“²²⁸ auf der guten Seite steht und auf der Suche nach dem Mörder seines Freundes ist, ist der von ihm dargestellte Freddie Miles ein sehr arroganter, reicher Mensch, der sich selbst am Besten gefällt und zu früh lästige Feststellungen macht, die ihm letztendlich sein Leben kosten.

In „Punch-Drunk Love“²²⁹ ist er der Geschäftsführer einer unseriösen Sex- Hotline der versucht den Protagonisten des Filmes, gespielt von Adam Sandler, zu erpressen. Ebenso ist Hoffman in „Red Dragon“²³⁰ ein unangenehmer Journalist der andauernd Fragen stellt und Interviews gibt, die niemanden wirklich interessieren.

Während er in „Owning Mahony“²³¹ einen introvertierten Spielsüchtigen zum Besten gibt, so ist er in „Along came Polly“²³² ein extrovertierter, erfolgloser Schauspieler, der sich noch immer als Star von damals sieht, weil er ein einziges Mal in seinem Leben eine große Filmrolle bekommen hatte. Zwei große Gegensätze in der Charakterdarstellung eines Schauspielers, die dennoch dasselbe Rollenbild, eines Menschen der außerhalb der Gesellschaft, sein Leben führt, ergeben.

Dies zeigt eine Vielzahl von Rollen auf, in welchen Philip Seymour Hoffman weder den Held noch den romantischen Liebhaber, sondern einen komplexen Charakter darstellte und vor allen Dingen die Position des Außenseiters damit einnahm. Die Zeitschrift „The Guardian“ schreibt also zurecht in einem ihrer Artikel:

„You want crippled communication, Philip Seymour Hoffman is your go-to man. You want all-round weirdos – red-faced, obese, heavy-breathing, sweating, self-loathing sickos – Hoffman's your man. There was a time when Masturbation could have been his middle name. Just look at the CV.“²³³

Mit Masturbation wird Bezug auf den Film „Happiness“ von Todd Solondz genommen, in welchen Hoffman einen Mann spielt der seine Nachbarin regelmäßig belästigt, da er sie anruft, um sich selbst sexuell zu stimulieren.

²²⁸ *The Talented Mr. Ripley*. Regie: Anthony Minghella, USA 1999.

²²⁹ *Punch-Drunk Love*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002.

²³⁰ *Red Dragon*. Regie: Brat Rattner, USA/ Germany 2002.

²³¹ *Owning Mahony*. Regie: Richard Kwietniowski, Canada/ UK 2003.

²³² *Along came Polly*. Regie: John Hamburg, USA 2004.

²³³ Hattenstone, Simon, "Philip Seymour Hoffman: 'I was moody, mercurial...it was all or nothing'". The guardian. Oktober 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/oct/28/philip-seymour-hoffman-jack-goes-boating>, Zugriff: 04.04.2013.

Da sein Charakter in diesem Film jegliche Farben enthält, welche seine „üblichen Rollen als Außenseiter“ beinhalten und den Ausdruck „weird“ am Bestmöglichen beschreibt, wird hier kurz auf seine Darstellung als Allen in „Happiness“ eingegangen.

5.1 Kurze Skizzierung des Charakters „Allen“ im Film „Happiness“

Man hört vorerst nur Allens Stimme von den sexuellen Handlungen erzählen, welche er gerne mit seiner Nachbarin Mrs. Jordan tun möchte. Die Kamera zeigt ihn schließlich mit einer konservativen, braun – beigen Sakko- jacke bekleidet mit altmodischen Brillengläsern und einer viel zu eng zugezogenen Krawatte, die ihm anscheinend zusätzlich die Luft abschnürt. Die Aussagen, welche er dabei macht, murmelt er vor sich hin, als wären sie ihm unangenehm, dennoch bemerkt man an seinem Stöhnen, dass er während dessen erregt ist.²³⁴

„I wanna pump her! Pump! Pump! Pump! Till she screams „bloody murder and then I wanna flip her asshole over and pump her even more“²³⁵, er beschreibt den sexuellen Akt, den er gerne mit seiner Nachbarin vollziehen möchte in allen Details bis hin zum Höhepunkt. Dabei zieht er die Bandbreite jeglicher sexueller Vorlieben, welche mitunter die Überlegenheit des Mannes markieren: “[...] and that my cum squirts out of her mouth“^{236 237}.

Die Kamera fährt zurück und er beginnt davon zu reden, dass ihn Helen Jordan in jedem Fall auch lieben würde, wüsste sie nur wie sehr er sie respektierte.²³⁸

Nun wechselt die Kameraeinstellung vom „Head- and Shoulderclose-up“ in einen „Medium- Shot“ und man sieht Allen in einem Stuhl, mit einer Tischlampe zu seiner linken Seite sitzen. Man realisiert also als Rezipient die Tatsache, dass Allen sich in einer Psychotherapiepraxis befindet.²³⁹

Allen beklagt den Fakt, dass seine Nachbarin nicht einmal über seine Existenz Bescheid weiß, dass sie sich immer nur flüchtig begegnen und Allen keinerlei Themen hat, über die er außerhalb eines sogenannten „Small-Talks“ reden könne, da er die Menschen mit seiner Art langweile.²⁴⁰

²³⁴ Vgl. *Happiness*. Regie: Todd Solondz, USA 1998; DVD, Lions Gate 1999, 0h06'21''.

²³⁵ *Happiness*. Regie: Todd Solondz, USA 1998; DVD, Lions Gate 1999, 0h06'41''.

²³⁶ Ebenda, 0h06'59''.

²³⁷ Vgl. Ebenda, 0h06'40''.

²³⁸ Vgl. Ebenda, 0h07'30''.

²³⁹ Vgl. Ebenda, 0h07'47''.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda, 0h07'52''.

Allerdings führt Allen auch hier lediglich einen Monolog, da weder Rat noch Therapie von seinem Gesprächspartner folgen. Die Szene schließt also mit einer Art Selbsttherapie als Allen beschließt „You know what I´m gonna do? The next time I see her, the soon as I see her, I´m just gonna tell her, I´m gonna tell her. I find her...attractive“²⁴¹ ²⁴².

Der Charakter Allens entwickelt sich im Generellen im Verlauf des Filmes in eine „seltsame“ Richtung. So ruft er einfach eine ihm unbekannte Dame aus dem Telefonbuch an um sich über einen kurzen „Small Talk“ mit ihr „aufzugeilen“, zu masturbieren und anschließend das Gespräch in einen Telefonsex-anruf umzuwandeln, indem er sie fragt, welche Unterwäsche sie trägt um somit selbst zum Orgasmus zu kommen.²⁴³

Letztendlich begegnet er seiner „wahren“ Geliebten, seiner Nachbarin, die ihn zu sich einlädt, nachdem er sie des öfteren anonym angerufen hat und sie Interesse an diesen mysteriösen Telefonaten zeigte. Als er sich jedoch in ihrem Appartement wiederfindet, wird schnell klar, dass es niemals zu einer sexuellen Interaktion zwischen den beiden kommen würde, da seine Nachbarin offensichtlich absolut nicht von seinem Äußeren angetan ist und mit der Aussage „This isn´t working.“²⁴⁴ und „You´re not my type.“²⁴⁵ dies auch bestätigt.²⁴⁶

Also verlässt er ihre Wohnung und führt eine bereits begonnene Affäre mit einer eher unattraktiven, korpulenten Dame, die ihm gesteht, dass Sie den Hauswächter getötet hat, nachdem sie von diesem vergewaltigt wurde, weiter. Dieses Filmbeispiel ist ausgesprochen bezeichnend für die vorhergehende und ebenfalls die weiterführende Besetzung Philip Seymour Hoffmans, aufgrund der Obszönität des Rollencharakters, eine Eigenschaft, die sich immer wieder in darauffolgenden von ihm gespielten Charakteren findet und ihn somit erneut zum Außenseiter macht.

Es beschreibt die „Seltsamkeit“ eines gewissen Charakters und im gleichen Zug geht es auf den ästhetischen Faktor in der Besetzung einer Rolle mit dem Satz „You´re not my type“²⁴⁷, welches Philip Seymour Hoffman absolut zum Typ der in diese Rolle passt, macht.

²⁴¹ *Happiness*. Regie: Todd Solondz, USA 1998; DVD, Lions Gate 1999, 0h09´03´´.

²⁴² Vgl. Ebenda, 0h09´30´´.

²⁴³ Vgl. Ebenda, 0h29´42´´.

²⁴⁴ *Happiness*. Regie: Todd Solondz, USA 1998; DVD, Lions Gate 1999, 1h52´10´´.

²⁴⁵ *Happiness*. Regie: Todd Solondz, USA 1998; DVD, Lions Gate 1999, 1h52´23´´.

²⁴⁶ Vgl. Ebenda, 1h52´10´´.

²⁴⁷ *Happiness*. Regie: Todd Solondz, USA 1998; DVD, Lions Gate 1999, 1h52´23´´.

Es ist nicht einfach zu definieren, worin die Begründung dieser Art von Besetzung liegt. Auf der einen Seite ist es in jedem Fall seine Fähigkeit zur Darstellung schwieriger Charaktere, ein wesentlicher Faktor ist allerdings auch sein reelles Aussehen, wie sogleich beschrieben wird. So wird in zahlreichen Artikeln und Berichten über ihn auf dieses eingegangen. Die Zeitschrift „The Guardian“ schreibt beispielsweise folgendes:

„Hoffman is a bear of a man – tall and wide, his belly tumbling over his belt just like in the films, and every bit as shambling. He looks like someone who never irons his shirts and frequently stains his trousers. While the likes of Tom Cruise and Brad Pitt do not seem to age, he has done so prematurely – his beard is white, hair going that way, chin doubled.“²⁴⁸

Die Tageszeitung „der Kurier“ schreibt in einem Bericht über den Film „Capote“, in Bezug auf seine Äußeres, jenes:

„Auf den ersten Blick sieht Philip Seymour Hoffman aus wie ein Provinz-Amerikaner, der gerade das Oktoberfest besucht. Auf den zweiten Blick übrigens auch. Hoffman ist klein und schwitzt leicht, trägt Bierbauch und ein schlampiges Karo-Hemd. Filmstars sehen eigentlich anders aus.“²⁴⁹

In der Zeitung „die Welt“ steht in dem Artikel „Verkörperung der Arroganz: Der Aufstieg des Oscar- Gewinners Philip Seymour“:

„Wer von Philip Seymour Hoffman spricht, dem fallen schwerlich die Attribute eines attraktiven Menschen ein. Eher "rundlich" oder "stämmig". "Blaßhäutig“.“²⁵⁰

„Die Welt“ nimmt damit sogar ausschließlich auf seine optische Erscheinung Bezug. Ein sehr interessanter Faktor ist die Tatsache, dass Philip Seymour Hoffman sich selbst ebenfalls als einen introvertierten Außenseitertypen, aber dennoch als romantischen Helden besetzt.

²⁴⁸ Hattenstone, Simon, "Philip Seymour Hoffman: 'I was moody, mercurial...it was all or nothing'". The guardian. Oktober 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/oct/28/philip-seymour-hoffman-jack-goes-boating>, Zugriff: 04.04.2013.

²⁴⁹ Seibel, Alexandra, "Interview. Oscar für Philip Seymour Hoffman als Dandy- Autor „Capote““, Kurier, 07.03.2006; S. 36.

²⁵⁰ Rodek, Hanns- Georg, " Verkörperung der Arroganz. Der Aufstieg des Oscar-Gewinners Philip Seymour „, Die Welt. März 2006, <http://www.welt.de/print-welt/article202683/Verkoerperung-der-Arroganz-Der-Aufstieg-des-Oscar-Gewinners-Philip-Seymour.html>, Zugriff: 04.04.2013.

So entgegnet er Simon Hattenstone in einem Interview der Zeitung „The Guardian“ im Oktober 2011 auf die Aussage „It's good to see that even as a director you cast yourself in a classic Hoffman role“²⁵¹ mit der Antwort:

“Well, I guess so,” he mumble-grumbles, before coming to an early pause. It's soon apparent that he finds constructing sentences every bit as hard as Jack. "I actually tried to get someone else to play the part, but we didn't have enough time and I couldn't get the person I wanted. So, yeah, it's a kind of role I've played before".²⁵²

Im Film „Jack goes Boating“²⁵³ mimt Philip Seymour Hoffman Jack, einen Menschen, der trotz mittleren Alters niemals zuvor eine Beziehung hatte. Um dies zu ändern beschließt er Kochen und Schwimmen zu erlernen.

Offensichtlich steht eine konventionelle Rolle für Philip Seymour Hoffman außer Frage, so sagt er von sich selbst:

"Well, I don't think they exist any more. They're a myth now. I mean, do they make really good movies with leading men any more? I don't think the romantic leading guy is around any more, and I don't really think I would be that guy if he was."²⁵⁴

Es lässt sich also feststellen, dass in der Besetzung der Nebenrollen Philip Seymour Hoffmans in jedem Fall eine gewisse Typisierung, nämlich die des Außenseiters, vorliegt. Kriterien wie Aussehen, die Fähigkeit zur Erarbeitung komplexer Charaktere als auch die Ablehnung Hoffmans einer Kategorisierung in ein konventionelles Rollenbild führten zu seiner bisherigen Besetzung.

Da diese Art von Typisierung ebenso von historischem Hintergrund geprägt ist, wird im darauffolgenden Unterpunkt darauf eingegangen.

5.2 Die historische Prägung der Typisierung

Veranschaulicht man sich die Physiognomie des Schauspielers, so finden sich im Besonderen zur Zeit der Commedia dell'arte gewisse Typenbesetzungen wieder, In

²⁵¹ Hattenstone, Simon, "Philip Seymour Hoffman: 'I was moody, mercurial...it was all or nothing'", The guardian. Oktober 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/oct/28/philip-seymour-hoffman-jack-goes-boating>, Zugriff: 04.04.2013.

²⁵² Ebenda, Zugriff: 04.04.2013.

²⁵³ *Jack goes Boating*. Regie: Philip Seymour Hoffman, USA 2010.

²⁵⁴ Hattenstone, Simon, "Philip Seymour Hoffman: 'I was moody, mercurial...it was all or nothing'", The guardian. Oktober 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/oct/28/philip-seymour-hoffman-jack-goes-boating>, Zugriff: 04.04.2013.

diesem Kapitel wird die unterschiedliche Typisierung genauer untersucht und vorgestellt.

In David Esrigs „Commedia dell’arte“ werden die unterschiedlichen Typen als auch ihre Optik über die Gesichtsmaske sehr detailliert beschrieben, der folgende Abschnitt bezieht sich demnach vor allem auf dieses Buch.

Das äußere Erscheinungsbild hatte zur damaligen Zeit hohe Priorität, wenn man also von Maske spricht, so bezieht sich dies vor allen Dingen auf die Gesichtsmaske. Diese ist das Unverwechselbare einer Figur und legte die charakterlichen Eigenschaften als auch deren Ausdruck fest. Die Maske ist also für eine Kategorie bezeichnend die von einer bestimmten Figur verkörpert wird und damit ein wesentlicher Bestandteil des Schauspielers.²⁵⁵

„Nicht nur in Italien, sondern überall wo sich die Commedia ausgebreitet hat, blieben sich die Figuren fast 250 Jahre lang im wesentlichen gleich.

Wie auch in der klassischen chinesischen Oper, im japanischen Nô- oder Kabuki-Theater wußte der Zuschauer der Commedia dell’ arte von vorne herein, mit wem er es zu tun hatte. Auf den ersten Blick erkannte er: Das ist ein Arlecchino, ein Brighella, ein Pantalone.“²⁵⁶

Mit diesem Zitat ist also ganz klar, dass ein gewisses Erscheinungsbild sofort auf einen konkreten Charakter zurück zu führen war, der Rezipient verband Äußeres also sofort mit Bekanntem.

So fanden sich im Allgemeinen im Figurensystem der Commedia dell’arte verschiedene Typen, die in unterschiedliche Charaktere eingeteilt wurden. Einige von ihnen sollen nun hier vorgestellt werden.

„Arlecchino“, „Pantalone“, „Dottore“, die Verliebten also die „Amorosi“ mit dem draufgängerischen Gegenpart des „Capitano“, sie alle haben ihre eigenen Körperhaltungen, Kostüme, Dialekte und ihre jeweilig unterschiedliche Herkunft. So sah man „Arlecchino“ zum Beispiel immer in Eile und demnach reagierte sein Körper in ständiger Bewegung. Sein Körper war vorgebeugt, sein Kopf war immer leicht angewinkelt, seine Füße waren jeden Moment zum nächsten Schritt bereit.²⁵⁷

„Pantalone“ Körper war wiederum vom Rheuma geplagt und um seine körperliche

²⁵⁵ Vgl. Esrig, David (Hg.), *Commedia dell’arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen: Greno Verlag 1985. S. 72.

²⁵⁶ Esrig, David (Hg.), *Commedia dell’arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen: Greno Verlag 1985, S. 72.

²⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 78.

Unzulänglichkeit nicht sichtbar zu machen, stützte er heimlich seinen schwachen Rücken. Um seine geistige Präsenz zu zeigen, schob er den Kopf nach vorne und blickte neugierig während des Gehens über seine Schulter nach hinten, dadurch stolperte er allerdings immer wieder über seine eigenen Füße.²⁵⁸ Beim „Dottore“ war das äußere Erscheinungsbild vor allen Dingen auf die Gesichtsmaske fokussiert, welche lediglich aus Stirn und Nase bestand. Sie stilisierte den Denker, da er oft als Rechtsgelehrter auftrat.²⁵⁹

Im Mittelpunkt aller Konflikte der damaligen Commedia dell'arte- Vorstellungen standen die Verliebten, die auch „Amorosi“ oder „Innamorati“ genannt wurden. Es kam zu ständigen Kämpfen zwischen Alten als Gegner und Dienern als Helfer der erwünschten Liebe, damit jene einen erfolgreichen Abschluss ihrer Liebesgeschichte hatten. Verhandlungen, Listigkeiten, Prügeleien, Tränen und Gelächter alles fokussierte sich auf die Verliebten. Sie waren ohne Gesichtsmasken auf der Bühne zu sehen hatten keine vorgeschriebene Körperhaltung, besaßen kein festgelegtes Kostüm und sprachen eine übertrieben pompöse Sprache.²⁶⁰ Nun gab es aber auch noch einen draufgängerischen Gegenpart zu dem sensiblen Liebhaber innerhalb der „Amorosi“, dieser wurde mehrfach von der Figur des „Capitano“ gespielt. Seine Hauptaufgabe lag darin, sich zwischen das Liebespaar zu drängen, Unruhe zu stiften und daraufhin jedes Mal als Verlierer des Kampfes zu enden. Er war die groteskste Erscheinung in der Commedia dell'arte und zugleich die Profilierteste unter den Verliebten.²⁶¹

Der „Capitano“ trug im Gegensatz zu den Verliebten in manchen Aufführungen eine Gesichtsmaske, er war ein Bindeglied zwischen Masken und den Verliebten. Er nahm innerhalb des Figurensystems zwar die Funktion eines Außenseiters ein, war aber als Charakter viel stabiler als die anderen Liebhaber.²⁶²

Hier wird sichtbar, dass die Figuren nicht nur individuelle, markante Merkmale aufwiesen, sondern dass bereits damals zwischen Haupt und Nebenrolle unterschieden wurde, da sich die Aufführungen auf das liebende Paar fokussierten.

²⁵⁸ Vgl. Esrig, David (Hg.), *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen: Greno Verlag 1985, S. 80.

²⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 122.

²⁶⁰ Vgl. Ebenda, S. 126.

²⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 132.

²⁶² Vgl. Ebenda, S. 135.

Es findet sich im Speziellen eine Maske in der Commedia dell'arte bei welcher man Parallelen zu dem Schauspieler Philip Seymour Hoffman ziehen kann, daher wird auf diese kurz eingegangen.

5.3 Vorstellung der Maske der „Zanni“ aus der Commedia dell'arte

Die treibende Kraft der Commedia dell'arte- Vorstellungen waren die Diener, die sogenannten „Zanni“. Die ersten beiden „Zannis“ kamen aus Bergamo, eine Region, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von einer anhaltenden Dürre angetroffen wurde. Viele Bauern, vor allem junge Männer waren gezwungen in ganz Italien nach Existenzmöglichkeiten zu suchen und mussten deshalb oft als Diener bei reichen Leuten arbeiten.²⁶³

Im ersten „Zanni“- Fach hatte sich die Maske des „Brighella“ durchgesetzt. Dieser stammte aus den Bergen und hatte einen klugen, draufgängerischen als auch brutalen Charakter.²⁶⁴ Im zweiten „Zanni“- Fach behauptete sich ein Vertreter des Flachlandes, der „Arlecchino“, welchem Faulheit, Naivität und Charme zu zuschreiben war.²⁶⁵ Eine der Dienerfiguren, war der aus Süditalien stammende „Pulcinella“, er erhielt seinen bäuerlichen Charakter am längsten und stärksten.²⁶⁶ Diese Figur wurde als jung, stur und bucklig beschrieben, sie fand ihren Weg auf die Bühnen der Commedia dell'arte weil sie in einem Streit mit einer Schauspielertruppe so aufgebracht war, dass sie der Truppe bis auf die Bühne folgte und so große Erfolge vor dem Publikum erzielte.²⁶⁷

Diese drei sind also die berühmtesten Dienermasken, unter ihnen gab es noch Dienerfächer die weitaus weniger Bedeutung und unter kurzlebigen Namen, also unter „kleinen Masken“ bekannt wurden. Zuletzt erschienen, dann noch die namenlosen Diener welche einfach als „Zanni“ geführt wurden.²⁶⁸

Man kann also einen Schauspieler wie Philip Seymour Hoffman, welcher sich jahrelang über das Nebenrollenfach definierte, durchaus mit der damaligen Rolle der „Zanni“ gleichsetzen.

²⁶³ Vgl. Ebenda, S. 88.

²⁶⁴ Vgl. Ebenda.

²⁶⁵ Vgl. Ebenda.

²⁶⁶ Vgl. Ebenda, S. 98.

²⁶⁷ Vgl. Ebenda, S. 99.

²⁶⁸ Vgl. Ebenda, S. 104.

Die „Zanni“ hatten oftmals besondere optische Merkmale und stellten die treibende Kraft der Commedia dell'arte dar.²⁶⁹ Dennoch handelt es sich hierbei um eine Dienermaske.²⁷⁰ So gesehen wäre der englische Begriff „Supporting Role“ sehr treffend für die jeweiligen Nebenrollencharaktere welche Philip Seymour Hoffman während seines Werdegangs spielte.

Wenn man das Wort „Supporting Role“ übersetzt, heißt es ganz klar „unterstützende Rolle“, demnach kommt sie der Tätigkeit eines Dieners nahe.

Auf der einen Seite, wird hier die Außenseiterfunktion, die ein Diener inne hat, als auch die Nebenrolle, da er niemals im Mittelpunkt einer Handlung steht, aber immer für die Hauptrolle, unterstützend wirkt, angesprochen.

Diese Tatsache findet sich auch in den Stücken Shakespeares wieder. So macht Molly Maureen Mahood in ihrem Buch „Bit parts in Shakespeare's Plays“ folgende Feststellung:

„[...] all undertaking by the leading figures, from ordering dinner to conquering a country, depend upon executive forces: servants, officers, factions, armies and other active extremities of the body politic, down to 'the great toe of his assembly'.“²⁷¹

Als Beispiel nimmt sie unter anderem den Anfangsdialog aus „Romeo und Julia“ zwischen Gregorio und Simson, zweier Diener der Capulets.²⁷²

Die beiden diskutieren über ihren Hass gegen das Haus der Montagues und ihr Vorhaben das Gefolge der Montagues auszulöschen und sich deren Frauen untertan zu machen.²⁷³

Das Aufeinandertreffen der Bediensteten Capulets auf Abraham, einen Diener der Montagues²⁷⁴, welches dann zum letztendlichen Kampf führt, zeigt an inwieweit die Dienerschaft Angelegenheiten ihrer Herren als ihre Eigenen betrachtet.

Somit wird das gesamte Geschehen der Handlung „Romeo und Julias“ aufgrund von Aktionen der Bediensteten in Gang gesetzt. Ein weiterer Aspekt also, der anzeigt wie wichtig und unterstützend die Funktion der Nebenrolle innerhalb eines Stückes ist.

²⁶⁹ Vgl. Ebenda, S. 88.

²⁷⁰ Vgl. Ebenda.

²⁷¹ Mahood, Molly M., *Bit Parts in Shakespeare's Plays*, Hg. the Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 44.

²⁷² Vgl. Ebenda, S.48.

²⁷³ Vgl. Shakespeare, William, *Shakespeare's Romeo und Julia*, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, Berlin: G. Reimer 1849, S.6.

²⁷⁴ Vgl. Ebenda, S.7.

So ist abschließend zu sagen, dass bestimmte Charaktere aufgrund ihrer Äußerlichkeiten in ein gewisses Rollenfach einkategorisiert werden, wobei sie somit von einer Hauptrollenbesetzung ausgeschlossen werden. Ihr Rollenfach, nämlich das der Nebenrolle, wirkt für den Inhalt eines Stückes unterstützend und ist somit überaus von Bedeutung.

Diese jene Bedeutsamkeit kann ebenso als „markant“ gewertet werden und ist somit das was dem Zuschauer bei der Rezeption eines Stückes oder Filmes „auffällt“.

Man kann also daraus schließen, dass Philip Seymour Hoffman aufgrund der Vielzahl von unterstützenden Nebenrollen und deren „Auffälligkeit“, die er gespielt hat, seinen Werdegang aufrecht erhalten und sich so seinen Weg, vor zur Hauptrolle erarbeiten konnte.

6. Die Herangehensweise von Philip Seymour Hoffman an die Rollenarbeit

6.1. Zur Entwicklung eines Charakters

„[...]“You're always learning. Acting isn't like riding a bike -- every time you start, you're starting from scratch. It's more like playing golf, where you know you know how to swing the club, but then you tee off and you hook it and you have to kind of stand there and think, Am I holding it right? What am I doing wrong this time? There are all these little subtle things that affect the big picture, and every time you're working you really have to go back to being a beginner, and go through everything again to get it right.“²⁷⁵

Das sagt Philip Seymour Hoffman über seine Arbeit als Schauspieler in einem Interview für „nj.com“ und betont somit die Tatsache, dass er jedes Mal von Neuem mit der Annäherung an einen Charakter, das Stück oder Drehbuch und die gegebenen Verhältnisse beginnt.²⁷⁶

Diese Aussage bestätigt ebenfalls dass ihm keineswegs bloße Leichtigkeit in der Entwicklung seiner Arbeit begegnet und dass es möglicherweise auch eine gewisse Notwendigkeit verlangt, jedes Mal neu zu beginnen und somit etwas noch nie zuvor da Gewesenes zu schaffen.

Laut der Homepage des Howard Fine Acting Studio, welches sich selbst als eines der meist respektiertesten Schauspieltraining- Zentren der Welt sieht²⁷⁷, erklärt er in einem „Inside the Acting Studio Interview“²⁷⁸ wie genau er an seine Arbeit herangeht. Zur Vorbereitung auf seine Rolle, entnimmt er dem Drehbuch alle Details die er für die Recherche verwenden kann, vor allen Dingen alle gegebenen Verhältnisse des Stückes und des Charakters. Fehlt es dem Drehbuch an Information, so fragt er nach diesen, hierbei geht es ihm vor allen Dingen um Grundsatzfragen. Die gegebenen Verhältnisse zeigen an, was genau der Charakter braucht oder will und dies kann nun genau untersucht werden indem man nach dem „Warum?“ und „Wie man ein

²⁷⁵ Venutolo, Anthony, „The talented Mr. Hoffman.“, nj.com. New Jersey, Dezember 2008, http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2008/12/the_talented_mr_hoffman.html, Zugriff: 20.02.2013.

²⁷⁶ Vgl. Ebenda.

²⁷⁷ Vgl. Anon., „The Home of Professional Actor Training in Australia“, Howard Fine. Acting Studio Australia, 2012, <http://www.howardfinestudio.com.au>, Zugriff: 20.03.2013.

²⁷⁸ „Inside the Acting Studio“ ist eine amerikanische Talk-Show, in der James Lipton berühmte Schauspieler, Schriftsteller und Regisseure interviewt: Vgl.: Anon., „Inside the Actors Studio. (1994-)“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0169455/>, Zugriff: 22.06.2013.

Ziel als Charakter erreichen kann?“ fragt. Da jede Figur seinen eigenen Weg hat, mit den Dingen die sie in ihrem Leben erreichen will umzugehen, ist das der entscheidende Punkt für ihn wie sich die Persönlichkeit eines Menschen festlegen lässt.²⁷⁹

In seiner Recherche für den Charakter sucht er unter anderem in seinem eigenen Leben nach Ähnlichkeiten zum Charakter, nach Dingen die er gelesen hat und der Kunst selbst. Dies alles informiert ihn über die Herangehensweise an der Entwicklung des Charakters, sein Verhalten und das Charakterspiel selbst.²⁸⁰

Bei Uta Hagen findet sich ein ganz ähnliche Arbeitsweise, allerdings geht sie jeweils in der „Ich-Perspektive“ des Charakters vor, so schreibt sie folgendes:

„Mein Ziel ist es, mir selbst neue Wurzeln zu geben, alle Elemente >>meines << Lebens bis zu dem Zeitpunkt, an dem das Stück einsetzt, so konkret zu machen, wie ich kann – bis ich so viel wie möglich über mein neues Ich und sogar mehr als die Figur über sich selbst weiß. Ich muss mich sogar in die Bereiche ihres Unterbewusstes wagen und all die Dinge erforschen, die ich über >>mich<< vielleicht gar nicht wissen will. Ich muss durch intensives Lesen des Stücks etwas über >>meine<< Kindheit und Jugend, Gesundheit, Freunde, Talente und Interessen herausbekommen.“²⁸¹

Sie kombiniert hierbei also eine sehr genaue Auseinandersetzung mit dem Text des Stückes zusammen mit einem Angleichen des eigenen Ichs mit der Figur. Bevor allerdings die Tatsachen, welche sich im Text befinden, nützlich werden können, müssen diese durch ein imaginäres „Frage- und- Antwort-Spiel“ ausgefüllt werden.²⁸² Dabei rät sie an, die eigene Erfahrung zu verwenden, wann immer sie eingesetzt werden kann, um die der Figur nachvollziehen zu können. Wenn das eigene Leben in irgendeiner Situation sehr von dem des Charakters abweicht, so ersetzt oder konstruiert sie aus Beobachtungen. Dadurch kann die Vergangenheit der jeweiligen Rolle so echt werden, dass die Reflexe des Schauspielers auf der Bühne wirklich zu denen der Rolle werden.²⁸³

²⁷⁹ Vgl. Anon., „The Home of Professional Actor Training in Australia. Personalisation 1: Philip Seymour Hoffman“, Howard Fine. Acting Studio Australia, 2012, <http://www.howardfinestudio.com.au/assets/files/PERSONALISATION%201%20-%20Phillip%20Seymour%20Hoffman%20-%20Howard%20Fine%20Acting%20Studio%20Australia%20Melbourne%20-%20The%20Home%20of%20Professional%20Actor%20Training%20in%20Australia.pdf>, Zugriff: 20.03.2013.

²⁸⁰ Vgl. Ebenda.

²⁸¹ Hagen/ Frankel, Kleines Schauspieler-Handbuch, S. 200.

²⁸² Vgl. Ebenda, S.202.

²⁸³ Vgl. Ebenda.

Dies macht sich Hoffman sehr wohl auch zu Nutze, bestätigt er doch in einem Interview des „Bomb Site Magazine“, welches von *June Stein* gemacht wurde folgendes: „I think that as an actor, it’s all about the questions you ask yourself.“²⁸⁴

Weiters nimmt er seine Rolle als Jamie Tyrone in „Long Day’s Journey into Night“ als Beispiel:

„You’re trying to ask the appropriate questions that can very well start with, Why am I here? Who am I to this person? *Long Day’s Journey Into Night* is always a good example. About Jamie Tyrone, the first question is: Why is he at the house? Why is he still coming to this summer home? Why does he want to hang out with his mom who always lets him down? Why doesn’t he just drink himself to death? Why doesn’t he just bunk up at some shitty place in Manhattan? Why does he want to hang out with his dad? It makes him miserable. Why is he *here*?“²⁸⁵

Man sieht hier bereits, dass Hoffman die Fragestellung aus der Ich-Perspektive als auch in der Perspektive der Figur einnimmt. Die Fragen selbst beginnen elementar und münden in auf die anderen Figuren bezugnehmende Themen, es lässt sich in diesem Beispiel eine sehr genaue Analyse des Lebens der Rolle erkennen, die noch von vielen weiteren Fragen und darauffolgende Antworten geprägt ist. So ist Hoffman allerdings auch die Tatsache wichtig, dass man als Schauspieler ein gewisses Selbstvertrauen an den Tag legt, um nicht alle Entscheidungen und somit Antworten sofort zu treffen. Seiner Meinung nach, fällt man als darstellender Künstler kein Urteil, sondern fährt weiterhin fort Fragen zu stellen. Diese werden mit der Zeit immer spezifischer und gleichermaßen persönlicher während man dazu versucht ist, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Durch die Kraft der Vorstellung ist man dazu imstande, jede Nacht und jeden Tag etwas Neues zu kreieren.²⁸⁶

Auch Stella Adler ist der Meinung, dass der Schauspieler vorerst das Stück sehr genau lesen muss um herauszufinden, welche Ideen der Verfasser der Welt eigentlich vermitteln möchte und welche Ideen des Autors durch seine Figuren enthüllt werden sollen.²⁸⁷ Weiters sieht sie es als Möglichkeit eine Rolle aufzubauen, indem man die charakterlichen Facetten einer Figur analysiert, welche der

²⁸⁴ Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, BOMBSITE. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

²⁸⁵ Ebenda.

²⁸⁶ Vgl. Anon., „The Home of Professional Actor Training in Australia. Personalisation 1: Philip Seymour Hoffman“, Zugriff: 20.03.2013.

²⁸⁷ Vgl. Adler/Kissel, Die Schule der Schauspielkunst, S. 147f.

Dramatiker nützt um seine Gestalten zu erschaffen.²⁸⁸ Dies ist vor allen Dingen nützlich, wenn man so wie Philip Seymour Hoffman nach dem „warum etwas von der Figur gewollt wird“ und „wie man dieses Ziel erreichen kann?“ fragt.

Stella Adler spricht hier von persönlichen Elementen eines Charakters, Eigenschaften die in gewisser Weise bezeichnend für den Menschen sind, wie „ehrgeizig“ oder „unbekümmert“.²⁸⁹

In der Übung selbst, schlägt Adler vor, dass sich der Schauspieler lediglich eine Situation in seinem eigenem Leben vorstellt, in der er z.B. „ehrgeizig“ sein muss. Dann soll der Darsteller eine körperliche Handlung für sich finden in der er diese Eigenschaft demonstrieren kann. Durch die Erkundung bestimmter persönlicher Elemente ist man dazu imstande Eigenschaften zu entwickeln, auf welche man normalerweise nicht zurückgreift.²⁹⁰

Dass Hofman diese Art von Erforschung für die Entwicklung seiner Charaktere durchaus verwendet, zeigte ebenfalls seine Arbeit an der Rolle Truman Capotes, da er, wie bereits erwähnt, durch die genaue Recherche gewisser Eigenschaften Capotes, seinen Körper in einen Zustand brachte, der nicht besonders gesund für ihn selbst war. So sprach er zum Beispiel kontinuierlich in einem höheren Stimmfrequenzbereich um der Stimmlage Truman Capotes gerecht zu werden.²⁹¹

Für Stella Adler sind darstellende Künstler verdeckte Spione, welche ununterbrochen Menschen beobachten um ihre Wesenszüge zu erkunden. Dabei differenziert sie Charakterzüge, welche durch den Beruf der jeweiligen Figur geprägt sind, die Nationalität oder aber auch das Alter. Ebenso definiert sich ihrer Meinung nach, die Kreierung einer Rolle über die Gegebenheiten der Handlung, Bühnenbild, Requisiten, Kostüm und die Mitschauspieler auf der Bühne. Diese Partner auf der Bühne verlangen eine gewisse Einstellung, die man zu ihnen hat. Man muss ihre Einstellungen zu den unterschiedlichsten Angelegenheiten in der Handlung kennen sowie man von ihnen zu verschiedensten Handlungen veranlasst wird.²⁹²

Die Entwicklung des Charakters macht sich für Hoffman demnach durch eine sehr genaue Recherche, Analyse, Erarbeitung gewisser Eigenschaften als auch die

²⁸⁸ Vgl. Adler/Kissel, Die Schule der Schauspielkunst, S.148.

²⁸⁹ Vgl. Ebenda, S.147.

²⁹⁰ Vgl. Ebenda, S.149.

²⁹¹ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=1&_r=3&hp, Zugriff: 02.11.2012.

²⁹² Vgl. Adler/Kissel, Die Schule der Schauspielkunst, S.149.

Detailanalyse einer Szene und die Beziehungen zwischen den einzelnen Charakteren fest.

6.2. Der Umgang mit dem Charakter am Filmbeispiel „Before the devil knows you´re dead“²⁹³

Der Aspekt der Reaktion des Schauspielers auf den Spielpartner gehört zum Unterpunkt des „Umgang mit dem Charakter“, daher wird hier in die Szenenanalyse des Filmes „Before the devil knows you´re dead“ übergegangen, um anhand des Beispiels zu zeigen, wie genau Hoffman mit einem Charakter umgeht.

So gibt es eine Szene im Film „Before the devil knows you´re dead“ in der Philip Seymour Hoffman in der Rolle des Andy aufgrund des Verhaltens seines Bruders Hank, gespielt von Ethan Hawke, zwar außerhalb des vorgegebenen Textes reagiert aber vollkommen innerhalb des Subtextes der Szene spricht.

6.3 Kurze Analyse einer Filmszene aus „Before the devil knows you´re dead“²⁹⁴

Die beiden Brüder befinden sich in einer Ausnahmesituation nachdem Andy einen Drogendealer in dessen eigenen Appartement erschossen hat. Hank ist sich nicht sicher, ob er irgendetwas in dem Raum berührt hat also somit Fingerabdrücke hinterlassen hat, demnach fragt Andy ihn „Did you touch anything?“²⁹⁵

Hank welcher nervlich am Rande seiner Kapazitäten steht und nur hysterisch mit einem irritierten „No“²⁹⁶ antwortet, bekommt die Frage „Are we good?“²⁹⁷ von Andy, die von dem Befehl Kontrolle über diese außergewöhnliche Situation zu bewahren, geprägt ist, entgegnet.

Die Frage „Are we good?“²⁹⁸ existierte nicht im Drehbuch des Filmes „Before the devil knows you´re dead“, wurde aber der Szene, nach dem Geschmack des Regisseurs Sydney Lumet mehr als gerecht.²⁹⁹

²⁹³ Der Unterpunkt bezieht sich auf: *Before the devil knows you´re dead*. Regie: Sydney Lumet, USA 2007.

²⁹⁴ Ebenda.

²⁹⁵ *Before the devil knows you´re dead*. Regie: Sydney Lumet, USA 2007; DVD, *Tödliche Entscheidung*. *Before the devil knows you´re dead*, o.O.: Koch Media GmbH: 2008. 1h37´04´´.

²⁹⁶ Ebenda, 1h37´06´´.

²⁹⁷ Ebenda, 1h37´08´´.

²⁹⁸ Ebenda.

²⁹⁹ Vgl. *Before the devil knows you´re dead*. Regie: Sydney Lumet, USA 2007; DVD, *Tödliche Entscheidung*. *Before the devil knows you´re dead*. Audiokommentar mit Regisseur Sydney Lumet, o.O.: Koch Media GmbH: 2008. 1h37´12´´.

Auf der einen Seite steht hier die Reaktion Ethan Hawkes im Vordergrund, der mit einem halben, unsicheren Lächeln, da der Satz improvisiert ist antwortet und somit die Spannung der Szene auflöst. Auf der anderen Seite, steht die durch die Spontanität entstandene Authentizität im Mittelpunkt. Der Dialog zwischen den beiden Figuren konnte so durch die Improvisation in eine Richtung gelenkt werden, in denen sich die Eigenschaften der Charaktere ganz klar abzeichnen. Einerseits Andy, der Bruder welcher über die Kontrolle der Szene verfügt und somit eine gewisse Machtposition inne hat und andererseits Hank, die Figur die über ihre Unsicherheit als Mensch, das Unwissen ob sie Gegenstände innerhalb des Raumes berührt hat, und das vollkommene Abgeben von jeglicher Führungsqualität, ihren Tiefstatus festlegt. Die Einstellung, welche Andy zu Hank in dieser Szene hat, ist ganz klar „Überlegenheit“, die sich über das Verhalten Hank ergibt.

Hier bestätigt sich also die These Stella Adlers, dass sich der Dialog durch das Verstehen des Partners und die Reaktion auf ihn, ergibt.³⁰⁰

„Ihre Einstellung zu Ihrem Gegenüber entwickelt sich nicht aus dem, was er sagt, sondern aus ihrer Reaktion darauf. Ohne diese Einstellung existieren Sie nicht auf der Bühne.

Was heißt es, eine Einstellung zu Ihrem Partner zu haben, und woher stammt diese? Sie erwächst aus Ihren Reaktionen auf das, was Sie sehen, was vor Ihnen steht, wem oder was Sie ausgesetzt sind.“³⁰¹

Für Adler ist eine gewisse Haltung zum Spielpartner in einem Stück unumgänglich um als Schauspieler richtig arbeiten zu können. Hierbei geht es hauptsächlich um Reaktionen im Allgemeinen, wie man auf eine Handlung, Gesagtes, Emotion oder aber auch eine gewisse Grundstimmung des Dialogpartners reagiert.³⁰²

Mit der Anwesenheit des Dialogpartners im Stück werden dem darstellenden Künstler die auszuführenden Handlungen geliefert.³⁰³ So werden dem Schauspieler also Antworten auf sein Handeln innerhalb des eigentlichen Spielens, in der Probe, während der Aufführung oder während des Drehs gegeben, die ihm somit den korrekten Umgang für seine Rolle bieten.

Ein weiterer Punkt, ist die detaillierte Analyse einer einzelnen Szene, welche dem darstellenden Künstler, jene Antworten für den Charakter liefern, die ihn von einer zur nächsten Szene bringen. So gibt Hoffman weiters an, dass der Überbegriff, der

³⁰⁰ Vgl. Adler/Kissel, Die Schule der Schauspielkunst, S. 149.

³⁰¹ Adler/Kissel, Die Schule der Schauspielkunst, S. 150.

³⁰² Vgl. Ebenda, S. 152.

³⁰³ Vgl. Ebenda, S. 156.

im vorangegangenen zweiten Kapitel beschriebenen „Beat“ unterschiedliche Handlungen verlangt. Es kann zum Beispiel, das Ziel der beschriebenen Szene „der Drogendealer muss sterben“ lauten und diese Tatsache informiert ihn dann als darstellenden Künstler darüber, dass dies die Motivation der Szene darstellt.

Mit der gesamten im Voraus bereits getroffenen Recherche, ist er dazu imstande eine Antwort zu finden und nun die Fragen zu stellen „Warum tue ich das“ und „Wie mache ich das?“ Dies sind für ihn die wichtigsten Entscheidungen die er in seiner Analyse der Szene zu treffen hat und es beschreibt am Besten die Technik mit welcher er arbeitet.³⁰⁴

Über die Erforschung des eigenen Ichs und der gesamten Welt um die Rolle, das Stück, die Beziehung zwischen den unterschiedlichen Charakteren innerhalb des Skripts und der Frage „Wie würde ich mich verhalten wenn ich in dieser Situation wäre?“ kommt der Schauspieler zu seinem nahezu allumfassenden Wissen über die Figur. Sobald er diese inne hat, ist er dazu imstande so authentisch wie möglich zu handeln, also auf diese Art wie es der Charakter ebenfalls in den jeglichen Situationen tun würde. Dies verleiht ihm die Qualität mit seinem Charakter so umzugehen, wie er es wünscht.

³⁰⁴ Vgl. Anon., „The Home of Professional Actor Training in Australia. Personalisation 1: Philip Seymour Hoffman“, Zugriff: 20.03.2013.

7. Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Paul Thomas Anderson anhand des Filmbeispiels „The Master“

Dieses Kapitel beleuchtet den Regisseur Paul Thomas Anderson und seine Arbeitsweise am Film „The Master“. Eine genaue Filmanalyse³⁰⁵ soll zeigen, wie genau er in seiner Gestaltung des Filmes und in der Zusammenarbeit mit Philip Seymour Hoffman als auch anderen Schauspielern vorgegangen ist.

7.1 Zum Regisseur Paul Thomas Anderson

Der Regisseur und Drehbuchautor Paul Thomas Anderson besetzte den Schauspieler Philip Seymour Hoffman in fünf seiner sechs Spielfilme, wobei er ihm erst in seinem aktuellsten Film „The Master“ die Rolle des Titelcharakters und somit eine größere Nebenrolle zuteil werden ließ.³⁰⁶

Die Begründung für die Besetzung Philip Seymour Hoffmans in den Filmen Paul Thomas Andersons ist auf das bereits erwähnte Zitat, nachdem er ihn in dem Film „Scent of a Woman“ gesehen hat, zurückzuführen:

„Paul Thomas Anderson also admired Hoffman’s performance in “Scent of a Woman.” “It was one of those ridiculous moments where you call someone and say, ‘You’re my favorite actor,’[...]”³⁰⁷

Im Allgemeinen arbeitet Anderson immer mit großen Schauspielerensembles, die zumeist aus derselben Besetzung bestehen. So findet man neben Hoffman, die darstellenden Künstler Philip Baker Hall, John C. Reilly, Melora Walters, Luis Guzmán, Alfred Molina, Julianne Moore, William H. Macy, Ricky Jay in nahezu allen seiner Filme vor.³⁰⁸

Auffällig ist auch die Tatsache, dass er mit der Besetzung einzelner Schauspieler in seinen Filmen dazu beitrug, deren Karriere als auch Image aufzubessern. So wurde

³⁰⁵ Weitere Informationen zu den von mir verwendeten Termini innerhalb der Filmanalyse finden sich in: Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.

Bordwell David/ Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 7. Auflage New York: Mc Graw Hill, 2004. (Orig. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1979).

³⁰⁶ Vgl. Anon., „The Home of Professional Actor Training“, Howard Fine Acting Studio, 2012, Zugriff: 20.03.2013.

³⁰⁷ Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=4&_r=0 , Zugriff: 02.11.2012.

³⁰⁸ Vgl. Cox, Nathan, Mc Innis, Brian, „Paul Thomas Anderson. Mini Biography“, IMDb. o. J., <http://www.imdb.com/name/nm0000759/bio>, Zugriff: 20.04.2013.

der Marktwert von Burt Reynolds als auch der des damals jungen Mark Wahlbergs nach dem Film „Boogie Nights“ im Jahr 1997 in die Höhe getrieben.³⁰⁹

Wirft man einen genaueren Blick auf die Filmographie Andersons, so kann man feststellen, dass sich diese wohl ähnlich mit dem Werdegang Hoffmans verhält. Erhält Philip Seymour Hoffman in dem Film „Hard Eight“ im Jahr 1996 eine unglaublich kleine Rolle, in welcher er lediglich einen Spieler im Casino mimt, der sich über das Alter des Protagonisten lustig macht,³¹⁰ so wird ihm im ein Jahr später gedrehten Film „Boogie Nights“ bereits eine etwas größere Rolle als homosexueller Kameraassistent zuteil.

Der 1999 produzierte Film „Magnolia“, zeigte Hoffman in der Rolle eines besorgten Krankenpflegers. Da der Film aus einer Aneinanderreihung der Geschichten von neun Hauptfiguren besteht, sind die Auftritte seiner Figur nicht unbedingt seltener als die der Anderen zu sehen.³¹¹

Dennoch trägt seine Darstellung in „Magnolia“ lediglich zu der durch einen Telefonanruf ausgelösten Zusammenführung von einem krebskranken Vater und seinem „verlorenen“ Sohn im Fortschreiten des Plots³¹² bei.³¹³

In „Punch- Drunk Love“, welcher 2002 gedreht wurde, spielt Hoffman den Supervisor einer Telefonsex-Hotline, Dean Trumbell, der den Hauptcharakter Barry Egan, gespielt von Adam Sandler, in beträchtliche Schwierigkeiten bringt und somit sehr wohl die Handlung des Filmes beeinflusst.³¹⁴ Hier lässt Anderson Hoffman eine wesentlich bedeutendere Rolle zukommen, demnach lässt sich eine über die Jahre steigende Entwicklung in der Priorität seiner Rollenzuteilung in Bezug auf Hoffman als auch eine „typische Außenseiterrollenbesetzung“ erkennen.

2012 entscheidet sich Paul Thomas Anderson schließlich dazu, Philip Seymour Hoffman die Rolle des Titelcharakters zu geben, seine Erscheinung ist nahezu genau

³⁰⁹ Vgl. Ebenda.

³¹⁰ Vgl. *Hard Eight*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1996; DVD, *Hard Eight*. Special- Edition, 1999, 0h43'47''.

³¹¹ Vgl. *Magnolia*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1999; DVD, *Magnolia*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment, 2001.

³¹² Der Begriff „Plot“ ist hier nach dem Verständnis Bordwell/ Thompsons zu lesen: Vgl. Bordwell David/ Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 7. Auflage New York: Mc Graw Hill, 2004. (Orig. Reading, Mass.: Addison- Wesley, 1979), S.71.

³¹³ Vgl. *Magnolia*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1999; DVD, *Magnolia*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment, 2001. 1h05'51''.

³¹⁴ Vgl. *Punch-Drunk Love*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002; DVD, *Punch-Drunk Love*. Hamburg: Universal Pictures 2003, 1h17'57''.

so oft wie die des Hauptcharakters Freddie Quell, gespielt von Joaquin Phoenix, im Film „The Master“, zu sehen.³¹⁵

Dies rechnet sich, denn der Film wurde 63-mal ausgezeichnet und 60-mal nominiert, darunter drei Academy Award Nominierungen in den Kategorien bester Hauptdarsteller für Joaquin Phoenix, bester Nebendarsteller für Philip Seymour Hoffman und beste Nebendarstellerin für Amy Adams.³¹⁶

Ein besonderes Charakteristikum für Paul Thomas Andersons Filme sind groß angelegte Ensembledramen um Familien als auch um sogenannte Ersatzfamilien, Vater-Sohn-Konstellationen, Parallelmontagen, eine konstant bewegte Kameraführung mit virtuosen Plansequenzen, Parallelmontagen³¹⁷ und die Tatsache, dass er wie Martin Scorsese als auch Francois Truffaut ein umfassendes Wissen über Film und Filmtechnik besitzt.³¹⁸

„The Master“ beinhaltet in jedem Fall das Drama um die Ersatzfamilie als auch die Vater-Sohn Konstellation zwischen dem Protagonisten Freddie Quell und seinem „Master“, gespielt von Philip Seymour Hoffman.

7.2 Die Arbeit mit dem Regisseur in „The Master“³¹⁹

Paul Thomas Anderson führt bei seinen Regieanweisungen mit dem Schauspieler Dialog und da er ebenfalls als Drehbuchautor in all seinen Filmen arbeitet, legt er seinen Schauspielern oft lediglich das Skript vor, das sich diese dann in der Gestaltung zu Eigen machen.³²⁰

Ebenso geht er mit dem Schauspieler in die Improvisationsarbeit. Bemerkt er allerdings, dass sich das Spiel des Akteurs nicht in die von ihm für den Film gewünschte Richtung entwickelt, so geht er wieder zurück zum Drehbuch.³²¹

Es passiert, dass Anderson eine Idee für eine Szene mit nur einem Schauspieler bespricht und der Dialogpartner dann von seinem Kollegen überrascht wird. So gibt es eine Szene im Film „The Master“ in der Lancaster Dodd aus dem Gefängnis

³¹⁵ Vgl. *The Master*. Regie : Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³¹⁶ Vgl. Anon., „The Master. Awards“, IMDb. o. J.,

http://www.imdb.com/title/tt1560747/awards?ref_=tt_awd, Zugriff: 20.04.2013.

³¹⁷ Vgl. Seyboth, Patrick „Metamorphosen eines Meisters. Der Regisseur Paul Thomas Anderson und sein neuer Film THE MASTER,“ epd Film Das Kinomagazin 30/2 , Februar 2013, S. 33;

³¹⁸ Vgl. Cox, Nathan, Mc Innis, Brian, „Paul Thomas Anderson. Mini Biography“, IMDb. o. J., <http://www.imdb.com/name/nm0000759/bio>, Zugriff: 20.04.2013.

³¹⁹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³²⁰ Vgl. Rough Cut. Philip Seymour Hoffman Admits to Being a Little Nutty, ABC News 2012; <http://www.youtube.com/watch?v=BbGeNcOHZDI>, Zugriff: 20.04.2013, 0h04´44´´.

³²¹ Vgl. Rough Cut. Philip Seymour Hoffman Admits to Being a Little Nutty, ABC News 2012; <http://www.youtube.com/watch?v=BbGeNcOHZDI>, Zugriff: 20.04.2013, 0h05´44´´.

zurückkehrt und seine „rechte Hand“ Freddie Quell so euphorisch begrüßt, dass dieser zu Boden fällt und sie sich schließlich auf dem Boden in eine Art Kontaktimprovisation gehen.³²² Joaquin Phoenix wurde über die Idee, welche von Hoffman initiiert wurde nicht informiert, ging aber sofort auf diese Aktion ein. Dies zeigte zum Einen die Einstellung, die Phoenix in der Rolle des Freddie Quell gegenüber der Figur Lancaster Dodd entwickelt hatte, und bezeichnete die damit einhergehende Beziehung beider Charaktere.

Anderson ist vor allen Dingen für eine Gestaltung von seitens der darstellenden Künstler offen gestimmt, so lässt er sie ihren Ansatz zur Findung der Figur selbst bzw. aus dem Skript finden.³²³

7.2.1 Kurze Dramaturgie von „The Master“

„The Master“ (2012, USA, The Master, R: Paul Thomas Anderson, 144 Min.) erzählt die Geschichte von dem durch den zweiten Weltkrieg an einem „posttraumatischen Stresssyndrom“³²⁴ leidenden Kriegsveteran Freddie Quell. Dieser soll nach dem Krieg einen Beruf als Portraitfotograph annehmen und so wieder in den Alltag und seine Gesellschaft integriert werden.

Mit dem posttraumatischen Stresssyndrom gehen allerdings auch eine unbändige Sexsucht, Alkoholismus als auch ein leicht reizbares Aggressionsverhalten einher. Er mischt sich seinen eigenen hochprozentigen Schnaps, der mitunter aus Farbverdünnern besteht und verliert aufgrund seines damit zusammenhängenden psychischen Zustandes einen Job nach dem anderen. Schließlich findet er eine in den Hafen eingekehrte Yacht und geht an Deck, um sich schlafen zu legen. Er trifft auf den charismatischen Anführer der Sekte „The Cause“ Lancaster Dodd, der nach Kostprobe des hochprozentigen Schnaps beschließt, sich dem verlorenen Freddie Quell anzunehmen und ihn sogar zu seiner „rechten Hand“ zu machen. Freddie findet Anschluss zu der Sekte und Lancaster beginnt ihn mit Hand des „processing“, einer Art Heilung in Form von Gesprächsdialog zu therapieren.

³²² Vgl. Rough Cut. Philip Seymour Hoffman on Rough-Housing with Joaquin Phoenix, ABC News 2012; <http://www.youtube.com/watch?v=4MRqvCaZDEg>, Zugriff: 20.04.2013, 0h01'43''.

³²³ Vgl. The Los Angeles Times Envelope Screening Series – The Master – EPIX, EPIXHD 2013; <http://www.youtube.com/watch?v=5t62XADK0w4>, Zugriff: 20.04.2013, 0h18'20''.

³²⁴ „Posttraumatisches Stresssyndrom“ ist eine Angststörung welche durch ein traumatisches Erlebnis ausgelöst wurde: Vgl. Anon., „Gesundheitswissen. Medizinische Fachgebiete.“ o.J. <http://www.fid-gesundheitswissen.de/psychiatrie/posttraumatisches-stress-syndrom-ptsd/>, Zugriff: 26.06.2013.

„The Cause“ quartiert sich in einer Villa der reichen Sympathisantin Helen Sullivan ein und dort wird der „Heilungsprozess“ mit Freddie Quell fortgesetzt. Obgleich Freddie bewusst ist, dass Lancaster Dodd ein Quacksalber ist, beschützt er ihn vor Kritikern und wird zu seinem ständigen Begleiter.

Schließlich wird Lancaster Dodd sogar von der Polizei für die Veruntreuung von Geldern und der Leitung einer medizinischen Schule ohne eine Lizenz zu haben festgenommen. Nachdem Freddie einen der Polizisten nach dieser Mitteilung zusammenschlägt, werden beide inhaftiert. Allerdings werden sie schnell wieder entlassen und Lancaster beginnt an seinem zweiten Buch „The Split Sabber“ zu arbeiten. Dieses Werk enthält ganz andere Therapieansätze als sein erstes Buch und selbst Menschen, wie Helen Sullivan, die früher von den Methoden Dodds überzeugt waren, beginnen sich von „The Cause“ zu distanzieren.

Schließlich beginnt auch Freddie von der Sekte Abstand zu nehmen und fährt zu seiner früheren Liebe Doris. Diese wohnt allerdings nicht mehr in ihrem damaligen Haus. Sie ist bereits mit jemand anders verheiratet und hat zwei Kinder.

Freddie erkennt, dass er Jahre seines Lebens bei „The Cause“ verbracht und sein eigentliches Leben vernachlässigt hat. Lancaster Dodd versucht nochmals mit ihm Kontakt aufzunehmen, aber Freddie ist nicht mehr daran interessiert, mit der Sekte zu kooperieren.

Der Film schließt mit einer Szene ab, in der Freddie eine neue Frau gefunden hat und sich, während er sich mit ihr im Bett vergnügt und über das „processing“ abfällig unterhält.

7.2.2 Charaktere³²⁵

Freddie Quell, der Protagonist und Hauptcharakter des Filmes ist Kriegsveteran und wird in seinem Leben von Alkoholismus, Sexsucht als auch überhöhter Aggression begleitet, drei Faktoren die ihn ziellos machen.

Der Master, Lancaster Dodd ist der Anführer der Bewegung „The Cause“. Er bezeichnet sich selbst als Schriftsteller, Philosoph, Nuklearphysiker und Arzt. Im Laufe des Filmes entpuppt er sich allerdings als Scharlatan, da er seine eigenen Theorien ändert, so wie sie ihm in den Sinn kommen und kein Fundament hinter den von ihm aufgestellten Thesen steht.

³²⁵Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

Peggy Dodd, Lancasters Frau steht definitiv hinter ihrem Mann und seinem Konzept von „The Cause“, allerdings hat sie mehr Macht als sie zu haben scheint. Selbst wenn sie nur im Hintergrund waltet, da sie nicht die Repräsentantin von der Bewegung ist, gilt sie als Muse für Lancaster Dodd und gibt ebenso die Richtung für den Erfolg von „The Cause“ vor.

„The Cause“ besteht aus der Familie Lancaster Dodds, Anhängern im Allgemeinen als auch aus reichen Sympathisantinnen und Sympathisanten, wie Helen Sullivan, die die Religion unterstützen.

7.2.3 Narrationsstruktur³²⁶

Die Narrationsstruktur ist prinzipiell linear gehalten, enthält allerdings Rückblenden, so beispielsweise wenn Freddie von seiner früheren Freundin Doris erzählt. Ebenso gibt es einen Zeitsprung als Freddie dann schließlich zu Doris, nach seiner Heilung bei „The Cause“, zurückkehren möchte.

7.2.4 Mise-en-scène³²⁷

„The Master“ arbeitet sehr stark mit Farben. Vor allen Dingen gibt es ein Bild, welches während des gesamten Filmes insgesamt dreimal erstrahlt. Es ist das aufsprudelnde blau-türkise Wasser des pazifischen Ozeans, welches von einem Schiff in Bewegung versetzt wird.

Während des Tages ist die Außenumgebung in warmen hellen Farben gehalten, so zum Beispiel der hellbraune Sand des Strandes, der blaue Himmel oder das türkis leuchtende Meer. Hiermit wird vor allen Dingen die zweifache Wahrnehmung von Realität deutlich, die auf der einen Seite die ästhetische, wunderschöne Welt und auf der anderen Seite Menschen, wie die Soldaten zeigt, die mit dieser Art von Realität durch ihr persönliches Trauma gar nicht umgehen können.

Die Wärme des Lichtes begleitet den gesamten Film, so auch an Deck und innerhalb der Räumlichkeiten des Schiffes von „The Cause“ als auch in den Sitzungsräumen der Villa Helen Sullivans.

Während des „processing“ wird allerdings hauptsächlich mit dunkleren Tönen, Oberlicht als auch Seitenlicht gearbeitet. Dies beschränkt die räumliche Wahrnehmung besonders auf die beiden Teilnehmer, den Master und seinen

³²⁶ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³²⁷ Ebenda.

„Patienten“ während des „processing“. Interessant ist auch die Tatsache, dass in diesen Situationen vor allem der Master mit einem Oberlicht und einer Untersicht gefilmt wird, was ihm besondere Größe verleiht. Licht und Schatten werden im Allgemeinen sehr weichzeichnend verwendet, so kommt vor allen Dingen natürliches Licht bei Außenaufnahmen und sehr weiches Licht innerhalb der Räumlichkeiten zum Einsatz. Während Freddie in seiner Dunkelkammer als Photograph arbeitet, wird Sepialicht verwendet.

7.2.5 Acting und Kostüme³²⁸

Die Kleidung der Protagonisten, als auch der anderen im Film vorkommenden Darsteller, entspricht der damaligen Mode der 50er Jahre. The Master, seine Frau, Freddie und die Anhänger von „The Cause“, sie alle tragen elegante Kleidung.

Lediglich Freddie ist zu Beginn des Filmes, als er seinen Job verliert und somit kein Geld hat, etwas legerer gekleidet. Man sieht ihn außerdem in Matrosen- als auch Soldatenuniform. Beide Protagonisten arbeiten mit einem naturalistischen Schauspielstil, wobei vor allen Dingen der Körper Freddie Quells eine besondere Darstellung aufweist. So hat Freddie Quell während des gesamten Filmes, außer in den Rückblicken des Zusammentreffens mit seiner damaligen Geliebten Doris, in die Hüften eingestützte Arme und einen nach vorne gebeugten Oberkörper. Diese Haltung erinnert an etwas Animalisches, wie z.B. einen Affen, was auf die Komponente seiner Sexsucht, aufgrund seines triebgesteuerten Auftretens, hindeutet.

Der Master selbst, Lancaster Dodd, ist immer aufrecht, in einer ausgesprochen selbstbewussten Haltung zu sehen und wird vor allen Dingen oft von unten gefilmt. Er bewegt sich langsam und wirkt sehr gemütlich, außer in Momenten in welchen er kritisiert wird und deshalb einen emotionalen Ausbruch hat. Generell macht er aufgrund seines Selbstbewusstseins den Eindruck, als wäre er relativ schwer aus der Fassung zu bringen.

7.2.6 Kinematographie: Kameraeinstellungen³²⁹

Der Film beginnt mit einer Kameraeinstellung auf das blau erstrahlende, sprudelnde Wasser des pazifischen Ozeans, welches offensichtlich durch ein Schiff in Bewegung

³²⁸ Das Unterkapitel bezieht sich auf: Ebenda.

³²⁹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

versetzt wurde. Dieses Bild begleitet den gesamten Film und tritt insgesamt dreimal in dieser Form auf.

Im Allgemeinen wurde hauptsächlich mit dem Medium Long Shot und dem Medium Close-up gearbeitet. Wie in den meisten Filmen Paul Thomas Andersons kamen auch hier Plansequenzen zum Einsatz³³⁰, allerdings nicht besonders oft. So wird mit einer Plansequenz das Aufeinandertreffen Freddie und einer jungen Dame in einem Kaufhaus begleitet. Man sieht, wie sie sich ihm im Geschäftsbereich annähert, während sie ein Kleid, das sie trägt, zu verkaufen versucht, und schließlich auf Freddie trifft, der sie nach ihrer nächsten Pause fragt.³³¹

Die nächste Plansequenz folgt, als Freddie in einen Streit mit einem reichen Klienten gerät, indem er die heiße Fotolampe so nah an diesen heran stellt, dass er vor Hitze nicht mehr auf der Position sitzen kann. Freddie provoziert ihn, indem er ihn mit seiner Krawatte stranguliert, worauf sein Kunde die Fassung verliert und sich schließlich eine Schlägerei entwickelt. Die Plansequenz dauert vom Einsetzen des Streits bis zum Verlassen Freddie und seiner neuen weiblichen Bekanntschaft an.³³²

Im Allgemeinen unterstützen die Plansequenzen hier vor allem das Spiel und somit die Improvisation der Schauspieler.

Interessant sind vor allen Dingen die Einstellungen, die während des „processing“ gewählt wurden. Es kommen hier „Over- the Shoulder Shots“, „Medium Close- Ups“ als auch „Close- Ups“ zum Einsatz, vor allen Dingen wenn gezeigt werden soll, dass Freddie nicht mit den Augen zwinkern darf, während er Fragen beantwortet.³³³

Dadurch wird auf der einen Seite die Intimität dieser Sitzungen und auf der anderen Seite die Kontrolle und der damit einhergehende Einfluss des Masters deutlich gemacht.

Die Totale verwendet Anderson vor allen Dingen bei Landschaftsaufnahmen, z. B. während Freddie und „The Master“ sich auf den Weg machen, um dessen Lebenswerk aus einer Gebirgsschlucht ausgraben, werden beide in der Totale als auch aus der Vogelperspektive gefilmt.³³⁴

³³⁰ Vgl. Seyboth, Patrick „Metamorphosen eines Meisters“, S. 33;

³³¹ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013. 0h09'13''.

³³² Vgl. Ebenda. 0h13'55''.

³³³ Vgl. Ebenda. 0h41'08''.

³³⁴ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013. 01h36'02''.

So kann man ebenso von einer Panoramaeinstellung sprechen, als sich „The Master“, seine Familie und Freddie Quell mit dem Motorrad in der Wüste treffen, um das Spiel „Pick a Point“³³⁵ zu spielen.³³⁶ Man sieht eine von Farben gesättigte Wüstenlandschaft, den Himmel und ihr Gebirge.

7.2.7 Kadrierungen³³⁷

„The Master“ wurde in einem 70 mm Bildformat gedreht, ein Format welches vor allen Dingen in den 50er und 60er Jahren benutzt³³⁸ und aus genau diesem Grund wahrscheinlich von Paul Thomas Anderson für „The Master“ verwendet wurde, da der Film ebenfalls während der Nachkriegszeit in den 50er Jahren spielt.

7.2.8 Die Haltung der Kamera³³⁹

In Bezug auf den „The Master“ nimmt die Kamerahaltung die meiste Zeit eine Untersicht ein, um dem Charakter Größe zu verleihen. Diese rückt ihn somit in den Mittelpunkt des Geschehens und erhebt ihn gleichzeitig für das Auge des Zuschauers in eine andere Sphäre.

Vor allem im Zusammentreffen mit Kritikern, wird sein Status ganz klar gekennzeichnet, indem die Kamera mit einer Untersicht auf den Master aufsieht, der mit seinem ganzen Oberkörper in einem Medium- Shot gefilmt wird. Der Kritiker wird ebenso in einer Untersicht gezeigt, allerdings nur in einem Medium Close- Up, welches den Körper im Kader des Bildes verkleinert. Dies verleiht Lancaster Dodd mehr Größe und somit Überlegenheit in Hinblick auf sein Gegenüber. Die Blicke von den Anhängern von „The Cause“ sehen zu ihrem Anführer auf und werden mit einer Aufsicht gefilmt, daher unterstützen sie dieses Bild.³⁴⁰

Freddie Quell wird hin und wieder mit einer Aufsicht in Szene gesetzt, sei es von der Vogelperspektive aus gefilmt zu Beginn des Filmes, als er an Deck seinen Rausch ausschläft³⁴¹ oder während Reden Lancaster Dodds.³⁴² Allerdings verleiht sich der

³³⁵ Das Spiel „Pick a Point“ wird in diesem Zusammenhang so eingesetzt, dass der Protagonist Freddie Quell sich einen Punkt in der Wüstenlandschaft aussuchen und diesen später mit dem Motorrad erreichen soll: Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³³⁶ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013. 01h47'25''.

³³⁷ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³³⁸ Vgl. Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997. S.112.

³³⁹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³⁴⁰ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013, 0h58'48''.

³⁴¹ Vgl. Ebenda. 0h05'19''.

Schauspieler immer wieder selbst einen Niedrigstatus, aufgrund der eingekrümmten Haltung seines Rückens.³⁴³

7.2.9 Kamerabewegung³⁴⁴

Grundsätzlich verhält sich die Kamerabewegung während des Filmes eher langsam und ruhig, die dynamische Kamera tritt eher selten in Aktion.

Anderson bedient sich kaum Kameranews und verwendet selten Kamerafahrten in „The Master“. So arbeitet er mit dieser, als Freddie Quell vor den Koreanern aufs weite Feld hinaus flieht³⁴⁵, als auch während des Spiels „Pick a Point“ mit dem Motorrad: Freddie fährt mit dem Motorrad in die Unendlichkeit der Wüstenlandschaft³⁴⁶, wobei man hier durchaus von einer Verfolgungsfahrt der Kamera sprechen kann. Beide Male ist ein Fliehen in die Freiheit erkennbar. In der ersten Szene entkommt er so einem möglichen Mord und in der zweiten so eben genannten Szene könnte man von einem Fliehen vor „The Cause“ und dem Master sprechen.

7.2.10 Editing³⁴⁷

Die Schnitte während des Filmes sind weich gehalten und es wird von einer Szene in die nächste fließend übergegangen. Anderson spielt vor allem mit Schatten in dunklen Räumen, um in die nächste Szene überzuleiten und verzichtet somit auf Schwarzblenden. Ebenso setzt er auch die Überblendung zum Beispiel vom Wechsel der Szene, des Fliehens Freddie auf dem Feld zum Übergang am Vorbeigehen an der Yacht von „The Cause“ ein.³⁴⁸

Hier spricht man also von ruhigen Sequenzen und somit einem „contuinity editing“³⁴⁹.

³⁴² Vgl. Ebenda. 1h00'36''.

³⁴³ Vgl. Ebenda. 1h40'49''.

³⁴⁴ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³⁴⁵ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013. Ebenda. 0h18'55''.

³⁴⁶ Vgl. Ebenda, 1h49'59''.

³⁴⁷ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³⁴⁸ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013, 0h19'07''.

³⁴⁹ „Contuinity editing“ ist ein Übergang von einer Einstellung in die Nächste, der vom Zuschauer als flüssig oder auch stimmig empfunden wird. Vgl.: Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.S. 20f.

7.2.11 Sound³⁵⁰

Der Sound in „The Master“ ist besonders relevant, so beginnt der Film mit dem Rauschen des Meeres noch bevor man die allererste Einstellung auf den pazifischen Ozean sieht.³⁵¹ Der Soundtrack des Filmes besteht aus 17 verschiedenen Songs, wobei zwei sogar von Philip Seymour Hoffman selbst gesungen wurden³⁵² und begleitet nahezu den gesamten Film. Die Musik wirkt unterstützend für den Rhythmus der Szenen, die Stimme von Lancaster Dodd bekommt ebenso große Aufmerksamkeit während des Filmes.

So ist sie als On Screensound als auch als Off Screensound während des „processing“ zu hören. Als Freddie z. B. von seinem ersten Zusammentreffen mit Doris erzählt oder als er sich gemeinsam mit anderen Anhängern von „The Cause“ zum auditiven Rezipieren der Texte Dodds an einen Tisch setzt, hört man die Stimme von Lancaster Dodd z.B. als Indirect/ Off Screensound begleitend zu der Szene.³⁵³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Paul Thomas Anderson und dem Schauspieler Philip Seymour Hoffman zum Einen auf eine langjährige Kenntnis der Beiden als auch auf einem damit einhergehenden Vertrauen beruht. Die Rollenbesetzung welche Paul Thomas Anderson Philip Seymour Hoffman zuordnete, ist zusammenhängend mit der Typisierung der Außenseiterrolle und führte letztendlich in ein anderes Rollenfach, der Besetzung als Sektenanführer, der Hauptrolle in „The Master“.

Paul Thomas Anderson führt Regie über den Dialog und somit den ständigen Austausch mit dem darstellenden Künstler, als auch über sein Dasein als Autor jeder seiner Filme. Das Ergebnis der Zusammenarbeit führte zu einem vielfach nominierten und ausgezeichnetem Film.³⁵⁴

³⁵⁰ Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

³⁵¹ Vgl. Ebenda. 0h00'48''.

³⁵² Vgl. *The Master*. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. o.O.: Anchor Bay Entertainment 2013. 02h15'00''.

³⁵³ Vgl. Ebenda. 0h44'16''.

³⁵⁴ Vgl. Anon., „The Master. Awards“, IMDb. o. J., http://www.imdb.com/title/tt1560747/awards?ref_=tt_awd, Zugriff: 20.04.2013.

8. Die Arbeit als Schauspieler auf der Bühne als Jago in der Wiener Festwochen Inszenierung

8.1. Die Hintergründe Sellars „Othello“

Die Inszenierung des Othello in der Regie von Peter Sellars während der Wiener Festwochen fand am 14. Juni 2009 im Theater Akzent seine Premierenaufführung. Sie war eine Ko-Produktion mit dem Schauspielhaus Bochum und wurde in Zusammenarbeit mit dem LAByrinth Theater New York und dem Public Theater New York entwickelt.³⁵⁵

Die Hauptrolle, jene des Othello, wurde nicht mit einem Schauspieler afro-amerikanischer Herkunft, sondern mit John Ortiz, dem Mitbegründer der LAByrinth Theater Company³⁵⁶, einem Lateinamerikaner, besetzt.³⁵⁷

Das inszenierte Theaterstück spielte ganz konkret auf die Präsidentenwahl vom 4. November 2008 in den USA mit der Hoffnung Sellars auf Barack Obamas Erfolg an.³⁵⁸ So gab Sellars in einem Interview für die Zeitung „Profil“ folgendes Kommentar ab:

„Mit Obamas Sieg wird alles in einen neuen Kontext gestellt werden. Endlich wird das alte Bild eines gefährlichen Schwarzen, das so lange benutzt worden ist, um Wahlen zu gewinnen, ad acta gelegt.“³⁵⁹

Die Inszenierung fiel im Allgemeinen durch ihre Vielschichtigkeit und den starken Bezug zur Politik auf, so spricht die „Süddeutsche Zeitung“ von einer „neuen epochalen Deutung des Stückes“^{360, 361}.

Dies spiegelte sich in der Aufführung des Stückes, das vor allen Dingen aus einem multi-ethnischen Schauspielensemble bestand, wieder. So wurde der Doge von Venedig, welcher für den US-Präsidenten Barack Obama stand, von dem

³⁵⁵ Vgl. Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., Othello. Ein Schauspiel, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S. 3;

³⁵⁶ Vgl. Anon., „John Ortiz. Actor, Producer“, IMDb. O.J. <http://www.imdb.com/name/nm0651159/>, Zugriff: 04.05.2013.

³⁵⁷ Vgl. Schmitzberger, Judith, „Träger Triebtäter, der beim Töten leidet. Sellars zeigt Othello bei den Wiener Festwochen. In heutigem Gewand und als intensives Kammerspiel. Letztlich aber altmodisch.“, Kurier, 16. Juni 2009, S. 33.

³⁵⁸ Vgl. Grisseemann, Stefan, „Ich kämpfe bis es unerträglich wird. Interview“, Profil 2008/ 45, November 2008, S. 126;

³⁵⁹ Grisseemann, Stefan, „Ich kämpfe bis es unerträglich wird. Interview“, Profil 2008/ 45, November 2008, S. 126;

³⁶⁰ Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16. Juni 2009, S. 11.

³⁶¹ Vgl. Ebenda.

afroamerikanischen Schauspieler Gaius Charles, der Leutenant Cassio von dem Darsteller Le Roy Mc Clain und Bianca Montano von Saidah Arrika Ekulona, ebenfalls zwei Afroamerikaner, gespielt. Jagos Frau Emilia, Othello selbst als auch Roderigo waren Latinos während Desdemona und Jago beide die einzigen Weißen des Stückes waren.³⁶²

Neben der Besetzung eines aus vielen unterschiedlichen ethnischen Gruppen bestehenden Ensembles, setzte er besondere Akzente seiner Regiearbeit mit seiner differenzierten Interpretation des Stückes. Darunter fiel zum Beispiel das Thema der Eifersucht. Diese wurde von ihm auf eine allgemeinere Ebene gehoben, in dem das Verhalten der Emilia, der Ehefrau Jagos, darauf hinwies, sie habe mit Othello geschlafen und so Jago ebenfalls in die Position des Eifersüchtigen und Hintergangenen rückte.³⁶³

Auf die Frage für diese Entscheidung antwortete er:

„Yes! Suddenly, it’s totally human. It’s not abstract and celestial. And you see that Othello also mentions it, and that’s the shock. That’s Shakespeare’s point: Iago is not crazy, not paranoid, not insane. He’s human. And his best friend is having an affair with his wife. And so it creates this tension that is unbearable and finally, of course, explodes. Because violence is all about what can’t be talked about.“³⁶⁴

Philip Seymour Hoffman spielt als Jago keinen intriganten Bösewicht, sondern einen Menschen der geheilt werden möchte. Die Figur erlebt doppelte Zurücksetzung, zum einen wird Cassio anstelle von Jago zum Leutnant erhoben und zum anderen durch Othellos Beischlaf mit Jagos Frau Emilia. Durch Jagos Verleumdung des Othello will er ihn zugrunde gehen sehen und verwendet deshalb Roderigo, welcher unsäglich in Desdemona verliebt ist, als Mittel zum Zweck.³⁶⁵

Auf diese Weise distanzierte sich Sellars Inszenierung voll und ganz von der gängigen rassistischen Komponente des Stückes. Ethnische Konflikte in der heutigen USA wurden permanent während der Aufführung des Stückes diskutiert und angedeutet. So ließ er zum Beispiel Brabantios rassistische Abwertungen gegen

³⁶² Vgl. Weinzierl, Ulrich, „Othello“ in Wien. Philip Seymour Hoffman ist ein Jago für Obama.“, Die Welt. Juni 2009, <http://www.welt.de/kultur/theater/article3932798/Philip-Seymour-Hoffmann-ist-ein-Jago-fuer-Obama.html>: Zugriff: 10.05.2013.

³⁶³ Vgl. Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16.Juni 2009, S.11.

³⁶⁴ Cote, David, „Postracial Othello. Peter Sellars colors between lines.“, Time Out New York. September 2009, <http://www.timeout.com/newyork/theater/postracial-othello>; Zugriff: 10.05.2013.

³⁶⁵ Vgl. Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16.Juni 2009, S.11.

Othello über das Handy abklären, was verdeutlichen sollte, dass Rassismus eine schleichende Form innerhalb der Gesellschaft eingenommen hat.³⁶⁶

Die „Süddeutsche Zeitung“ schrieb in Hinblick auf den Bezug des Stückes zur amerikanischen Politik folgendes:

„Guantanamo schwingt mit, wenn der überführte Jago am Ende auf der Folter sein Verbrechen gestehen soll, und bei Othello denkt an den „schwarzen General“ Colin Powell, der die Lüge von irakischen Massenvernichtungswaffen vor der UNO verbreitete. Doch all das spricht im Spiel des exzellenten Ensembles zwischen den Zeilen mit, ohne das ein einziges Wort am Text verändert wäre.

Der stärkste inszenatorische Eingriff besteht darin, dass hier die Hure Bianca zugleich Montano, der Gouverneur von Zypern ist. Cassio, der seinen Kummer in Dosenbier ertränkt, seit Desdemona sich von ihm getrennt hat, vergewaltigt im Suff seine einstige Geliebte- eine Anspielung auf die sexuellen Übergriffe in der Army.“³⁶⁷

Die Aufführung war also hochpolitisch was sich ebenfalls in den Kostümen zeigte, die größtenteils aus Uniformen der amerikanischen Marine bestanden.³⁶⁸

Interessant gestaltet war unter anderem auch das Bühnenbild. Es bestand aus einem einzigen Requisit, nämlich dem Ehebett Othellos und Desdemonas, welches aus einem Display von Bildschirmen bestand und so aus dem nackten, schwarzen Bühnenraum erstrahlte.³⁶⁹

Das Ende der Inszenierung war aus einem Chor von Stimmen aus dem Off bereitet, während die Schauspieler schweigend auf der Bühne stehen blieben und diese auf sich wirken ließen. Dies könnte man durchaus erneut als Parallele zur Präsidentenwahl verstehen, denn befand sich Barack Obama während der Proben des Ensembles noch im Wahlkampf, so hatte seine Amtszeit mit der Aufführung des Stückes bereits begonnen, Stimmen die also erhört wurden.³⁷⁰

³⁶⁶ Vgl. Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16.Juni 2009, S. 11.

³⁶⁷ Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16.Juni 2009, S. 11.

³⁶⁸ Vgl. Ebenda.

³⁶⁹ Vgl. Villiger Heilig, Barbara, „Wiener Festwochen. Schwarz ist weiss und weiss ist schwarz.“, Neue Zürcher Zeitung, Juni 2009, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/schwarz-ist-weiss-und-weiss-ist-schwarz-1.2748039>; Zugriff: 12.05.2013.

³⁷⁰ Vgl. Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16.Juni 2009, S. 11.

8.2. Erarbeitung und Umgang mit Jago

Der größte Teil der Proben der Inszenierung zu Othello fand ab 19. Mai 2009 sowie die Aufführungen im Wiener Theater Akzent in der Theresianumgasse in Form von Workshops statt.³⁷¹

Die Arbeit am Text von Othello begann für Hoffman vor allem mit der Suche nach einer neuen Sichtweise des Stückes. Der erste Probenstag gestaltete sich also durch Lesen des Stücketextes unter prüfender Aufsicht des Regisseurs Peter Sellars.³⁷²

Philip Seymour Hoffmans Interpretation des Jago hob sich vom typischen Verständnis der Rolle ab³⁷³, denn bereits während der Leseproben machte er die Erkenntnis, dass Jagos Aussagen aus vielen Widersprüchen bestehen, bei welchen Hoffman sich fragte, welche der Aussagen die Figur Jago selbst wirklich glaubt.³⁷⁴

Für ihn ist Jago eine Figur, die zum einen an die Liebe und zum Anderen zugleich an den Hass glaubt³⁷⁵. Aufgrund dessen beleuchtete er den Charakter also nicht ausschließlich vom Standpunkt des „intriganten Bösewichts“. Das Voranschreiten der negativen Handlungen, die Jago während des Stücks begeht, sind Taten, die von anderen Figuren immer wieder angetrieben werden. So ist Hoffman davon überzeugt, dass es vielerlei Momente während des Stückes gibt, in welchen Jago aufhören möchte, Böses zu tun, aber durch die Provokation anderer Charaktere getrieben, weiter in die falsche Richtung vorgeht.³⁷⁶

Die Frage, was Jago zur Figur Jago macht, beantwortete er sich vor allen Dingen mit der Frage welche auf die Scheinbarkeit des Seins zurückgeht.³⁷⁷ So sagte er in einem Interview über seine Rolle als Jago in Peter Sellars „Othello“, „dass seine Sicht auf Jago, folgende Aussagen vereint: „I am not what I am [...] he’s gonna put on a good face but there’s also a bad face behind it.“³⁷⁸ Aber auch dies interpretiert Hoffman als erneuten Gegensatz. Er stellt sich die Frage, ob Jago das Publikum

³⁷¹ Vgl. Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., Othello. Ein Schauspiel, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S.10.

³⁷² Vgl. Ebenda, S. 4.

³⁷³ Vgl. Philip Seymour Hoffman Interview, Public Theatre NY, 2009; <http://www.youtube.com/watch?v=cn19bnMrz9Y>, Zugriff: 20.05.2013, 0h0’20’’.

³⁷⁴ Vgl. Ebenda, 0h01’14’’.

³⁷⁵ Vgl. Ebenda, 0h01’51’’.

³⁷⁶ Vgl. Ebenda, 0h04’07’’.

³⁷⁷ Vgl. Philip Seymour Hoffman Interview, Public Theatre NY, 2009; <http://www.youtube.com/watch?v=cn19bnMrz9Y>, Zugriff: 20.05.2013, 0h04’55’’.

³⁷⁸ Philip Seymour Hoffman Interview, Public Theatre NY, 2009; <http://www.youtube.com/watch?v=cn19bnMrz9Y>, Zugriff: 20.05.2013, 0h04’55 min.

lediglich glauben lässt, er täte all die Schandtaten während des Stückes, aber in Wirklichkeit gar nicht der Bösewicht ist.³⁷⁹

Für ihn steht die Unzufriedenheit Jagos im Vordergrund der Rolle, so sagt Hoffman über Jago:

„He is saying „I’m not satisfied. I am just not satisfied with the fact of like comin to an opinion [...] just because of what I just see or hear or read.“³⁸⁰

Gleichermaßen kann er die Untreue Emilias aus dem Stücktext Shakespeares heraus lesen. So lautet eine der Textstellen Emilias, auf die Frage Desdemonas ob Emilia ihren Mann Jago, für die ganze Welt betrügen würde, folgendermaßen:

„Gewiß ich tät es und machte es wieder ungetan, wenn ich’s getan hätte. Nun freilich täte ich so etwas nicht für einen Fingerring noch für einige Ellen Batist, noch für Mäntel, Röcke und Hauben oder solchen armsel’gen Kram; aber für die ganze Welt- ei, wer hätte da nicht Lust, dem Manne Hörner aufzusetzen und ihn zum Weltkaiser zu machen? Dafür wagte ich das Fegefeuer!“³⁸¹

Eine gewisse Unsicherheit in der Standhaftigkeit der Treue Emilias ist hier also durchaus erkennbar und somit für einen Schauspieler zu interpretieren.

Vor allem beim Herantasten an Jagos lange Tiraden versucht Hoffman Selbsterkennung zu finden. Er sucht nicht nach dem Bösen in Jago sondern nach der Ehrlichkeit. Für ihn liegt die Ursache in der Unzufriedenheit Jagos in einer existenziellen spirituellen Krise als auch im Durchleben einer Identitätskrise.³⁸²

Diese Erkenntnis zieht er z.B. aus der Aussage Jagos: „Will ich mein Herz an meinem Ärmel tragen Als Fraß für Krähn. Ich bin nicht, was ich bin!“³⁸³

Weiters interpretiert er jene Textstelle Jagos, im Bezug auf andere Figuren, folgendermaßen: „Man sollte sein das, was man scheint; Und die es nicht sind, solltens auch nicht scheinen.“³⁸⁴

³⁷⁹ Vgl. Ebenda, 0h05’00’.

³⁸⁰ Philip Seymour Hoffman Interview, Public Theatre NY, 2009; <http://www.youtube.com/watch?v=cn19bnMrz9Y>, Zugriff: 20.05.2013, 0h05’48’.

³⁸¹ Shakespeare, William, *Othello*, Hg von Dietrich Klose, Übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Ditzingen: Reclam 2010. S.90.

³⁸² Vgl. Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., *Othello. Ein Schauspiel*, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S.20.

³⁸³ Shakespeare, William, *Othello*, Hg von Dietrich Klose, Übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Ditzingen: Reclam 2010. S.7.

³⁸⁴ Ebenda. S.54.

Man sieht hier also nun auf der einen Seite, ganz klar die Unzufriedenheit, welche Jago stetig belastet und ihn zu seinen Misstaten bringt als auch auf der anderen Seite, das Hinterfragen von Sein und Scheinbarkeit. Jegliche Schlüsse die Hoffman aus dem Stücktext in Bezug auf die Rolle zieht, waren schließlich auf der Bühne zu sehen, so schreibt die Süddeutsche Zeitung von einem Jago welcher zerquält, grüblerisch und vor Eifersucht zerfressen ist.³⁸⁵

Die „Nachtkritik“ schreibt:

„Philip Seymour Hoffmann, Oscarpreisträger ("Capote") und Mitglied der LAByrinth Theater Company ist Jago, der sonore Spielmacher. Ein unersetzter Mann, der, die Hände in den Hosentaschen, bedächtig die Bühne überquert, ein Biedermann, kein Bösewicht. Nachdenklich, fast melancholisch brütet er seine Pläne aus. Immer wieder bedeckt er die Stirne mit der flachen Hand, so bedächtig geht er vor, als litte er unter dem herbeigeführten Unrecht.“³⁸⁶

Die Zeitung „Der Kurier“ äußerte sich folgendermaßen in Bezug auf Hoffmans Performance:

„In morbider Schizophrenie macht er die anderen zu seinem Werkzeug, lässt sie die Tragödie selbst spinnen. Freude an der Intrige zeigt er keine. Seine liebende Sorge, mit der er seine Giftpfeile tarnt, sind echt. Er ist kein Heuchler. Er leidet an seiner Tat.“³⁸⁷

Während der Probenphase, galt es für Hoffman als auch die anderen Darsteller des Stückes vor allen Dingen die Intensität ihrer Interaktionen auszutesten und diese oftmals zu verändern um Zuneigungen, Verärgerungen und Spannungen zu erzeugen, welche sich über die Dreiecksbeziehungen innerhalb des Textes ergaben. Dieser Prozess war vor allem für Hoffman von Bedeutung, da die Rolle des Jago unter einem ständigen Zyklus persönlicher und beruflicher Ersetzungen steht, der die Verknüpfung von Leid und Schmerz im Stück vorantreibt.³⁸⁸

³⁸⁵ Vgl. Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, Süddeutsche Zeitung, 16.Juni 2009, S. 11.

³⁸⁶ Klinger, Eva Maria, „Othello- Philip Seymour Hoffman gibt ungekürzten Shakespeare mit Philip Seymour Hoffman als Jago. Das Böse im Biedermann.“ Juni 2009, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2965; Zugriff: 20.05.2013.

³⁸⁷ Schmitzberger, Judith, „Träger Triebtäter, der beim Töten leidet. Sellars zeigt Othello bei den Wiener Festwochen. In heutigem Gewand und als intensives Kammerspiel. Letztlich aber altmodisch.“, Kurier, 16. Juni 2009, S. 33.

³⁸⁸ Vgl. Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., Othello. Ein Schauspiel, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S.8.

So wurde während des weiteren Probenverlaufs vor allen Dingen dieser Faktor immer weiter bearbeitet. Die zusätzliche Komponente des Drogenkonsums Jagos durch seinen Gehilfen Roderigo trieb seinen Charakter immer tiefer in ein Spannungsfeld. Dies war vor allen Dingen eine Entscheidung des Regisseurs, welche aufgrund der Interpretation Stanislawskis zur Rolle Roderigos getroffen wurde.³⁸⁹

So wurde am Probenstag des 23. Mai 2009 „der epileptische Anfall“ Othellos über einen zu hohen Drogenkonsum Othellos ausprobiert. Dieser wurde von Hoffman so intensiv dargestellt, dass er für Othello als auch Jago zu einem Schock wurde. Othello stirbt in Folge des „epileptischen Anfalls“ fast an der Überdosis Drogen die beide von Roderigo gekauft und konsumiert haben und schockiert Jago damit so sehr, dass dieser völlig entsetzt ist.³⁹⁰ Er bringt Hoffman als auch Ortiz in die Situation eines „Wenn“³⁹¹ am Theater, vor allen Dingen deshalb, weil ein überhöhter Rauschmittelkonsum im Originalstück Shakespeares nicht vorzufinden ist.³⁹²

Die Verknüpfung der Aktionen, welche sich innerhalb des Probenprozesses für die Schauspieler mit der Verbindung einer vollkommen differenzierten Sichtweise von Rolle und Theaterstück ergaben als auch das Experimentieren mit Ausnahmesituationen während der Proben, unterstützten Hoffman in seiner Arbeitsweise am Charakter des Jago.

Die außerordentlich genaue Analyse der Figur und die dadurch entstandene Sichtweise als auch die Arbeit mit Ensemble und Regisseur waren demnach für den Erfolg seiner Performance ausschlaggebend.

³⁸⁹ Vgl. Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., *Othello. Ein Schauspiel*, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S. 12.

³⁹⁰ Vgl. Ebenda.

³⁹¹ Ein von Konstantin Stanislawski geprägter Begriff: „>wenn< ...Dieses Wort stellt keine Behauptung auf. Es nimmt nur an, es stellt die Frage zur Entscheidung. Und die Antwort darauf versucht der Schauspieler zu geben.“ oder „Das Geheimnis der Wirkung des „Wenn“ liegt auch noch darin, dass es nicht von einer realen Tatsache spricht, nicht von dem, was ist, sondern nur von dem was sein könnte“: Stegemann, Bernd (Hg.), *Stanislawski Reader*, S. 39.

³⁹² Vgl. Shakespeare, William, *Othello*, Hg von Dietrich Klose, Übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Ditzingen: Reclam 2010.

9. Philip Seymour Hoffmans erste Hauptrolle mit Oscar-Auszeichnung

Der Film "Capote" erschien am 30. September 2005³⁹³, der Termin an dem eigentlich der einundachtzigste Geburtstag Truman Capotes stattgefunden hätte³⁹⁴ und gehört zu den Genres Krimi, Drama als auch Biographie.³⁹⁵ Regie führte Bennett Miller während Dan Futterman das Drehbuch basierend auf Gerald Clarke's Biographie schrieb.³⁹⁶ Der Film wurde mit einem Oscar, 53 anderen Auszeichnungen und 46 Nominierungen in der Filmwelt ausgezeichnet.³⁹⁷

Ausschlaggebend für diesen herausragenden Erfolg könnte auf der einen Seite Philip Seymour Hoffmans beachtliche Performance sein, auf der anderen Seite allerdings auch die gesamte Umsetzung der Ideen des Regisseurs Bennett Miller. Obgleich die Rolle des Schriftstellers Truman Capote eine Hauptrolle ist, so findet sich auch in diesem Charakter das Bild des Außenseiters wieder.³⁹⁸

9.1. Regiestil des Regisseurs Benett Millers³⁹⁹

Miller selbst sagt, dass sein Regiestil sehr kontrolliert und geplant, der Film zum größten Teil von langen Einstellungen geprägt sei und die Kamera sich kaum dabei bewegt. Diese Art des Filmemachens soll seiner Ansicht nach, den Zuschauer sensibilisieren, hellhörig machen und die Spannung soll dadurch angehoben werden. Er konzipierte den Stil so, dass die Aufmerksamkeit auf das Geschehen gelenkt wurde und man somit als Rezipient ein sehr feines Gefühl für den Film entwickelt.⁴⁰⁰

³⁹³ Vgl. Anon., "Capote (2005). Trivia", IMDb. o. J.,

http://www.imdb.com/title/tt0379725/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff: 23.03.2013.

³⁹⁴ Vgl. Anon., "Truman Capote (1924-1984). Writer. Actor. Soundtrack.", IMDb. o. J.,

<http://www.imdb.com/name/nm0001986/>, Zugriff: 23.03.2013.

³⁹⁵ Vgl. Anon., „Capote (2005). Biography. Crime. Drama.“, IMDb. o. J.,

<http://www.imdb.com/title/tt0379725/>, Zugriff: 24.03.2013.

³⁹⁶ Vgl. Anon., „Capote. Credits“, BFI. Because Films Inspire. o. J.,

<http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/803231?view=credit>, Zugriff: 20.03.2013.

³⁹⁷ Vgl. Anon., „Capote (2005). Biography. Crime. Drama.“, IMDb. o. J.,

<http://www.imdb.com/title/tt0379725/>, Zugriff: 24.03.2013.

³⁹⁸ Vgl. Ebenda.

³⁹⁹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴⁰⁰ Vgl. *Capote. Making Capote Part II, Kommentar Bennett Miller*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Bennett Miller*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h00'20''.

9.1.1 Eigenheiten der Hintergründe von „Capote“⁴⁰¹

Das Budget für das Drama „Capote“ selbst war sehr gering, denn es lag bei sieben Millionen Dollar⁴⁰² und darum sollte der Film, laut einer Aussage des Produktionsdesigners Jess Gonchor auch möglichst einfach und klar gestaltet werden.⁴⁰³ So wurde zum Beispiel ein Drittel des Filmes in einer Gefängniszelle gedreht, die ein Set in einem Lagerhaus war.⁴⁰⁴

9.1.2 Kameraführung⁴⁰⁵

Der Regisseur legte vor allen Dingen auf stumme Szenen im Film wert und ließ seine Schauspieler gerne in Momenten filmen, in welchen sich diese unbeobachtet fühlten, um diese Situationen zu betonen.⁴⁰⁶ Außerdem arbeitete er viel mit der Improvisation⁴⁰⁷ seiner Schauspieler als auch dem Kameramann, und ließ diesen seine eigenen Idee durchsetzen, so wie zum Beispiel mit einem durchgehenden Schnitt in einer der dramatisch spannendsten Höhepunkte des Filmes.⁴⁰⁸

Der Kameramann Adam Kimmel entschied sich intuitiv dafür mit „Super 35“ zu filmen, als das Konzept für „Capote“ entstand. Diese größeren Aufnahmen nutzte er, um zum Beispiel in den Zellen Klaustrophobie zu erzeugen. Seiner Meinung nach war es wichtig für den Zuschauer drei Wände in der Aufnahme zu sehen um die Größe bzw. die Enge der Zelle besser einschätzen zu können.⁴⁰⁹

⁴⁰¹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴⁰² Vgl. Anon., „Capote (2005). Biography. Crime. Drama.“, IMDb. o. J., <http://www.imdb.com/title/tt0379725/>, Zugriff: 24.03.2013.

⁴⁰³ Vgl. *Capote. Making Capote Part II, Kommentar Jess Gonchor*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Jess Gonchor*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h01'20''.

⁴⁰⁴ Vgl. *Capote. Making Capote Part II, Kommentar Adam Kimmel*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Adam Kimmel*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h11'00''.

⁴⁰⁵ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴⁰⁶ Vgl. *Capote. Making Capote Part II, Kommentar Bennett Miller*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Bennett Miller*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h14'00''.

⁴⁰⁷ Vgl. *Capote. Audio Commentary with Philip Seymour Hoffman and Director Bennett Miller*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote*, Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h03'30''.

⁴⁰⁸ Vgl. *Capote. Audio Commentary with Philip Seymour Hoffman and Director Bennett Miller*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote*, Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 01h39'07''.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebenda.

9.1.3 Mise-en-scène⁴¹⁰

Stilistisch gesehen wurden im gesamten Film keine Rot- und Blautöne verwendet⁴¹¹ und es wurde zur Herbstzeit gedreht, kurz bevor es schneite.

Wichtig waren ebenfalls die Kostüme. So ging es im Speziellen darum Truman Capote so einzukleiden, dass die Feinheiten der sich ändernden Persönlichkeit des Autors dargestellt werden konnten.⁴¹² Man sieht ihn immer in eleganter Kleidung, welche ihm teilweise auch zu groß geraten ist.

9.1.4 Kurze Dramaturgie von „Capote“⁴¹³

„CAPOTE“ (2005, USA, CAPOTE, R: Bennett Miller, 110 min) erzählt die Geschichte des exzentrischen Schriftsteller Truman Capote und seiner Arbeit an seinem letzten Werk „In Cold Blood“⁴¹⁴. Der Autor Capote liest von einem brutalen Mord an einer Familie in Kansas und möchte darüber einen Artikel für den „New Yorker“⁴¹⁵ schreiben. Dazu reist er an den Ort des Geschehens um für sein neues Buch zu recherchieren. Als nach einer Zeit die beiden Täter gefasst werden, nimmt er zu diesen Kontakt auf. Er ist unglaublich fasziniert von den beiden und entscheidet sich dazu ein Buch mit dem Titel „In Cold Blood“ anstelle des Artikels über die Geschichte zu schreiben. Einer der Männer, Perry Smith, ist sehr sensibel und Truman fühlt sich ihm sehr nahe, bzw. entwickelt er ein Gefühl von Seelenverwandtschaft zu ihm. Er sammelt seine Notizen, seine selbstgemalten Bilder und liest seine Tagebücher. Das alles mit der Erlaubnis Perry Smiths, da dieser darauf hofft als unschuldig von der Öffentlichkeit gesehen zu werden, sobald der Roman Trumans publiziert würde. Dieser sollte, nach Perrys Idee, zeigen wie schlecht die beiden Täter von der Justiz behandelt werden während ihrer Haftzeit.

⁴¹⁰ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴¹¹ Vgl. *Capote. Making Capote Part II, Kommentar Jess Gonchor*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Jess Gonchor*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h02'40''.

⁴¹² Vgl. *Capote. Making Capote Part II, Kommentar Kasia Walicka-Maimone*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Kasia Walicka-Maimone*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h01'20''.

⁴¹³ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴¹⁴ Capote, Truman. *In cold blood. A true account of a multiple murder and it's consequences*. London: Hamilton 1966.

⁴¹⁵ „The New Yorker“ ist ein amerikanisches Magazin, welches seit 1925 regelmäßig veröffentlicht wird: Vgl. Anon., „Magazine. Timeline“, The New Yorker. o.J. <http://www.newyorker.com/magazine/timeline>, Zugriff: 25.06.2013.

Die Jahre vergehen und während Smith auf die Veröffentlichung des Buches und somit auf seine Entlassung hofft, wartet Truman Capote auf das Geständnis und den Tod der beiden Täter, damit er sein Buch fertig stellen und es somit zum Bestseller werden kann. Schließlich besucht er Perry immer seltener in seiner Zelle und als er dies dann tut, gesteht ihm Perry in seiner Verzweiflung die Morde an der Familie aus Kansas, da Truman ihn zusätzlich unter Druck setzt, er könne das Buch andernfalls nicht fertig stellen.

Die beiden werden schließlich in den Todestrakt gesperrt und ihr baldiger Tod ist damit vorprogrammiert, da ihre letzte Berufung von der Justiz abgelehnt wurde. Während Truman sich in Selbstmitleid, Alkohol und Depressionen wiegt und gleichzeitig nichts gegen die Hinrichtung der beiden Männer unternimmt, bekommt er einen Anruf von Perry Smith, welcher sich von ihm wünscht, dass er der offiziellen Tötung der beiden Männer beiwohnt. Truman fliegt also widerwillig zur Exekution und sieht dem Sterben Perry Smiths und Richard Hickock zu. Es ist für ihn ein traumatisches Erlebnis und obgleich er sich den Tod der beiden gewünscht hat, damit er endlich zur Veröffentlichung seines Buches gelangt, ist er am Boden zerstört.

„In Cold Blood“ wird somit für ihn gleichsam zu seinem größten Erfolg als auch Misserfolg. Im letzten Abschnitt des Filmes, sieht man ein von ihm geführtes Telefonat mit der Stimme seiner besten Freundin an der anderen Leitung, zu der er fragend sagt, er habe die Hinrichtung ja nicht verhindern können.

Seine beste Freundin bestätigt allerdings nochmals den Fakt, dass dies auch nicht in seinem Interesse lag.

9.2 Herangehensweise an die Rollenarbeit Truman Capotes⁴¹⁶

Ein wesentlicher Faktor der Herangehensweise Hoffmans an den Charakter Truman Capotes stellte womöglich die Tatsache dar, dass er den Charakter während der Vorbereitungs- als auch der Drehphasen 24 Stunden lang inne hatte.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴¹⁷ Vgl. Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, <http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=5&r=2&hp>, Zugriff: 02.02. 2013.

9.2.1 Probenzeit⁴¹⁸

Die persönliche Vorbereitungsdauer betrug, laut einer Aussage Hoffmans in einem Interview für das „New York Times Magazine“ 4,5 Monate und war für Hoffman von detaillierter Recherche geprägt.⁴¹⁹

Regisseur Bennett Miller bemerkte allerdings in einem Interview zum „Making of“ des Filmes *Capote*, dass Hoffman mit den Proben bereits 6 Monate vor Drehbeginn anfang und 2 Wochen davor die gesamte Besetzung hinzu kam und so die eigentlichen und intensiven Proben für den Film selbst begannen.⁴²⁰

9.2.2 Recherche⁴²¹

Als Hauptwerk sichtete er die Dokumentation „With Love from Truman“, der auch unter dem Originaltitel „A Visit with Truman Capote“ bekannt ist, von den Regisseuren Albert und David Maysles, in welcher Truman Capote die Hauptrolle spielte.⁴²²

Die Filmsynopsis der Dokumentation „With Love from Truman“ wird folgendermaßen beschrieben:

„With Love From Truman portrays an intimate meeting with renowned author Truman Capote. As a reporter interviews him in his beachfront home, Capote shares his „self-regarding“ personality through hip philosophy and calculated jokes. He offers insights in an endearingly raspy voice about his latest book, *In Cold Blood*, which Capote declares to be part of a new genre, the “non-fiction novel.” Just as the Maysles brothers’ direct cinema classics turn real stories into narratives, Capote’s non-fiction novel makes an effort to turn reality into art. *In Cold Blood* on first-hand accounts of an actual murder. The author affectionately discusses his coverage of the subsequent trial and his intriguing relationship with the two young killers. Capote claims it is the spontaneity of life that compels him to portray reality, but it is his own fresh energy and startling sense of humour that keep us intrigued.“⁴²³

⁴¹⁸ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴¹⁹ Vgl. Ebenda.

⁴²⁰ Vgl. *Capote. Making Capote Part I, Kommentar Bennett Miller*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part I, Kommentar Bennett Miller*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h04'20''.

⁴²¹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴²² Vgl. Anon., „A visit with Truman Capote. Documentary Short“, IMDb. o. J., <http://www.imdb.com/title/tt0139726/>, Zugriff: 03.03.2013.

⁴²³ Marks, Justin, *With Love From Truman. Film Synopsis*, o. J., <http://maysles.site.aplus.net/companypages/films/films/withlove.htm>, Zugriff: 03.03.2013.

Da die Dokumentation Truman Capote in einer Lebensphase zeigte, in welcher er noch nicht dem Alkohol verfallen war und vor allen Dingen in eben derselben Phase über die der Film handelt, konnte sich Hoffman diese sehr gut für seine Recherchen zu Nutze machen.⁴²⁴

9.2.3 Stimme und Körper⁴²⁵

Dass Hoffman sich intensiv vor allen Dingen mit der Stimme Truman Capotes beschäftigt hat, welche sich in einem höheren Stimmfrequenzbereich befindet, zeigt vor allen Dingen ein Auftritt der realen Person Truman Capotes in der „Dick Cavett Show“.⁴²⁶

Stimme als auch Sprache klingen identisch mit der Philip Seymour Hoffmans. Interessant ist die Tatsache dass man, während Capote spricht, lediglich seine unteren Zahnreihen sehen kann und seine Zunge ebenfalls wie bei Hoffman während des Sprechens beim Ansetzen eines neuen Wortes zuerst den Gaumen vor den oberen Schneidezähnen berührt.

Durch diese spezielle Anwendung von Sprache und Stimme wird vor allen Dingen eine überaus künstliche Qualität des Sprechens erzeugt, und es ist eine Art „Fistelstimme“ hörbar, welche bei dem extrovertierten Schriftsteller gleichermaßen festzustellen war, wenn man sich seinen Auftritt in der „Dick Cavett Show“ ansieht.⁴²⁷

Bemerkenswert ist auch, dass laut Hoffman, die Stimme Truman Capotes während er las sehr viel kultivierter wirkte, als bei der gewöhnlichen Kommunikation. Also wandte er für seine Recherchen Aufnahmen von Lesungen im „92nd Street Y's Poetry Center NYC“⁴²⁸, die aus den 50er und 60er stammten, an. Hoffman hielt dies zuerst für eine schwierige Herausforderung, allerdings fiel es ihm schließlich leicht, zu vermitteln, dass Capote in seinen Lesungen eine Art künstliche Kultiviertheit einbrachte.⁴²⁹

⁴²⁴ Vgl. Murray, Rebecca, „ Philip Seymour Hoffman Talks About “Capote“. Philip Seymour Hoffman on portraying Truman Capote in “Capote“, About.com.Hollywood Movies, o.J., <http://movies.about.com/od/capote/a/capoteph092505.htm> Zugriff: 02.02.2013.

⁴²⁵ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴²⁶ Vgl. Truman Capote on The Dick Cavett Show Pt 1 of 2, <http://www.youtube.com/watch?v=PGkqbXr90yo>, Zugriff: 30.04.2013. 0h00'47''.

⁴²⁷ Vgl. Ebenda.

⁴²⁸ Das „92nd Street Y's Poetry Center in NYC“ gehört zum „Tisch Center of the Arts“ und ist ebenso als „Underberg Poetry Center“ bekannt. Es wurde 1939 gegründet und veranstaltet unter anderem Lesungen der aktuell interessantesten Schriftsteller. Vgl. Anon., *92Y, 92Y Centers*, o.J. <http://www.92y.org/Uptown/About-Us/92Y-Centers-and-Programs.aspx>, Zugriff: 20.06.2013.

⁴²⁹ Vgl. Truman Capote on The Dick Cavett Show Pt 1 of 2, <http://www.youtube.com/watch?v=PGkqbXr90yo>, Zugriff: 30.04.2013. Ebenda. 1h07'28''.

Die Entwicklung des Körpers und vor allen Dingen der Stimme Capotes ist im Allgemeinen von einer Besonderheit geprägt, so schreibt Gerald Clarke in seinem Buch „Truman Capote: Eine Biographie“ folgendes über ihn:

„Im Laufe der Jahre wurden die Unterschiede zwischen ihm und anderen Jungen noch ausgeprägter. Er blieb klein und hübsch wie eine chinesische Puppe, und seine Idiosynkrasien, persönliche Eigenheiten wie sein Gang oder seine Körperhaltung fingen an, irgendwie anders zu wirken als die anderer Jungen. Selbst seine Stimme begann merkwürdig zu klingen, sonderbar kleinkindhaft und künstlich, als hätte er unbewusst beschlossen, dass jener Teil von ihm, der einzige Teil den er daran hindern konnte, heranzureifen, für alle Zeiten jungenhaft bleiben und ihn an glücklichere und weniger verwirrende Zeiten erinnern sollte. Sein Gesicht und sein Körper entwickelten sich verspätet normal, aber seine Stimme nicht.“⁴³⁰

Diese Textstelle weist durchaus auf Eigenschaften eines Menschen hin, der sich von seiner umgebenden Gesellschaft abhebt, daher hatte es Hoffman auch hier mit einem Außenseiter zu tun. Da Truman Capote einen anderen Körperbau als Philip Seymour Hoffman hatte, musste der Schauspieler 40 Pfund verlieren um sich in die Figur Truman Capotes zu verwandeln.⁴³¹

Außerdem war der Schriftsteller wesentlich kleiner als der Darsteller Hoffman selbst, dies versuchte der Schauspieler vor allen Dingen in Szenen mit anderen Spielpartnern zu verdeutlichen, indem er sich zum Beispiel etwas tiefer in einen Stuhl setzte, um kleiner als sein Schauspielkollege zu wirken.⁴³²

9.2.4 Kostüm⁴³³

Die Kleidung galt ebenfalls unterstützend um die Körpergröße Truman Capotes zu veranschaulichen. So trug Hoffman während des Filmes, die meiste Zeit so wie Capote im realen Leben, einen sandfarbenen Mantel, der ihm bis zum Boden reichte, also somit viel zu lang für seine eigentliche Statur war.⁴³⁴

⁴³⁰ Clarke, Gerald, *Truman Capote: Eine Biographie*, Zürich: Kein und Aber AG 2007; (Orig. Capote. A Biography, New York: Simon & Schuster 1988), S. 59f.

⁴³¹ Vgl. Anon., „Capote (2005). Trivia“, IMDb. o. J., http://www.imdb.com/title/tt0379725/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff: 23.03.2013.

⁴³² Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote*, Audio Commentary with Philip Seymour Hoffman and Director Bennett Miller. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 01h35'28''.

⁴³³ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴³⁴ *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote*, Making Capote Part II, Kommentar Kasia Walicka-Maimone. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h08'14''.

9.2.5 Improvisation⁴³⁵

Bennett Miller setzt mit der Improvisation des Schauspielers bereits am Anfangs des Filmes ein. Er lässt Hoffman eine Anekdote über William Buckley⁴³⁶ erzählen, bei der das Ensemble um ihn herum eine besondere Atmosphäre schafft, indem sie sich gut von ihm unterhalten fühlen und somit in ein großes Gelächter verfallen. Für den Schauspieler selbst stellt dies ein befreiendes Gefühl dar um aus dem normalerweise sehr manierierten Verhaltens Capotes auszubrechen. Dieses „Lebendig werden“ half Hoffman mit der Arbeit an der Figur, das es ihm das nötige Selbstvertrauen zum Spielen der Rolle gab.⁴³⁷

Allerdings arbeitet Hoffman lieber mit am Ende des Arbeitsprozesses stattfindenden Improvisationen, da er dann weiß, wodurch das Handeln der Figur bestimmt ist. Für ihn ist Improvisation dann fruchtbar, wenn man mit Absicht und Zweck an die Arbeit geht.⁴³⁸

9.2.6 Eigenheiten des Charakters⁴³⁹

Es gibt eine Szene während des Filmes, in welcher der Autor Capote trotz seiner Homosexualität, wie Hoffman es nennt, vorgibt ein „Macho“ zu sein. Er geht zum Polizeipräsidenten des Präsidiums und besticht diesen, um Perry Smith täglich in seiner Gefängniszelle besuchen zu dürfen, damit er Recherchen für sein Buch sammeln kann. Um nicht abgewiesen zu werden, musste Capote einen Hochstatus einnehmen, den sogenannten „Macho“ also. Mit der Frage „Wie wäre Capote, wenn er versuchen würde ein Macho zu sein?“ konnte sich Hoffman die Antworten „vernünftig, taktvoll aber so hart wie möglich und er würde nie gehen, bevor er nicht bekommen hat, was er wollte“ geben. Somit löst sich hierbei für ihn die Frage, nach den Charaktereigenschaften in der genannten Szene als auch die Frage nach dem von der Szene verlangten Ziel, auf.⁴⁴⁰

Im Allgemeinen erscheint der Charakter Trumans aber immer gefasst, er bricht niemals aus seiner Rolle aus, außer wenn er betrunken ist. Allerdings hilft ihm die

⁴³⁵ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴³⁶ Hier wird Bezug auf den politischen Kommentator William F. Buckley Jr. genommen. Vgl. Anon., „William F. Buckley. Profile.“, NNDB, tracking the entire world o.J. <http://www.nndb.com/people/149/000023080/>, Zugriff: 20.06.2013.

⁴³⁷ Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Audio Commentary with Philip Seymour Hoffman and Director Bennett Miller* Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h 03'30''.

⁴³⁸ Vgl. Ebenda. 0h05'06''.

⁴³⁹ Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴⁴⁰ Vgl. Ebenda. 0h42'18''.

Komponente des Alkoholismus durchaus in der Gesellschaftsfähigkeit. Man sieht ihn nahezu kaum allein während des Filmes, entweder ist er von seiner besten Freundin, Perry oder Partygästen umgeben.⁴⁴¹

9.3. Zusammenarbeit mit dem Regisseur⁴⁴²

Philip Seymour Hoffmans erstes Zusammentreffen mit dem Regisseur des Filmes, Bennett Miller liegt Jahre zurück. Nachdem der Regisseur bereits 1984, die „New York State Summer School of the Arts“ mit ihm, als auch mit Dan Futterman dem Drehbuchautor⁴⁴³ des Filmes absolvierte⁴⁴⁴, war die Grundlage für eine Zusammenarbeit schon sehr früh gegeben.

Die Tatsache, dass Philip Seymour Hoffman für Bennett Miller gewisse Ähnlichkeiten im Verhalten des Schriftstellers Truman Capote aufweist und dass er seine Arbeit als Schauspieler überaus schätzt, halfen ihm bei der Entscheidung der Besetzung, so schreibt die „New York Times“ im Dezember 2008 folgendes:

“Phil stood out,” recalled Bennett Miller, who directed Hoffman in “Capote.” “We met then, along with Dan Futterman, who wrote ‘Capote.’ At the time, Phil was very popular: he won everybody over. It wasn’t really because he was a social animal. We were attracted to the fact that he was genuinely serious about what he was doing. Even then, he was passionate. Phil drank a lot of beer, and he could tell a story and light up a room. You wanted to be around him — he was like Truman Capote in that you wanted to sit at his table.”⁴⁴⁵

In einem weiteren Zitat schildert Miller seine Begeisterung gegenüber dem Schauspieler folgendermaßen:

“[...] In his high school, at 17, Phil was cast as Willie Loman in ‘Death of a Salesman.’ After the performance, he called me and said, ‘I got a standing ovation.’ One of the biggest regrets I have in life is I didn’t see Phil as Willie Loman.”⁴⁴⁶

⁴⁴¹ Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005.

⁴⁴² Das Unterkapitel bezieht sich auf: *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

⁴⁴³ Vgl. Anon., „Capote (2005). Biography. Crime. Drama.“, IMDb. o. J., <http://www.imdb.com/title/tt0379725/>, Zugriff: 24.03.2013.

⁴⁴⁴ Vgl. Anon., „Ratings: Cast& Crew. Bennett Miller“, Gold Derby. o. J., <http://www.goldderby.com/candidates/bennett-miller.html>, Zugriff: 22.04.2013.

⁴⁴⁵ Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=4&_r=3&hp%29, Zugriff: 02.02.2013.

⁴⁴⁶ Ebenda.

Daher verbindet demnach beide Künstler eine längere Geschichte und es scheint, als ob der Regisseur für die Besetzung seines Filmes lediglich auf den richtigen Zeitpunkt gewartet hätte, so folgt der Artikel weiter:

““Around 2004,” Bennett Miller said, “Phil was where Truman Capote was in his life before he wrote ‘In Cold Blood.’ He was respected by everyone, but he hadn’t fulfilled his true potential on film. And yet Phil regarded playing Capote with absolute dread. Phil told me, I’m too big and physically too different. I said: ‘That’s not what this movie is about. Who cares if Capote was short and you’re not— that’s not the point.’ I knew that Phil, like Capote, had the charm, the ambition and the talent to both be great and self-destructive. I told Phil to lose weight and the rest would be my problem. And then he showed up, and I thought: What did I promise? He’s 5-foot-10 and 230 pounds? What have I done?”⁴⁴⁷

Die Sicherheit und das Vertrauen, welches der Regisseur mit dieser Handhabung seinem Schauspieler entgegenbrachte, sind ebenfalls Grund für den anschließenden großen Erfolg des Filmes. Im Allgemeinen gibt der Regisseur Bennett Miller seinen Schauspielern als auch den anderen an der Mitentwicklung des Filmes beteiligten Personen, Freiheit und bringt ihnen auch Vertrauen entgegen. So lässt er zum Beispiel den Kameramann in einer der emotional geladensten Szenen einen Kameraschwenk improvisieren, der die Stimmung der Szene durch „Lebendigkeit“ intensiviert.⁴⁴⁸

Dementsprechend verhält er sich auch im Umgang mit seinen Schauspielern, er lässt sie improvisieren und schätzt es besonders wenn sich ein Darsteller von seinen Vorgaben, das beinhaltet auch die vom Schauspieler selbst festgelegten, loslöst. Miller begrüßt vor allen Dingen den Austausch zwischen Schauspieler und Regisseur und bespricht gerne die Vorgehensweise mit seinen Akteuren. Ein Beispiel ist eine Szene am Ende des Films, in der Capote sich von den Mördern verabschiedet. Laut Miller, agierte Hoffman während des Probenverlaufs immer sehr emotionslos und der Abschied erfolgte demnach eher regungslos. Miller fragte Hoffman also ob er wirklich glaube, dass er in jener Szene so gefasst wäre. Hoffman entgegnete ihm, dass er keinesfalls weinen oder emotional reagieren würde. Doch als die Kameras laufen, die Türe aufgeht und Hoffman in der Rolle des Capote herein tritt um sich zu

⁴⁴⁷ Ebenda.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebenda. 1h39’07’’.

verabschieden, blickt er beide Mörder an und verharrt. Er kann seine Emotionen nicht zurückhalten und bricht in Tränen aus.⁴⁴⁹

Da Hoffman der Meinung war, dass Capote in jeder Situation seine Emotionen unter Kontrolle hätte, und sie nicht offenbaren sondern alles tun würde, um sie zu unterdrücken, war es seine Annahme die Szene emotionslos zu spielen. Mit dem Betreten des Raumes, dem letzten Kontakt zu Smith und Hickock vor ihrem Tode, nahm die Realität der Situation überhand. Diese Art von Auflösung der Szene begeisterte den Regisseur sehr und er sagt in einem Interview über Hoffman, dass er die Art von Schauspieler sei, die sich gehen lässt und alles im Moment entscheidet.⁴⁵⁰

Generell rückte Miller seinen Protagonisten in jeglicher Hinsicht ins Zentrum des Filmes. So wurde das Ensemble um ihn herum in manchen Szenen so besetzt, dass eine Atmosphäre für Hoffman geschaffen werden konnte.⁴⁵¹

Er drehte Szenen mehrfach wieder, wenn der Schauspieler mit dem Ergebnis nicht zufrieden war. So erzählte Hoffman von einer Szene zu Beginn der Dreharbeiten, bei der es ihm sehr schlecht erging, er schwitzte und war beim Spielen nervös, daher drehten sie die Szene mehrere Male, bis sie perfekt war.⁴⁵²

Außerdem respektierte Miller eigenständige Entscheidungen Hoffmans wie zum Beispiel das Abnehmen seiner Brille in einer Szene. So sagt Hoffman über Capote, dass dieser, wenn er die Brille nicht aufhatte, irgendwie verletzlicher aussah und dachte, dass Capote die Brille in einer Szene abnehmen sollte, damit nichts zwischen ihm und seinen Dialogpartnern stand, denn er wollte ihnen in diesem Moment so nah wie möglich sein.⁴⁵³

Laut Miller erfolgte die Kommunikation mit Hoffman nur indirekt. So erzählt er, dass Philip Seymour Hoffman zu einem früheren Zeitpunkt vor Dreharbeiten, einmal erwähnte, dass er darüber informiert werden möchte, wenn etwas funktioniert und wenn nicht. Er wollte das „Warum“, das „Was es ist“ und „Wie es funktioniert“, genau mit dem Regisseur erkunden. Als ein solcher Moment jedoch eintraf und Miller Hoffman erklären wollte, was genau richtig war und warum, verstand Hoffman ihn

⁴⁴⁹ Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part I, Kommentar Bennett Miller*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH. 0h07'08''.

⁴⁵⁰ Vgl. Ebenda, 0h09'20''.

⁴⁵¹ Vgl. Ebenda, 0h04'46''.

⁴⁵² Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote*, Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, 0h 08'44''.

⁴⁵³ Vgl. *Capote*. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote*, Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, 0h 20'17''.

nicht.⁴⁵⁴ Hoffman erklärte diesen Vorfall so, dass man einem Schauspieler während der Proben sehr gut Regieanweisungen geben kann, da der Künstler sie nicht sofort umsetzen muss und später für sich selbst vertiefen kann. Wenn sich der darstellende Künstler allerdings direkt im Prozess des Schaffens befindet, also im Spiel selbst, so ist es schwierig Zugang zu ihm zu finden, da die Kreation der Rolle immer aus dem Schauspieler selbst entstehen muss.⁴⁵⁵

Abschließend kann gesagt werden, dass die Zusammenarbeit vor allen Dingen auf einem gegenseitigen Vertrauen zwischen Regisseur und Schauspieler basierte. Bennett Miller ist ein Regisseur dem bewusst war, wann er seinem Darsteller Unterstützung bietet, wann er ihm Freiräume lassen sollte und zu welchem Zeitpunkt er mit ihm in die Diskussion gehen sollte um an die von ihm gewünschte Qualität einer Szene zu gelangen. Philip Seymour Hoffmans Erarbeitung des Charakters Truman Capote lag vor allen Dingen in einer intensiven Recherche, dem ständigen „im Charakter bleiben“ und der Ausarbeitung von Feinheiten der Rolle. Wengleich Hoffman es nun mit einer Hauptrolle zu tun hatte, so entsprach der Charakter Truman Capotes in jedem Fall dem typischen Rollenbild der Besetzung Hoffmans. Der Schriftsteller Truman Capote kann ebenso in das Fach des Außenseiters, aufgrund seiner Eigenheiten, eingeordnet werden.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebenda, 1h12'00''.

⁴⁵⁵ Vgl. Ebenda, 1h12'00''.

10 Schlussbemerkung

Ich hoffe, mit der Untersuchung am Werdegang Philip Seymour Hoffmans einen Einblick in die Arbeit und den dadurch entstandenen Erfolg des Schauspielers geben zu können. Für mich persönlich war die Betrachtung der Karriere Hoffmans in jeglicher Hinsicht aufschlussreich und zeigte mir interessante Zugänge und Herangehensweisen an die Arbeit innerhalb der Schauspielkunst.

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit nutzen, um mich bei meiner Betreuung Frau Mag. Dr. Gabriele Christine Pfeiffer zu bedanken, ihre immerwährende Bestärkung und Unterstützung während der Bearbeitung meines Themas, war letztendlich ausschlaggebend für die erfolgreiche Fertigstellung meiner Diplomarbeit.

Abschließend möchte ich noch anmerken, dass ich den Wunsch hege, Philip Seymour Hoffman selbst einmal persönlich zu treffen und noch weiter viele Nebenrollen als auch Hauptrollen in seiner Besetzung im Film als auch im Theater, vor allem auf den Bühnen des Broadways, zu sehen.

Wo auch immer er seine Performance zum Besten geben mag, sie wird, meiner Meinung nach, immer von einem "Glanz" umgeben sein.

ANHANG

A Bibliographie

1 Bücher

Adler, Stella/ Kissel, Howard (Hg.), *Die Schule der Schauspielkunst. 22 Lektionen*, Berlin: Henschel 3.Auflage 2010; (Orig. *The Art of Acting.*, New York: Applause Books 2000).

Barba, Eugenio/ Nicola Savarese, *The secret art of the performer: A dictionary of theatre anthropology*, London: Routledge 1995.

Bordwell David/ Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 7.Auflage New York: Mc Graw Hill, 2004. (Orig. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1979).

Capote, Truman. *In cold blood. A true account of a multiple murder and it's consequences*. London: Hamilton 1966.

Clarke, Gerald, Truman Capote: Eine Biographie, Zürich: Kein und Aber AG 2007; (Orig. Capote. A Biography, New York: Simon& Schuster 1988).

Dörpfeld, Wilhelm/ Emil Reisch, *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos- Theaters in Athen und anderer griechischer Theater*, Aalen: Scientia Verlag 1966.

Esrig, David (Hg.), *Commedia dell'arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*, Nördlingen: Greno Verlag 1985.

Gelb, Michael. *Körperdynamik. Eine Einführung in die Alexander-Technik*, Berlin: Ullstein 1999; (Orig. Bodylearning).

Hagen, Uta/ Frankel, Haskel, *Kleines Schauspieler-Handbuch*. Berlin: Autorenhaus Verlag GmbH 2007; (Orig. Respect for Acting., New York: Wiley Publishing 1973).

Mahood, Molly M., *Bit Parts in Shakespeare's Plays*, Hg. the Press Syndicate of the University of Cambridge, Cambridge: Cambridge University Press 1992

Mehnert, Henning, *Commedia dell' arte. Struktur-Geschichte-Rezeption*, Stuttgart: Reclam 2003.

Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1997.

Shakespeare, William, Dietrich Klose (Hg.), *Othello*, Übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Ditzingen: Reclam 2010.

Shakespeare, William, *Shakespeare's Romeo und Julia*, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, Berlin: G. Reimer 1849.

Stanislawskij, Konstantin S., Heinz Hellmich (Hg.), *Briefe. 1886- 1938*, Berlin: Henschel 1975;

Stanislawski, Konstantin S., *Mein Leben in der Kunst*. Westberlin: Verlag Das Europ. Buch 1987. (Orig. Moja žizn' v iskusstve)

Stanislawskij, Konstantin S., Peter Simhandl, *Stanislawski- Lesebuch. Zusammengestellt und kommentiert von Peter Simhandl*, Berlin: Edition Sigma Rainer Bohn 1990.

Stegemann, Bernd (Hg.), *Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle*, Berlin: Henschel 2007; (Orig. Konstantin S. Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Berlin: Henschel 1983, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin: Henschel 1983, *Mein Leben in der Kunst* Berlin: Henschel 1951)

Strasberg, Lee/ Wermelskirch, Wolfgang (Hg.), *Schauspielen und das Training des Schauspielers: Beiträge zur Method*, Berlin: Alexander Verlag 1988;

Wilmeth, Don B.(Hg.), *The Cambridge Guide to American Theatre*, Second Edition, New York: Cambridge University Press 2007.

2. Theaterprogrammhefte

Bondy, Luc (Hg.), Willis, Avery T., *Othello. Ein Schauspiel*, Wien, Bochum, New York, Ort: Wien 2009; (Orig. 2009), S.12.

3. Zeitungsartikel

Seibel, Alexandra, "Interview. Oscar für Philip Seymour Hoffman als Dandy- Autor „Capote“", *Kurier*, 07.03.2006; S.36.

Schmitzberger, Judith, „Träger Triebtäter, der beim Töten leidet. Sellars zeigt Othello bei den Wiener Festwochen. In heutigem Gewand und als intensives Kammerspiel. Letztlich aber altmodisch.“, *Kurier*, 16. Juni 2009, S. 33;

Schmidt, Christoph, „Unamerikanische Triebe. Peter Sellars bahnbrechende Lesart von Shakespeares „Othello“ bei den Wiener Festwochen.“, *Süddeutsche Zeitung*. 16.Juni 2009, S.11;

4. Magazine

Gilbert, Ruth, „Theater Listings, Off Broadway. Food an Shelter“, *New York Magazine* 24/ 23, Juni 1991, S.81;

Grisseemann, Stefan, „Ich kämpfe bis es unerträglich wird. Interview“, *Profil* 08/ 45, November 2008, S. 126;

Seyboth, Patrick „Metamorphosen eines Meisters. Der Regisseur Paul Thomas Anderson und sein neuer Film THE MASTER,“ epd Film Das Kinomagazin 30/2 , Februar 2013, S. 33;

5. Filme

Almost Famous. Regie: Cameron Crowe, USA 2000.

Along came Polly. Regie: John Hamburg, USA 2004.

Before the devil knows you´re dead. Regie: Sydney Lumet, USA 2007.

Boogie Nights. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1997.

Capote. Regie: Bennett Miller, USA/ Kanada 2005.

Charlie Wilson´s War. Regie: Mike Nichols, USA 2007.

Doubt. Regie: John Patrick Shanley, USA 2008.

Happiness. Regie: Todd Solondz, USA 1998.

Hard Eight. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1997.

Jack goes Boating. Regie: Philip Seymour Hoffman, USA 2010.

Law and Order. The Violence of the Summer. Regie: Don Scardino, USA 1991.

Leap of Faith. Regie: Richard Pearce, USA 1992.

Liberty! .The American Revolution. Regie: Ellen Hovde/ Muffie Meyer, USA 1997.

Love Liza. A Comic Tragedy. Regie: Todd Louiso, France/ Germany/ USA 2002.

Magnolia. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1999.

Mary and Max. Regie: Adam Elliot, Australia 2009.

Mission: Impossible III. Regie: J.J. Abrams, USA 2006.

Moneyball. Regie: Bennett Miller, USA 2011.

Money for Nothing. Regie: Bob Balaban, USA 1993.

Owning Mahony. Regie: Richard Kwietniowski, Canada/ UK 2003.

Patch Adams. Regie: Tom Shadyac, USA 1998.

Punch-Drunk Love. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002.

Red Dragon. Regie: Brat Rattner, USA/ Germany 2002.

Scent of a Woman. Regie: Martin Brest, USA 1992.

State and Main, Regie: David Mamet, France/ USA 2000.

Synecdoche New York. Regie: Charlie Kaufman, USA 2008.

The Big Lebowski. Regie: Joel Coen, USA/ UK 1998.

The Boat that Rocked. Regie: Richard Curtis, UK/Germany/France 2009.

The Ides of March. Regie: George Clooney, USA 2011.

The Invention of Lying. Regie: Ricky Gervais/ Matthew Robinson, USA 2009.

The Master. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2012.

There will be blood. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2007.

The Talented Mr. Ripley. Regie: Anthony Minghella, USA 1999.

The Savages. Regie: Tamara Jenkins, USA 2007.

Twister. The dark side of nature , Regie: Jan de Bont, USA 1996.

When a man loves a woman. Regie: Luis Mandoki, USA 1994.

6. DVD

Before the devil knows you're dead. Regie: Sydney Lumet, USA 2007; DVD, Tödliche Entscheidung. *Before the devil knows you're dead*, o.O.: Koch Media GmbH: 2008.

Before the devil knows you're dead. Regie: Sydney Lumet, USA 2007; DVD, Tödliche Entscheidung. *Before the devil knows you're dead. Audiocommentary with Director Sydney Lumet*, o.O.: Koch Media GmbH: 2008.

Capote. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Audio Commentary with Philip Seymour Hoffman and Director Bennett Miller*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH.

Capote. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part I, Kommentar Bennett Miller*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH.

Capote. Regie: Bennett Miller, USA/ KANADA 2005; DVD, *Capote, Making Capote Part II, Kommentar Adam Kimmel*. Frankfurt/ Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH.

Hard Eight. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1996; DVD, *Hard Eight. Special-Edition*, 1999.

Magnolia. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 1999; DVD, *Magnolia*. Leipzig: Kinowelt Home Entertainment, 2001.

Punch-Drunk Love. Regie: Paul Thomas Anderson, USA 2002; DVD, *Punch-Drunk Love*. Hamburg: Universal Pictures 2003

Scent of a Woman. Regie: Martin Brest, USA 1992; DVD, *Scent of a Woman*. Universal Pictures Germany GmbH 2003.

The Master. Regie : Paul Thomas Anderson, USA 2012; DVD, *The Master*. Starz/Anchor Bay 2013.

7. Internet

Anon., „A visit with Truman Capote. Documentary Short“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0139726/>, Zugriff: 03.03.2013.

Anon., „Brad Pitt. Academy Awards USA.“ o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000093/awards>, Zugriff: 20.06.2013.

Anon., „Capote (2005). Biography. Crime. Drama.“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0379725/>, Zugriff: 24.03.2013.

Anon., „Capote. Credits“, BFI. Because Films Inspire. o.J., <http://ftvdb.bfi.org.uk/sift/title/803231?view=credit> , Zugriff: 20.03.2013.

Anon., „Capote (2005). Trivia“, IMDb. o.J., http://www.imdb.com/title/tt0379725/trivia?ref_=tt_trv_trv, Zugriff: 23.03.2013.

Anon., *Circle in the Square Theatre School. Curriculum*, o.J., <http://www.circlesquare.org/curriculum.htm>, Zugriff: 17.11.2012.

Anon., „Death of a Salesman“, Ethel Barrymore Theatre, February 2012, <http://www.playbillvault.com/Show/Detail/13861/Death-of-a-Salesman>, Zugriff: 18.11.2012.

Anon., „Defying Gravity. American Place Theater“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off-Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&title=Defying%20Gravity, Zugriff: 17.11.2012.

Anon., „Eine fast perfekte Liebe. Cast“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0111693/>, Zugriff: 12.12.2012.

Anon., „Gesundheitswissen. Medizinische Fachgebiete.“ o.J. <http://www.fid-gesundheitswissen.de/psychiatrie/posttraumatisches-stress-syndrom-ptsd/>, Zugriff: 26.06.2013.

Anon., *HB Studio, About HB Studio*, <http://www.hbstudio.org/about.htm>, Zugriff: 20.06.2013.

Anon., „Inside the Actors Studio. (1994-)“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0169455/>, Zugriff: 22.06.2013.

Anon., „Jack Goes Boating. LAByrinth Theater Company“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&title=Jack%20Goes%20Boating, Zugriff: 17.11.2012.

Anon., „John Ortiz. Actor, Producer“, IMDb. o.J. <http://www.imdb.com/name/nm0651159/>, Zugriff: 04.05.2013.

Anon., *Labyrinth Theater Company. Company Members*, o.J., <http://labtheater.org/companymembers/member27.html>, Zugriff: 20. 11. 2012.

Anon., „Leonardo Di Caprio. Academy Awards USA.“ o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000138/awards>, Zugriff: 20.06.2013.

Anon., „Long Days Journey Into Night“, Playbill Plymouth Theatre, April 2003, <http://www.playbillvault.com/Show/Detail/9547/Long-Days-Journey-Into-Night>, Zugriff: 18.11.2012.

Anon., „Magazine. Timeline“, The New Yorker. o.J. <http://www.newyorker.com/magazine/timeline>, Zugriff: 25.06.2013.

Anon., „Mary& Max, oder - Schrumpfen Schafe wenn es regnet. Cast.“ o.J. <http://www.imdb.com/title/tt0978762/>, Zugriff: 02.02. 2013.

Anon., „Othello. Ein Schauspiel/ Wien, Bochum/ NEUINSZENIERUNG“, 2009, <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=446>, Zugriff: 18.11.2012.

Anon., „Othello. Public Theater/ LAByrinth Theater Company“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=5429, Zugriff: 17.11.2012.

Anon., „Paul Thomas Anderson. Filmography“, IMDb. o.J., http://www.imdb.com/name/nm0000759/?ref_=sr_1, Zugriff: 22.04.2013.

Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography. About Philip Seymour Hoffman“, Yahoo! Movies, o.J., <http://movies.yahoo.com/person/philip-seymour-hoffman/biography.html>, Zugriff: 04.11.2012.

Anon., „Philip Seymour Hoffman Biography (1967-)“, Film References. Theatre, Film and Television Biographies- Bette Henritze to Clint Howard, o.J., <http://www.filmreference.com/film/65/Philip-Seymour-Hoffman.html>, Zugriff: 01.11.2012.

Anon., *Philip Seymour Hoffman Fan Site, Awards*, 2006, <http://www.philipseymourhoffman.net/awards.htm>, Zugriff: 01. 11. 2012.

Anon., *Philip Seymour Hoffman Fan Site, Biography*, 2006, <http://www.philipseymourhoffman.net/biography.htm>, Zugriff: 01. 11. 2012.

Anon., „Philip Seymour Hoffman. Filmography“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0000450/>, Zugriff: 05.11.2012.

Anon., „Philip Seymour Hoffman Theatre Credits. Credits“, *broadway WORLD.com*. o.J., <http://broadwayworld.com/people/Philip-Seymour-Hoffman/#>, Zugriff: 18.11.2012.

Anon., „Philip Seymour Hoffman. The Jack goes Boating star talks on stage embarrassments and British Banter.“, *ShortList.com. Entertainment*, o.J., www.shortlist.com/entertainment/films/philip-seymour-hoffman, Zugriff: 04.12.2012.

Anon., „Ratings: Cast & Crew. Bennett Miller“, *Gold Derby*. o.J., <http://www.goldderby.com/candidates/bennett-miller.html>, Zugriff: 22.04.2013.

Anon., „Sydney. Crime. Drama.“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/title/tt0119256/>, Zugriff: 23.02.2013.

Anon., *STELLA ADLER. STUDIO OF ACTING*, o.J., <http://www.stellaadler.com/classes/nyu-bfa-program/>, Zugriff: 16.11.2012.

Anon., *The Academy of Motion Pictures Arts and Sciences. The 78th Academy Awards (2006) Nominees and Winners*, o.J., www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/78th-winners.html, Zugriff: 05.11.2012.

Anon., „The Big Lebowski. Cast.“ o.J. <http://www.imdb.com/title/tt0118715/>, Zugriff: 02.11.2012.

Anon., *The Drama Book Shop, Inc., Since 1917*, <http://www.dramabookshop.com/>, Zugriff: 02.07.2013.

Anon., „The Home of Professional Actor Training in Australia“, *Howard Fine. Acting Studio Australia*, 2012, <http://www.howardfinestudio.com.au>, Zugriff: 20.03.2013.

Anon., „The Home of Professional Actor Training in Australia. Personalisation Philip Seymour Hoffman“, *Howard Fine. Acting Studio Australia*, 2012, <http://www.howardfinestudio.com.au/assets/files/PERSONALISATION%20%20-%20Phillip%20Seymour%20Hoffman%20-%20Howard%20Fine%20Acting%20Studio%20Australia%20Melbourne%20-%20The%20Home%20of%20Professional%20Actor%20Training%20in%20Australia.pdf>, Zugriff: 20.03.2013.

Anon., „The Master. Awards“, IMDb. o.J., http://www.imdb.com/title/tt1560747/awards?ref_=tt_awd, Zugriff: 20.04.2013.

Anon., „The Seagull. Joseph Papp Public Theater/ New York Shakespeare Festival“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=66, Zugriff: 17.11.2012.

Anon., „The Skriker. Joseph Papp Public Theater/ New York Shakespeare Festival“, LORTEL ARCHIVES- The Internet Off- Broadway Database, o.J., http://www.lortel.org/lla_archive/index.cfm?search_by=show&id=561, Zugriff: 17.11.2012.

Anon., *Tisch School of the Arts at NYU. Drama*, o.J., http://drama.tisch.nyu.edu/object/dr_aboutprogram.html, Zugriff: 16.11.2012.

Anon., *Tisch School of the Arts at NYU. Drama*, o.J., <http://drama.tisch.nyu.edu/page/home.html>, Zugriff: 16.11.2012.

Anon., *Tisch School of the Arts at NYU. Drama*, o.J., http://drama.tisch.nyu.edu/object/dr_professionaltraining.html, Zugriff: 16.11.2012.

Anon., „Truman Capote (1924-1984). Writer. Actor. Soundtrack.“, IMDb. o.J., <http://www.imdb.com/name/nm0001986/>, Zugriff: 23.03.2013.

Anon., *T. Schreiber Studio and Theatre, About History*, <http://tschreiber.org/about-2/history/>, Zugriff: 02.07.2013.

Anon., „William F. Buckley. Profile.“, NNDB, tracking the entire world o.J. <http://www.nndb.com/people/149/000023080/>, Zugriff: 20.06.2013.

Anon., *92Y, 92Y Centers*, o.J. <http://www.92y.org/Uptown/About-Us/92Y-Centers-and-Programs.aspx>, Zugriff: 20.06.2013.

Brantley, Ben. „THEATER REVIEW; Finding Out What It’s Like To Really Be Your Brother“, *New York Times. Theater*, March 2000, <http://theater.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9C06E3DA1F38F933A25750C0A9669C8B63>, Zugriff: 17.11.2012.

Canby, Vincent, „THEATER REVIEW; When Communists clashed with Nazis and the Klan“, *New York Times. Arts*, February 1996, <http://www.nytimes.com/1996/02/12/theater/theater-review-when-communists-clashed-with-nazis-and-the-klan.html> , Zugriff: 17.11.2012.

Cote, David, „Postracial Othello. Peter Sellars colors between lines.“, *Time Out New York*. September 2009, <http://www.timeout.com/newyork/theater/postracial-othello>; Zugriff: 10.05.2013.

Cox, Nathan, Mc Innis, Brian, „Paul Thomas Anderson. Mini Biography“, IMDb. o. J., <http://www.imdb.com/name/nm0000759/bio>, Zugriff: 20.04.2013.

Edelstein, David, „Pervert, Vampire, Lout. Perfectly Nice Guy, Though.“, *The New York Times. Red Carpet*, Januar 2006,

<http://www.nytimes.com/2006/01/15/movies/redcarpet/15edel.html?pagewanted=all>,
Zugriff: 13.02.2013.

Gutman, Les, „A Curtain Up Review. The Seagull“, Curtain Up TM. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings , o.J., <http://www.curtainup.com/seagullcentralpark.html>, Zugriff: 17.11.2012.

Hattenstone, Simon, "Philip Seymour Hoffman: 'I was moody, mercurial...it was all or nothing'". The guardian. Oktober 2011, <http://www.guardian.co.uk/film/2011/oct/28/philip-seymour-hoffman-jack-goes-boating> Zugriff: 04.04.2013.

Hirschberg, Lynn, „A Higher Calling“, The New York Times. Magazine, December 2008, www.nytimes.com/2008/12/21/magazine/21hoffman-t.html?pagewanted=1&_r=3&hp, Zugriff: 02.11.2012.

Hoffmann, Denis, Jachmann, Alexander, „Der Duft der Frauen. Auszeichnungen.“, Zelluloid. o. J., <http://www.zelluloid.de/filme/preise.php3?id=3399>, Zugriff: 23.02.2013.

Klinger, Eva Maria, „Othello- Philip Seymour Hoffman gibt ungekürzten Shakespeare mit Philip Seymour Hoffman als Jago. Das Böse im Biedermann.“ Juni 2009, http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=2965;
Zugriff: 20.05.2013.

Marks, Justin, *With Love From Truman. Film Synopsis*, o. J., <http://maysles.site.aplus.net/companypages/films/films/withlove.htm>, Zugriff: 03.03.2013.

McNulty, Charles. „The Author's Voice/ IMAGINING BRAD. (Greenwich House Theater, New York, New York) (Review)“, *Access my Library. Search Informations that Librarys trust*, May 24th 1999, www.accessmylibrary.com/article-1G1-54757226/authors-voice-imagining-brad.html, Zugriff: 17.11.2012.

Murray, Matthew, „Broadway Reviews. Long Days Journey Into Night“, Talkinbroadway. Broadway Reviews, May 6 2003, <http://www.talkinbroadway.com/world/LongDays.html>, Zugriff: 17.11.2012

Murray, Rebecca, „ Philip Seymour Hoffman Talks About "Capote". Philip Seymour Hoffman on portraying Truman Capote in "Capote", About.com.Hollywood Movies, o. J., <http://movies.about.com/od/capote/a/capoteph092505.htm> Zugriff: 02.02.2013.

Philip Seymour Hoffman- Capote, <http://www.youtube.com/watch?v=DYGIOUB2mig>,
Zugriff: 20.06.2013.

Philip Seymour Hoffman Interview, Public Theatre NY 2009;
<http://www.youtube.com/watch?v=cn19bnMrz9Y>, Zugriff: 20.05.2013

Rohter, Larry, „ARTSBEAT; Hoffman to direct for Labyrinth Theater“, The New York

Times. Theater, August 2012,
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9806E7DF1130F930A3575BC0A9649D8B63&scp=1&sq=&st=nyt>, Zugriff: 20. 11. 2012.

Rodek, Hanns- Georg, „Verkörperung der Arroganz. Der Aufstieg des Oscar-Gewinners Philip Seymour“, *Die Welt*. März 2006, <http://www.welt.de/print-welt/article202683/Verkoerperung-der-Arroganz-Der-Aufstieg-des-Oscar-Gewinners-Philip-Seymour.html>, Zugriff: 04.04.2013.

Rough Cut. Philip Seymour Hoffman Admits to Being a Little Nutty, ABC News 2012; <http://www.youtube.com/watch?v=BbGeNcOHZDI>, Zugriff: 20.04.2013, 0h05'44''.

Rough Cut. Philip Seymour Hoffman on Rough- Housing with Joaquin Phoenix, ABC News 2012; <http://www.youtube.com/watch?v=4MRqvCaZDEg>, Zugriff: 20.04.2013, 0h01'43''.

Stein, June, „Philip Seymour Hoffman. by June Stein“, *BOMBSITE*. The Artists Voice since 1981. 103/ 2008, 2008, <http://bombsite.com/issues/103/articles/3103>, Zugriff: 16.11.2012.

The Los Angeles Times Envelope Screening Series – The Master – EPIX, EPIXHD 2013; <http://www.youtube.com/watch?v=5t62XADK0w4>, Zugriff: 20.04.2013.0h18'20''.

Truman Capote on The Dick Cavett Show Pt 1 of 2, <http://www.youtube.com/watch?v=PGkqbXr90yo>, Zugriff: 30.04.2013. 0h00'47''.

Villiger Heilig, Barbara, „Wiener Festwochen. Schwarz ist weiss und weiss ist schwarz.“, *Neue Zürcher Zeitung*. Juni 2009, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/schwarz-ist-weiss-und-weiss-ist-schwarz-1.2748039>; Zugriff: 12.05.2013.

Venutolo, Anthony, „The talented Mr. Hoffman.“, *nj.com*. New Jersey, Dezember 2008, http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2008/12/the_talented_mr_hoffman.html, Zugriff: 20.02.2013.

Weinzierl, Ulrich, „Othello“ in Wien. Philip Seymour Hoffman ist ein Jago für Obama.“, *Die Welt*. Juni 2009, <http://www.welt.de/kultur/theater/article3932798/Philip-Seymour-Hoffmann-ist-ein-Jago-fuer-Obama.html>; Zugriff: 10.05.2013.

Danksagung

Ein großes Dankeschön an Thomas Gauss, Jasmin Mutlular, David Lindley-Pilley, Sarah Christian, Christian Römer meine gesamte Familie und Freunde die mir unterstützend zur Seite gestanden sind und das Wort „Master- Thesis“ nicht mehr hören können.

Ich möchte mich aber auch ganz herzlich bei Herrn Dr. Fuxjäger, dem Wiener Festwochen Büro, dem LAByrinth Theater NYC und bei Philip Seymour Hoffman bedanken, da ich ohne deren Ratschläge und Materialien niemals imstande gewesen wäre, diese Arbeit zu verfassen.

Vor allen Dingen aber möchte ich mich bei Julia Wagner bedanken, der Frau bei der meine Wertschätzung und Dankbarkeit kein Ende hat.

Abstract

In „Philip Seymour Hoffman- der Glanz der Nebenrolle“ wird über eine „analytische Betrachtung“ der Werdegang des Schauspielers veranschaulicht.

Die Biographie des Künstlers in den Bereichen Theater und Film, als auch die von ihm als Schauspieler angewandte Arbeitsweise waren die Basis für meine Forschungsarbeit. Über die Darstellung seiner Schauspieltechnik und die damit einhergehende Grundlage, welche vor allen Dingen auf den Theoretiker Konstantin Stanislawski zurück zu führen ist, konnte der Ursprung der Schauspielkunst Philip Seymour Hoffmans aufgezeigt werden. Eine eingehende Beschäftigung mit der Besetzung Philip Seymour Hoffmans in der Nebenrolle führte zu der Erkenntnis, dass die Physiognomie eines Darstellers zur Kategorisierung in ein gewisses Charakterfach beiträgt, welches sich bei Hoffman vor allen Dingen auf den „Außenseiter“ bezieht. Außerdem war es wichtig, hierbei auch die historische Prägung der Schauspielkunst mit ein zu beziehen, die durchaus Aufschluss über diese Art von typisierender Einstufung gab.

Weiters war es von Bedeutung die Herangehensweise Hoffmans an seine Rollenarbeit über die Entwicklung und den daraus folgenden Umgang mit einem Charakter dar zu stellen. Durch eine kurze Analyse einer Filmszene war es möglich dies verständlich zu machen. Die Skizzierung der Zusammenarbeit zwischen Hoffman und dem Regisseur Paul Thomas Anderson machte deutlich, dass die Rollenbesetzung, welche er seinem Schauspieler zuordnet, mit der Typisierung des „Außenseiters“ zusammenhängend ist. Eine Analyse des Filmes „The Master“, in welchem Hoffman die Titelrolle mimt, konnte veranschaulichen, wie genau Anderson in seiner Arbeit als Filmregisseur als auch im Austausch mit dem Schauspieler vorgeht.

Ein interessanter Aspekt für die Untersuchung der Arbeitsweise Hoffmans war vor allen Dingen seine Darstellung als Jago in der Theaterinszenierung Peter Sellars während der Wiener Festwochen. Die neuartige Interpretation des Stückes „Othello“ durch den Regisseur und die damit einhergehende differenzierte Sichtweise des Rollencharakters „Jago“ durch Hoffman waren ausschlaggebend für den Erfolg von Hoffmans Performance. Die genaue Auseinandersetzung mit der Rollenarbeit Hoffmans am Charakter Truman Capote´s zeigte, wie professionell und gewissenhaft der darstellende Künstler sich einer Rolle annähert und auf diese Weise erfolgreich

ist. Ferner wurde über die Kooperation mit Bennett Miller deutlich, wie wichtig die Kenntnis eines Regisseurs über das Erzielen der gewünschten Qualität eines Darstellers für seinen Film ist.

Meine Diplomarbeit kommt also zu der Conclusio, dass der Erfolg Philip Seymour Hoffmans der Fähigkeit zur Darstellung komplexer Charaktere, einer eingehenden Recherche und Auseinandersetzung mit einer Rolle und der Physiognomie des Schauspielers zugrunde liegt.

Lebenslauf Judith Christian

geboren in Stockerau/ Niederösterreich
Österreichische Staatsbürgerin

Schulbildung

- Volksschule Stockerau
- Sporthauptschule Korneuburg
- BORG Hegelgasse 14, 1010 Wien Matura 2004

Studium

Ab 2005

- Schauspielschule Drama College Wien mit Abschluss als staatlich geprüfte Schauspielerin
- Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaft Universität Wien

Herbst 2009

- Schauspielunterricht am HB Studio New York City und am T. Schreiber Institute New York City (Scene Study/ General American Accent)

Ab 2012

- Erasmusstipendium: 2 Semester Theaterwissenschaft Freie Universität Berlin, Deutschland

Berufliche Erfahrungen

(2008-2011)

- Regieassistenz Produktion Quasi Quasar Theater „Die Geggies“
- Regieassistenz Produktion Quasi Quasar Theater „Kleiner Eisbär, wohin fährst du?“
- Regieassistenz Produktion Quasi Quasar Theater „Wiesenglück“

Schauspiel

- **2013 Kulturzentrum Perchtoldsdorf**
„Das Dschungelbuch“, Regie: Birgit Oswald
- **2013 Musikvideo**
„100.094 Baustellen in Berlin“, Regie: Elia Brose
- **2010/ 2012 Frida und Fred Museum Graz mit anschließender Österreich-Tournee**
„Kleiner Eisbär, wohin fährst Du?“, Regie: Wolfgang Blassnig, Quasi-Quasar-Theater
- **2010 Ragnarhof Wien „Mimamus- das skurille Strategietheater“**

„Dunken´s Schafskopf“, Konzept/Regie: Donald Padel/Judith Christian, Stefan Kurt Reiter

- **2010 Dschungel Wien (2010) nominiert für den STELLA Darstellender Kunst. Preis für junges Publikum**
„Cut“, Regie: Claudia Bühlmann
- **2010 Drachengasse Wien, Schauspielbar**
„Pharmaschinken“, Regie: Stefan Reiser
- **2010 Künstlercafé Nanu, Wien**
„Spurlos“, Regie: On Stage-Ensemble
- **2009 Theater im Werkraum, Wien**
„Vorwärts/Rückwärts“, „Film ab“, „A tribute“, Konzept: Lautlos und Peng“
- **2007- 2009 Ragnarhof Wien „Mimamusch- das skurille Strategietheater“**
„In a box...things that remind you, me, she“, Konzept/ Regie: Donald Padel/ Judith Christian
„Götterspeise“, Konzept/ Regie: Donald Padel/ Andreas Farthofer
„Die Wahrheit“, Konzept/Regie: Donald Padel/ Tiberius Stansciu
- **2008 TAG– Theater Wien**
„Peepschuh“, Regie: Claudia Bühlmann
- **2008 Wiener Festwochen/ Museumsquartier**
„Ich sterbe als Land“ von Dimitris Dimitriadis, Regie: Michael Marmarinos
- **2007-2008 Dschungel Wien**
„Performance zu Theaterpädagogik“, „Touch Me“, „CinderElla“, „Die Bühlmännerinnen“, Regie: Claudia Bühlmann
- **2007 Ateliertheater Wien**
„One night stand“, Regie: Katja Thost- Hauser
- **2006 Piran, Slowenien**
„Was ihr wollt“, Regie: Claudia Bühlmann
- **2006 Schuberttheater Wien**
„Alma Mahler-Werfels Erinnerungen an ihr ereignisreiches Leben“, Regie: Trude Ackermann
- **2006 Leopoldmuseum Wien/ Museumsquartier**
„Alma Mahler-Werfels Erinnerungen an ihr ereignisreiches Leben“, Regie: Trude Ackermann