
BACHELORARBEIT

Stefanie Anna Langer

Recherche im Filmschauspiel

**Wo stößt die Recherche an ihre
Grenzen und wo beginnt die
Kunst?**

2012

BACHELORARBEIT

Recherche im Filmschauspiel

**Wo stößt die Recherche an ihre
Grenzen und wo beginnt die
Kunst?**

Autor:
Stefanie Anna Langer

Studiengang:
Angewandte Medienwirtschaft

Seminargruppe:
AM09 wM2-B

Erstprüfer:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

Zweitprüfer:
Dipl.-Dok. (FH) Sebastian Pioch

Einreichung:
Hamburg, 15.11.2012

BACHELOR THESIS

Research in acting

**Where does research hit a snag
and where begins talent?**

author:
Stefanie Anna Langer

course of studies:
Applied Media Management

seminar group:
AM09 wM2-B

first examiner:
Prof. Dr. Detlef Gwosc

second examiner:
Dipl.-Dok. (FH) Sebastian Pioch

submission:
Hamburg, 15.11.2012

Bibliografische Angaben:

Langer, Stefanie Anna:

Recherche im Filmschauspiel – Wo stößt die Recherche an ihre Grenzen und wo beginnt die Kunst?

Research in acting – Where does research hit a snag and where begins talent?

2012 - 71 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Abstract

Diese Arbeit untersucht den Zusammenhang von Recherche und Filmschauspiel basierend auf den Schauspielmethoden von Tony Barr und Lee Strasberg. Ziel ist es, herauszufinden, inwieweit im Filmschauspiel tatsächlich recherchiert wird und wo sich eine Grenze zur Kunst ausmachen lässt.

Zu Anfang wird die Recherche im Allgemeinen erklärt, um sie schließlich auf das Filmschauspiel einzugrenzen. Anschließend werden die Schauspiellehren von Barr und Strasberg detailliert erklärt und analysiert. Nach jedem Sinnabschnitt wird die Recherche mit den Methoden verglichen, um Parallelen zeichnen zu können. Unterstützend dazu werden die Interviews mit den praktizierenden Schauspielerinnen Kathrin von Steinburg und Mareike Fell ebenfalls in den Sinnabschnitten einbezogen und erörtert.

Abschließend wird festgestellt, wie viel Recherche im Filmschauspiel steckt und wie viel Recherche noch notwendig ist, um das höchste Maß an Authentizität zu schaffen. Dazu werden im Fazit Lösungsansätze vorgestellt.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	VI
1 Einleitung	1
2 Recherche beim Spielfilm	3
2.1 Begriffserklärung und Einordnung beim Spielfilm.....	3
2.2 Journalistische und dokumentarische Recherche.....	4
2.3 Einordnung ins Schauspiel.....	5
3 Methoden für authentisches Schauspiel	7
3.1 Schauspiellehre nach Tony Barr.....	7
3.1.1 Bühnen- und Filmschauspiel.....	8
3.1.2 Vorbereitung.....	10
3.1.3 Text und Rolle.....	15
3.1.4 Handwerkliche Techniken.....	19
3.1.5 Arbeit von außen nach innen – oder umgekehrt.....	26
3.2 Method Acting nach Lee Strasberg.....	28
3.2.1 Arbeit an sich selbst und an der Rolle.....	29
3.2.2 Sensorisches Gedächtnis (sense memory) und affektives Gedächtnis (affective memory).....	34
3.2.3 Gruppenübungen.....	37
3.2.4 Tier-Verkörperung.....	41
3.2.5 Text und Szene.....	42
4 Fazit	45
Literaturverzeichnis	X
Anlagen	XI
Eigenständigkeitserklärung	XXVII

Abkürzungsverzeichnis

Abkürzung	Bedeutung
bzw.	beziehungsweise
Ebd.	ebenda
etc.	et cetera
d. h.	das heißt
f.	folgende Seite
S.	Seite
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel

1 Einleitung

Der Beruf des Filmschauspielers ist spätestens seit Hollywood durch glamouröse und erfolgversprechende Assoziationen geprägt. Praktizierende Berühmtheiten werden regelmäßig mit hohen Gagen und angesehenen Preisen für ihre Darbietungen belohnt. Die andere Seite der Medaille offenbart allerdings eine breite Masse an Filmschauspielern, die um jeden Drehtag kämpfen und sich mit fast lächerlich kleinen Gehältern abspesen lassen. Aber wofür? Sie alle – ob Filmstar oder Tagelöhner – beschreiben ihre Arbeit als Kunst, die sie selbst erschaffen und die sie erfüllt. Sie alle gehen dabei weiterhin immer gleich vor: die eigene Rolle wird analysiert und schließlich nach eigenen Interpretationen dargestellt. Wenn die Vorgehensweise bei jedem Schauspieler immer gleich ist: wie viel Kunst steckt demnach tatsächlich im Filmschauspiel? Und welcher Teil dieses Berufes ist reines Recherchieren von Informationen, die unter Anleitung eines Regisseurs vorgetragen werden?

Das Recherchieren ist die Grundlage jeglicher Art von Vorbereitung in allen Arbeitsbereichen. Ob beim Erstellen einer wissenschaftlichen Arbeit oder bei der Darstellung einer Filmrolle – die Recherche ist unumgänglich.

Die Art und Weise, wie sich der Schauspieler auf den Film vorbereitet hängt davon ab, welche schauspielerischen Methoden er sich während seiner Ausbildung angeeignet hat. Die folgende Arbeit versucht im Zuge dessen, festzustellen, wie viel Recherche in diesen schauspielerischen Methoden und Techniken steckt, wo sie an ihre Grenzen stößt und wann die besagte Kunst beginnt.

Ziel der folgenden Arbeit ist es, herauszufinden, wie groß der Anteil der Recherche in der Schauspielerarbeit ist und wo sie an ihre Grenzen stößt. Daraus folgernd ist herauszufinden, wie viel Kunst tatsächlich im Schauspiel steckt, d. h., wie das Verhältnis von Recherche und Kunst aussieht. Es ergeben sich demnach folgende Fragestellungen: Welchen Teil der Schauspielerarbeit kann mit der Recherche gelöst werden? Wie viel Recherche wird tatsächlich von Schauspielern betrieben? An welcher Stelle fehlt die Recherche? Und: Wo beginnt im Filmschauspiel die Kunst?

Für diese Arbeit soll zunächst das Themengebiet der Recherche für das Filmschauspiel eingegrenzt und erklärt werden. Dies erfolgt auf Grundlage der Diplomarbeit von Sebastian Pioch, der sich speziell mit dem Thema der Recherche im Spielfilm beschäf-

tigt. Auf dem Fundament dessen, kann die Recherche schließlich auf das Filmschauspiel reduziert werden.

Um das Handwerk des Schauspielens zu begreifen und die Recherche dahingehend vergleichen zu können, werden die Schauspiellehren von Lee Strasberg und Tony Barr erörtert. Die Schauspielmethoden verkörpern jeweils die alte und die für den Film weiterentwickelte, neue Auffassung der Schauspielkunst und deren Umsetzung, wodurch bei Betrachtung beider Methoden ein weiter Radius der Schauspielarbeit erreicht werden kann. Die Recherche wird während dieser Analyse nach jedem Sinnabschnitt mit der jeweiligen Arbeitsweise verglichen, sodass festgestellt werden kann welcher Teil der Schauspiellehren der reinen Recherche entsprechen. Um festzustellen, wie viel Recherche aktuell bei praktizierenden Schauspielern betrieben wird, werden die Interviews von Mareike Fell und Kathrin von Steinburg ebenfalls nach jedem Sinnabschnitt analysiert.

Im Fazit wird ein Resümee aller Vergleiche erstellt, sodass schließlich das Ergebnis der Arbeit behandelt werden kann. Es werden außerdem Lösungsansätze für aufkommende Probleme wegen mangelnder Recherche vorgestellt, die zeigen sollen, wie wichtig eine lückenlose Recherche ist, wenn der Schauspieler authentisch sein will.

Da sich nach ausgiebiger Recherche dieser Arbeit herausgestellt hat, dass das Thema Recherche im Filmschauspiel noch fast unberührt ist, wird das Ergebnis durch die Interviews mit den Filmschauspielerinnen Kathrin von Steinburg und Mareike Fell belegt.

2 Recherche beim Spielfilm

Die Thematik der Recherche ist sehr weitläufig und komplex. Sie wird bei Spielfilmproduktionen viel zu häufig unterschätzt und sogar vernachlässigt.¹ Dabei zeigen zahlreiche Beispiele aus der fiktiven Spielfilmwelt, dass mangelnde Recherche die Glaubwürdigkeit eines Films nicht nur schädigen, sondern die Schauspieler und folglich auch die Produktion lächerlich aussehen lassen. Eine gut durchgeführte Recherche kann die Geschichte des ganzen Drehbuches positiv fördern und verändern und die Besetzung mit Leichtigkeit authentisch darstellen.

Im Folgenden wird die „Recherche“ begrifflich erklärt und für das Gebiet des Spielfilms eingeordnet. Daraufhin wird gezeigt, welche geeigneten Arten von Recherche es bei Spielfilmproduktionen gibt und wie sie anzuwenden sind. Schließlich werden diese Erkenntnisse auf das Schauspiel übertragen. Die weiteren Punkte zeigen lediglich einen Überblick der Recherche und die Vielfalt der zu verwendenden Quellen, sodass sie auf die Schauspielarbeit angewendet werden können. Im Rahmen dieser Arbeit ist es unmöglich, den Bereich der Recherche noch detaillierter zu erörtern, da sie eine ganze wissenschaftliche Arbeit abdecken würde – wie die Diplomarbeit von Sebastian Pioch zeigt.

2.1 Begriffserklärung und Einordnung beim Spielfilm

Der Begriff „Recherche“ leitet sich vom französischen Wort „rechercher“ ab und bedeutet soviel wie „suchen nach“ oder „nachforschen“.² Pioch definiert die Recherche im allgemeinen als Werkzeug zur Informationsbeschaffung.³ Beim Recherchieren geht es also darum, nach Informationen zu suchen, die für das jeweilige Thema relevant sind. Von der Aneignung bzw. Verinnerlichung der Information als möglichen weiteren Schritt ist allerdings nicht die Rede. Aus der Definition geht demnach hervor, dass die Recherche das Sammeln von Informationen ist.

Pioch grenzt die Recherche beim Spielfilm in zwei Hauptteile ein: auf der einen Seite steht die journalistische bzw. investigative Recherche und auf der anderen Seite die

1 Vgl. Pioch, S. (2007) S. 15 f.

2 Vgl. Hermann, U. (1977) S. 356.

3 Vgl. Pioch, S. (2007) S. 9.

dokumentarische Recherche.⁴ Beide unterscheiden sich in ihrer Arbeitsweise, ihren Zielen und bedienen sich meist unterschiedlicher Quellen. Im Folgenden werden beide Arten der Recherche im Ansatz vorgestellt. Die Thematik wird soweit dargestellt, dass eine Brücke zur Schauspielarbeit gefunden werden kann und im weiteren Verlauf der Arbeit Parallelen zu den Schauspielmethoden hergestellt werden können.

2.2 Journalistische und dokumentarische Recherche

Die unveröffentlichte Nachricht ist immer das Ziel bei der journalistischen Recherche.⁵ Dies ist gleichzeitig der größte Unterschied zur dokumentarischen Recherche, deren Hauptaufgabe das Wiederfinden der schon veröffentlichten bzw. gespeicherten Information ist.⁶

Der Journalist bedient sich während der Recherche mehrerer Quellen. Diese seien laut Pioch Nachrichtenagenturen, das Internet und Datenbanken, Personen in Form von Zeugen, Experten oder Informanten, Literatur und das persönliche Wissen. Dabei sei es wichtig, dass die verwendeten Quellen ein „ausgewogenes Verhältnis“⁷ zueinander aufweisen und keine Quelle einen zu hohen Stellenwert erhalte. Gerade im Journalismus kann die einseitige Bedienung einer Quelle zu fehlerhaften Ergebnissen führen, was bei Betrachtung des Ziels der unveröffentlichten Nachricht Sinn ergibt. Eine Nachricht kann sich im Nachhinein als falsch herausstellen und der Journalist wird im schlimmsten Fall als unglaubwürdig und unzuverlässig wahrgenommen.

Bei der dokumentarischen Recherche werde hauptsächlich mit elektronischen Quellen gearbeitet.⁸ Gemeint sind hier das Internet und Datenbanken. Der professionelle Informationsspezialist⁹ nutzt vor allem kostenpflichtige Datenbanken wie „GBI / Genios“, „LEXIS-NEXIS“, „STN International“, „DIALOG“, „DIMDI“ und „FIZ Technik“. Diese decken weitaus mehr Zugang zu relevanten Informationen ab als ihre kostenlosen Pendanten „Google“ oder „Bing“.

Für die korrekte Vorgehensweise und die Findung der richtigen Recherchemethode sei die sorgfältige Vorbereitung des Rechercheurs unumgänglich. Für den richtigen Einstieg formuliert Pioch für den Bereich Spielfilm folgende Fragen¹⁰:

4 Vgl. ebd. S. 11.

5 Vgl. ebd. S. 12.

6 Vgl. ebd. S. 13.

7 Ebd. S. 12.

8 Vgl. ebd. S. 14.

9 Dienstleister, der mit dokumentarischer Recherche seinen Kunden zuarbeitet.

10 Vgl. ebd. S. 57.

1. Was will ich wissen?
2. Was ändert sich für mich, wenn ich die Information habe?¹¹
3. Wie könnte die Antwort lauten?¹²
4. Welche Quellen kommen für diese Antwort in Frage?
5. Welches Medium (Datenbank) könnte diese Antwort speichern, wenn ein Experte als Quelle auszuschließen ist?
6. Bis wann will ich die Antwort wissen?
7. Welchen (finanziellen) Aufwand bin ich bereit zu leisten?
8. Wer kann mir bei der Recherche behilflich sein?

Pioch verspricht, dass der Rechercheur bei Durcharbeitung dieser Fragen eine konkrete Vorstellung von den Antworten und deren Weg dahin haben werde. Selbstverständlich bezieht er sich bei diesen Fragen nicht nur auf die Schauspielerarbeit. Der Fragenkatalog ist allgemein gehalten und soll zur Erweiterung anregen, damit er die Recherchearbeit einer ganzen Spielfilmproduktion abdeckt, von der Regie über das Bühnenbild bis hin zum Kostüm und letztendlich auch zum Schauspiel.

2.3 Einordnung ins Schauspiel

„[...] das haben die uns bei der Schauspielschule auch immer wieder eingetrichtert, dass man wirklich nur die Informationen reinnimmt, die für einen selber wichtig sind. Es nützt nichts, einen riesigen Lebenslauf von seiner Rolle zu haben, der dir persönlich als Mensch gar nichts sagt, der dich nicht inspiriert, der dich nicht füttert. [...] Lieber so wenig wie möglich, aber so viel als nötig.“¹³

Für den Schauspieler ist eine Mischung aus journalistischer und dokumentarischer Recherche sinnvoll. Er strebt zwar keine investigative Arbeit an, bei der er neue Nachrichten veröffentlichen will, aber er muss sich bei der Rollenfindung durchaus journalistisch-typischen Quellen bedienen und arbeitet – genauso wie der Journalist – aus eigenem Antrieb.¹⁴

¹¹ Diese Frage zeigt dem Rechercheur, welche Bedeutung die Antwort für ihn hat.

¹² Daraus kann sich die mögliche Quelle ergeben.

¹³ Interview mit Kathrin von Steinburg.

¹⁴ Vgl. Pioch, S. (2007) S. 14.

Folgende Quellen sind für die Rollenarbeit des Schauspielers relevant:

- Internet und (kostenlose/kostenpflichtige) Datenbanken
- Personen in Form von Zeugen, Experten
- Literatur und Filme
- persönliches Wissen
- Drehbuch
- Kostüm
- Beobachtung

Als weitere Quellen wurden für die Schauspielerarbeit das Drehbuch, die Beobachtung und das Kostüm ergänzt. Aus dem Drehbuch kann der Schauspieler wichtige Informationen über die Handlung und die Beziehungen zwischen den Figuren entnehmen. Außerdem bietet es den Leitfaden für die Rollenfindung. Als Beobachtung wird im Schauspiel das Studieren von Verhaltensweisen anderer Menschen besonders in einem bestimmten Milieu verstanden. Muss der Schauspieler z. B. im Film eine Waffe verwenden, wird er idealerweise vor den Dreharbeiten einen geübten Schützen dabei beobachten, wie dieser mit der Waffe umgeht. Das Kostüm dient dem Schauspieler als Zugang für die Persönlichkeit seiner Rolle. Detaillierter wird auf die ergänzten Quellen in den jeweiligen Schauspielmethoden eingegangen.

Das Interview mit Zeugen oder Experten stellte sich während dieser Arbeit neben dem Drehbuch als effektivste Quelle für den Schauspieler heraus. Dabei sind nicht nur Experten für ein bestimmtes Themengebiet wie z.B. die Kriminalarbeit (wenn die Rolle ein Polizist ist) gemeint. „Experte“ meint im Schauspieljargon bereits eine Person, die eine bestimmte Verhaltensweise hat. Ist der Schauspieler beispielsweise als Mensch charakterlich kein sensibler Mensch, muss nun aber im Film eine sensible Rolle spielen, so gilt das Gespräch mit einem anderen, durchaus sensiblen Menschen über diese Gefühlsfindung schon als Expertengespräch.

Die Fragen aus Punkt 2.2. zeigen dem Schauspieler die richtige Vorgehensweise bei seiner Recherche. Auch an dieser Stelle ist anzumerken, dass die Fragen je nach Rolle ergänzt oder umformuliert werden können.

3 Methoden für authentisches Schauspiel

„Alle Techniken, die es im Schauspiel gibt, wollen Eins: Natürlichkeit, Wahrhaftigkeit und natürlich Authentizität wollen die alle. Und zwar wiederholbar, das ist ja der zentrale Punkt. Morgens um acht Uhr, abends um sieben Uhr und auch zehn Mal hintereinander muss es immer echt sein.“¹⁵

Die folgenden Punkte werden die Methoden für authentisches Schauspiel von Tony Barr und Lee Strasberg erklären. Jede Methode wird Schrittweise erläutert. Anschließend werden am Ende eines jeden Sinnabschnittes die Elemente der Recherche einbezogen und verglichen. Außerdem werden die Interviews mit den praktizierenden Schauspielerinnen Kathrin von Steinburg und Mareike Fell miteinbezogen, um die aktuelle Situation der Recherche im Filmschauspiel skizzieren zu können.

Im Folgenden werden alle SchauspielerInnen als „der Schauspieler“ benannt. Dies erfolgt nicht, weil die Mehrheit aller Schauspieler von Männern dominiert ist, sondern um die Struktur dieser Arbeit übersichtlich zu halten. Mit der Benennung „der Schauspieler“ sind demnach alle SchauspielerInnen gemeint.

3.1 Schauspiellehre nach Tony Barr

Tony Barrs Karriere beginnt 1941 in Hollywood, wo er als Schauspieler in mehreren Filmen und auch im Fernsehen mitwirkte. Nachdem er das Berufsfeld wechselte, wurde er schließlich Produzent und anschließend sogar Vizepräsident der „CBS Entertainment Production“ in den USA. 1960 gründete Barr das „Acting Workshop“, das bis heute besteht und angehenden Schauspielern Intensiv-Schauspiel-Seminare in Los Angeles bietet. Bis zu seinem Tod im Jahr 2002 führte Barr selbst Workshops durch und vermittelte seine Auffassung vom glaubhaften Schauspiel im Film.¹⁶

In *„Acting for the camera“* stellt Barr seine Methode für authentisches Schauspiel vor. Wie der Titel bereits verdeutlicht, handelt es sich bei Barrs Schauspiellehre speziell um das Erreichen von Authentizität vor der Kamera. Schwerpunkt seiner Methode ist vor

¹⁵ Interview mit Mareike Fell.

¹⁶ Barr, T. (2001) S. 328.

allem, wie der Schauspieler schnell zu effektiven Ergebnissen gelangt, da einer der Hauptunterschiede zwischen Film- und Bühnenschauspiel der große Zeitmangel bei Filmproduktionen ist. Barrs Methode basiert auf dem Prinzip des Reiz-Reaktion-Zyklus, d. h., der Schauspieler erhält von seinem Spielpartner einen sogenannten *Stimulus* (Reiz), der in ihm eine Reaktion auslöst, die wiederum für den Spielpartner einen Stimulus darstellt.

3.1.1 Bühnen- und Filmschauspiel

„Vergleicht man die Theaterschauspielerei mit einer Operation mit dem Skalpell, so entspricht die Filmschauspielerei der Operation mit dem Laserstrahl.“¹⁷

Wichtig in Barrs Methode ist sein Fokus auf das Filmschauspiel. Um dahin zu gelangen, macht er zunächst den Unterschied zwischen dem Schauspiel im Film und auf der Bühne deutlich.

Entscheidend beim Vergleich von Bühnen- und Filmschauspiel sei laut Barr die „Kommunikationsdistanz“¹⁸. Hauptaufgabe des Schauspielers sei es, Emotionen an das Publikum zu vermitteln und darin lege der wesentliche Unterschied zwischen Bühne und Film: die Entfernung zwischen Schauspieler und Zuschauer sei jeweils eine andere. Während auf der Bühne alle Inhalte und Emotionen bis in die hinterste Reihe des Theaters übermittelt werden müssen, sei die einzige Kommunikationsdistanz, die der Filmschauspieler überwinden müsse, der Spielpartner. Das Publikum befindet sich hier -beispielsweise in einer Großaufnahme- „praktisch auf der Schulter des Schauspielers im Off“¹⁹ und vereinfache es ihm enorm, tatsächlich jeden Zuschauer zu erreichen.

Daraus folge nach Barr, dass das Maß an äußerer Energie (Gestik und Mimik) bei beiden Arten von Schauspiel weiterhin völlig unterschiedlich sei. Auf der Bühne sei der Schauspieler gezwungen, selbst kleinste Details übertrieben darzustellen. Denn auf Grund der weiten Kommunikationsdistanz ginge ein Großteil der zu vermittelnden Emotion auf dem Weg zum Zuschauer (z. B. in der letzten Loge) verloren, deswegen würden große Gesten und übertriebene Mimik trotzdem als glaubwürdig wahrgenommen – „mit Ausnahme der Zuschauer in den vordersten Reihen“²⁰ verstehe sich. Die äußere Energie des Schauspielers am Filmset dagegen sei viel kleiner. Vor der Kamera arbeite der Schauspieler „innerhalb eines realen Raumes“²¹ und müsse folglich nur

17 Caine, M. (2008) S. 13.

18 Barr, T. (2001) S. 11.

19 Ebd. S. 11.

20 Ebd. S. 17.

21 Ebd. S. 20.

über diese wenigen Meter oder sogar Zentimeter bis zu seinem Spielpartner kommunizieren. Die Kommunikationsdistanz im Film entspreche jener im realen Leben, aus diesem Grund sei es dem Filmschauspieler möglich, sämtliche Emotionen und Inhalte gleichermaßen an alle Zuschauer zu vermitteln, da die Augen und Ohren des Publikums dem Objektiv der Kamera und dem Mikrofon entsprechen. Der Filmschauspieler sei dementsprechend in der Lage, im höchsten Maße authentisch zu sein, da seine Konzentration auf dem Spielpartner liege und nicht auf der Sorge darum, ob er z. B. laut genug und nach vorne gerichtet zum Publikum spreche.

Weniger äußere Energie bedeute allerdings nicht, dass der Filmschauspieler grundsätzlich weniger Energie aufbringen soll als der Bühnendarsteller. Der Teil der Energie, die der Filmschauspieler im Gegensatz zur Bühne einspart, soll er in andere Bereiche der Schauspielarbeit investieren. Barr erklärt es so: „Die Leidenschaft ist dieselbe; in der Art und Weise, wie Sie damit umgehen, liegt der Unterschied zwischen Kamera und Bühne.“²²

Weiterhin hieße laut Barr eine geringere Kommunikationsdistanz nicht, dass die Arbeit des Filmschauspielers gleichzeitig einfacher sei. So könne die Konzentration des Bühnenschauspielers durch die Sorge um die richtige Lautstärke seiner Stimme und die fehlerfreie Artikulation gestört werden (um beim Beispiel zu bleiben). Auf der anderen Seite habe der Filmschauspieler z. B. mit der Anwesenheit einer großen Produktionscrew selbst in intimen Szenen zu kämpfen oder müsse seine Gänge nach der Position der Kamera richten. Hinzu komme bei Filmproduktionen ein bedeutender Faktor, gegen den der Schauspieler einen immer währenden Kampf führen müsse: Zeitmangel. Auf Grund von niedrigen Budgets verkleinern sich die Drehzeiten beim Film immer mehr, d. h., immer mehr Material muss in noch kürzerer Zeit gedreht werden. Der Schauspieler hat somit weniger Vorbereitungszeit, muss allerdings „auf Knopfdruck“ funktionieren.

Wie der Filmschauspieler mit den neuen Hürden, die durch den Übergang von der Bühne zum Filmset umgehen muss und wie er vor allem schnell zu den gewünschten Ergebnissen gelangt, präsentiert Tony Barr in seiner Schauspiellehre, die in den folgenden Unterpunkten in Bezug auf die verschiedenen Recherchemethoden verglichen werden.

22 Ebd. S. 20.

3.1.2 Vorbereitung

Der wichtigste Teil und gleichzeitig Basis von Barrs Schauspielmethode ist die Vorbereitung. Es stellt sich bei dieser Basis eine Unterteilung zwei Bereiche heraus: die Vorbereitung *vor dem ersten Drehtag* (das kann je nach Produktionsablauf und Zeitplan einige Wochen bzw. Monate vorher oder sogar nur einen Tag vorher sein) und die Vorbereitung *unmittelbar vor der zu drehenden Szene*.

Während der Vorbereitung vor dem ersten Drehtag sammle der Schauspieler Informationen über die Geschichte bzw. Handlung des Films, über seine Figur und die Beziehungen zu den anderen Figuren und natürlich über das, was er sagen und tun soll.

Die Hauptquelle für diese Informationen seien dabei fast ausschließlich das Drehbuch.²³ Folglich sei der erste Schritt das Lesen des Drehbuches und das mehrere Male. Denn nur so bekäme der Schauspieler den richtigen Eindruck von der Handlung und lerne seine Rolle zu verstehen.²⁴

Nachdem der erste Schritt getan sei, befinde sich der Schauspieler nun in der Geschichte und könne anfangen, an den Feinheiten zu arbeiten.

An erster Stelle stehe grundsätzlich die Rollenfindung²⁵: Was trägt meine Rolle zur Handlung bei? Warum sage ich dies oder warum tue ich das? Dies können Fragen sein, die der Schauspieler sich zur Findung seiner Rolle fragen soll. Laut Barr müsse der Schauspieler alle Handlungen und Aussagen der Figur in Frage stellen, um diese verstehen zu können und um in der Lage zu sein, sich selbst in der Rolle sehen zu können.²⁶

Eine gewinnbringende Technik bei der Rollenfindung sei, zu untersuchen, was sprichwörtlich „zwischen den Zeilen“ im Drehbuch stehe, es sollen also nicht nur die geschriebenen Wörter analysiert werden, „sondern auch Implikation und Bedeutung dieser Wörter“²⁷ herausgearbeitet werden. Fragen wie: Warum sagt meine Figur dies? Wie (in welchem Tonus) sagt sie es? Oder: Welche tiefere Bedeutung steckt hinter dem gesprochenen Satz? Dies können alles Fragen sein, die den Schauspieler zu der Implikation führen. Auf diese Weise erkenne der Schauspieler außerdem alle emotionalen Zustände seiner Rolle. Nach Barr werde er durch das ständige Hinterfragen schnell herausfinden, in welcher Verfassung sich seine Figur in den jeweiligen Szenen befindet.

23 Vgl. ebd. S. 68.

24 Vgl. ebd. S. 68.

25 Vgl. ebd. S. 68.

26 Vgl. ebd. S. 68.

27 Ebd. S. 68.

Genauso effektiv sei es, zu studieren, was andere Figuren im Drehbuch über die eigene Rolle sagen. So erfahre der Schauspieler, wie seine Figur auf die Umwelt wirke und kann parallel dazu die Beziehungen zu den anderen Figuren ergründen.

Damit sich der Schauspieler in die Rolle hineinfinden könne, sei es weiterhin besonders hilfreich, wenn er versucht, Gemeinsamkeiten mit ihr zu finden. Möglicherweise haben beide ähnliche Sichtweisen in bestimmten Themenbereichen oder würden in der ein oder anderen Situation gleich reagieren. So können die Ziele der Rolle schneller und eindringlicher verstanden werden und die Verschmelzung zwischen Schauspieler und Rolle finde allmählich statt. Welche Vorstellung Barr von der endgültigen Zusammensetzung von Schauspieler und Figur hat und welche Techniken dahin führen, werden im nächsten Punkt (3.1.3) näher erörtert. Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit der reinen Vorbereitung, in der die Rolle nach Barr noch gar nicht endgültig existieren bzw. dargestellt werden kann; dies geschehe erst sobald die Kamera laufe.

Der Schauspieler müsse außerdem verstehen, dass der Drehbuchautor *vorgibt*, wer seine Figur grundsätzlich sei, d.h. er soll die Rolle nicht so darstellen, wie er sich darin gerne sehen würde. In Barrs Augen verliere jede so erarbeitete Rolle die Authentizität. Es ginge also nicht darum, welches die „persönlichen Bedürfnisse“²⁸ des Schauspielers seien, sondern welche Bedürfnisse die Figur habe. Sobald die Intention des Autors klar sei, könne der Schauspieler in der Lage sein, *der Rolle Leben einzuhauchen*, denn dies sei seine Aufgabe: er erfinde die Figur nicht neu, er lasse sie lediglich zum Leben erwecken.

Zusammenfassend lässt sich demnach sagen, dass der Schauspieler im ersten Teil der Vorbereitung ausschließlich mit dem Drehbuch arbeitet. Er analysiert alle für ihn relevanten Szenen Stück für Stück, um so die Geschichte zu verstehen, sich in ihr einzufinden und um in die eigene Rolle einzutauchen. Werde diese Phase der Vorbereitung gründlich erarbeitet, könne der Schauspieler nach Barr im Sinne der Rolle handeln und nicht aus der persönlichen Befindlichkeit reagieren, sondern „aus einer Rollenspontanität“^{29,30}.

Laut Barr sei das Ziel der Vorbereitung unmittelbar vor der zu drehenden Szene innerhalb kürzester Zeit zu dem gewünschten Ergebnis zu kommen. Das bedeutet, der Schauspieler soll in dieser Phase der Vorbereitung im Stande sein, sich schnell in die

28 Ebd. S. 70.

29 Nach Barr meint Rollenspontanität das Handeln des Schauspielers im Sinne der Rolle. Der Schauspieler reagiert so, wie die Rolle es erfordert und nicht, wie er persönlich reagieren würde.

30 Barr, T. (2001) S. 71.

Rolle einzufinden und mit einem hohen Energielevel bzw. einer hohen Aufmerksamkeit in die Szene zu starten.

Dafür müsse der Schauspieler vor jeder zu drehenden Szene genau diese unmittelbar vorher nochmals studieren. Er müsse sich – wie auch in der ersten Phase der Vorbereitung – wieder in Erinnerung rufen, was der Drehbuchautor ausdrücken wolle.³¹ Außerdem soll der Schauspieler herausfinden, welches Ziel seine Figur in dieser Szene habe: warum geht sie in die Szene? Wo will sie hin? Wie kommt sie zu diesem Ziel?

Es sollen auch noch einmal alle Beziehungen in der zu drehenden Szene analysiert werden und natürlich müsse der Text ein weiteres Mal gründlich gelesen werden.³²

Fast alle Charaktere eines Films (oder auch eines Theaterstücks) machen eine Entwicklung während der Geschichte durch. Die Haltung vom Anfang entspricht meist nicht die der Haltung am Ende des Films. Diese Tatsache müsse sich der Schauspieler immer bewusst sein, d. h., er soll darauf achten, dass er während der Vorbereitung nicht das Ende vorwegnehme.³³ Denn wenn er schon zu Anfang mit der Stimmung vom Ende in die Szene starte, gebe er der Figur keine Entwicklungsmöglichkeiten mehr und raube der Handlung somit jegliche Höhen und Tiefen. Barr unterstreicht seine Erklärung mit dem Beispiel eines Häuserbaus: „Bauen Sie Ihr Haus Stein für Stein. Sie können nicht das ganze Haus aus allen Steinen auf einmal bauen, und darum sollten Sie es auch gar nicht erst versuchen. [...] Auf die gleiche Art bauen Sie Ihre Rolle auf. Jeder einzelne Augenblick leistet seinen Beitrag zum Ganzen“³⁴.

Der Rhythmus sei nach Barr kurz vor der Aufnahme der Szene ein unumgängliches Hilfsmittel. Gemeint ist, dass der Schauspieler sich kurz vor dem ersten Take³⁵ in dem emotionalen Rhythmus bewegen soll, der als nächstes verlangt wird. Wird z. B. im nächsten Take eine Streitszene gedreht, in der die eigene Rolle am Anfang in hitziger Stimmung ist, soll sich der Schauspieler schnell bewegen, um seinen Körper in diese Verfassung zu bringen. Es sei demnach wichtig, das „emotionale Level am Anfang der Szene“³⁶ zu kennen und sich schließlich mit Hilfe des Rhythmus' zunächst physisch auf dieses Level zu bringen, um letztendlich auch emotional in diese Verfassung zu gelangen.

31 Vgl. ebd. S. 70.

32 Vgl. ebd. S. 70.

33 Vgl. ebd. S. 71.

34 Ebd. S. 72 f.

35 Als „Take“ wird im Filmjargon die Aufnahme einer oder mehrerer Versionen einer aufgezeichneten Szenensequenz bezeichnet. Vgl. <http://filmllexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=432>

36 Barr, T. (2001) S. 69.

Der zweite Teil der Vorbereitung ist im Endeffekt die Wiederholung des ersten Teils in verkürzter Form. Der Schauspieler ruft sich alle Erkenntnisse gestückelt – Szene für Szene – aus der Vorbereitung vor dem ersten Drehtag in Erinnerung und versucht sie direkt zu verinnerlichen, um aus ihnen heraus zu arbeiten.

Barr formuliert abschließend die wichtigsten Fragen, die der Schauspieler sich während der Vorbereitung stellen müsse. Im Folgenden werden Verkürzungen auftreten, was zu Grunde hat, dass Barr viele Beispiele mit den Fragen verknüpft, die der Unterstreichung dienen, aber durch ihre Länge den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden³⁷:

1. Was für eine Person sind Sie³⁸, entsprechend den Vorgaben des Buches? Belegen Sie mit Ihrer Vorbereitung die Gültigkeit des Materials. [...]
2. Was können Sie noch über sich aus dem geschriebenen Material schließen?
3. Haben Sie jemals eine vergleichbare Situation erlebt? Wenn ja, wie haben Sie sich gefühlt? Was haben Sie getan? [...] Wenn nein, benutzen Sie Ihre Fantasie: Wie würden Sie empfinden, wenn Sie sich tatsächlich in einer solchen Situation befänden? Glauben Sie diesem Gefühl von ganzem Herzen! Überlassen sie sich diesem Gefühl!
4. Wo stehen Sie am Anfang der Szene emotional? Was ist unmittelbar, bevor der Regisseur „Bitte!“ sagt, passiert? [...]
5. Was *treibt* Sie durch die Szene? Oder: Welches Ziel müssen Sie erreichen? [...]
6. Wo stehen Sie am Anfang der Szene emotional? Wie ist der Rhythmus Ihrer Emotion? Schneller als üblich? Langsamer? Normal?
7. Welches ist (sind) Ihr(e) Hindernis(se)?

Äußere Hindernisse: Wer oder was steht Ihnen im Weg? [...]

Innere Hindernisse: Welche Ideen, Verletzlichkeiten oder kürzlich gemachte Erfahrungen machen es schwieriger, dass Sie Ihr Ziel erreichen?

Habe der Schauspieler alle Fragen beantworten können, so habe er laut Barr bereits ein standfestes Fundament für die Darstellung gebaut. Die Vorbereitung soll nun bewusst verinnerlicht werden und sobald die Szene beginnt, dürfe kein Gedanken mehr an die Vorarbeit verschwendet werden, da sich der Schauspieler während der Szene

37 Vgl. ebd. S. 74 f.

38 Die Anrede „Sie“ meint hier die zu spielende Rolle.

auf andere Faktoren konzentrieren müsse. Diese Faktoren werden in den folgenden Unterpunkten dieser Arbeit präsentiert und erörtert.

Unter Betrachtung der kompletten Vorbereitung ergibt sich ein Prozess, der annähernd einem Zyklus gleicht. Unter ausschließlicher Verwendung des Drehbuches soll zunächst die Geschichte verstanden werden. Daraufhin folgt die intensive Rollenerarbeitung, die mit Hilfe des Fragenkatalogs zu lösen ist. Die erworbenen Informationen werden vom Schauspieler verinnerlicht bzw. in Bezug auf sich selbst verarbeitet. Danach, im zweiten Teil der Vorbereitung, kehrt der Schauspieler wieder zu den Anfängen seiner Vorarbeit zurück, um sich an die gewonnenen Informationen zu erinnern. Mit dem Beginn der zu drehenden Szene bricht der Schauspieler aus dem Zyklus aus, weil er sich hier nicht mehr an die Erkenntnisse erinnern soll, sondern diese verarbeiten und in die Szene einbauen muss.

Die komplette Phase der Vorbereitung vor dem ersten Drehtag ist in dieser Schauspielmethode als reine Recherche gedacht. Barr benennt dabei die wichtigste Quelle direkt: das Drehbuch. Es ist seiner Meinung nach nicht nur die wichtigste, sondern auch die einzig zu verwendende Quelle. Aus dem Drehbuch beziehe der Schauspieler nach Barrs Schauspiellehre alle essentiellen Informationen über die Handlung, das Milieu, die Rolle mit all ihren Hintergründen, Konflikten und Emotionen, über andere Figuren, die Beziehungen zu den anderen Figuren und wie seine Rolle auf seine Umwelt wirkt. All diese Informationen sind die einzig Wichtigen, mit denen der Schauspieler arbeiten soll. Indem er die Informationen nach Barr im zweiten Schritt auf sich selbst bezieht, stellt sich indirekt eine weitere Quelle heraus: das persönliche Wissen. Der Schauspieler soll in der Vorbereitung Gemeinsamkeiten mit sich und der Rolle finden, wobei er sein eigenes Wissen mit dem Drehbuch kombiniert.

Die von Barr formulierten Fragen helfen weiterhin tiefer in die schauspielerische Recherche einzudringen. Der Fragenkatalog führt den Schauspieler zu den für ihn relevanten Informationen und helfen ihm, selbst versteckte Informationen wie Emotionen hinter einfachen Sätzen oder innere Konflikte aufzuspüren.

Dadurch, dass im ersten Teil der Vorbereitung bereits alle wichtigen Informationen recherchiert wurden, greift die Recherche im zweiten Teil der Vorbereitung nur weitgehend, da sie lediglich wiederholt wird. Als Quelle dient dabei wieder das Drehbuch und speziell die bevorstehende Szene darin. Eigene Notizen des Schauspielers können dabei helfen, schnell die Quintessenz und das Emotionslevel der Szene wiederzufinden, um sie schließlich in der Szene zu verarbeiten.

Wie wichtig selbst erstellte Notizen sind, wird vor allem in den Interviews deutlich, da der Zeitdruck am Set das schnelle Wiederfinden des erforderlichen Emotionslevels erfordert. Mareike Fell arbeitet dabei immer mit einer sogenannten Emotionschronologie, die ihr hilft, alle in der Vorbereitung erarbeiteten Empfindungen in kurzer Zeit abzurufen: „Also auf meinem einen Blatt habe ich die Fakten, Bilder, Objekte, Wortwahlen. Auf dem anderen habe kleine Notizen vom ersten Lesen, die mir in den Kopf gekommen sind, sonstiges. Dann fängt die Szenearbeit an. Da mache ich mir eine Emotionschronologie aus dem, was ich mir selbst entwickelt habe, weil ja meist unchronologisch gedreht wird.“³⁹

Während der Vorbereitung werden weder von Barr noch von Mareike Fell und Kathrin von Steinburg weitere Quellen wie das Internet, Datenbanken, Literatur oder Filme als Recherchemethode benutzt oder gar empfohlen. Begründung bei den Interviews sei die Entstehung einer Barriere bei der Rollenfindung durch zu viele Informationen. Für Kathrin von Steinburg stellen beispielsweise zu viele Hintergrundinformationen über die eigene Rolle eine Art Reizüberflutung dar: „Es nützt nichts, einen riesigen Lebenslauf zu haben, der dir persönlich als Mensch gar nichts sagt, der dich nicht inspiriert, der dich nicht füttert. Also dann lieber: nimmst'e zwei Sätze, die dir helfen, die dir etwas bringen als einen riesigen Lebenslauf mit Familien, Ahnengeschichten.“⁴⁰

3.1.3 Text und Rolle

In den Anfängen ihrer Ausbildung verbringen Schauspielschüler bei szenischen Übungen sehr viel Zeit damit, den gesprochenen Text auswendig zu lernen. Einfache Sätze werden kurz vor der Szene unzählige Male murmelnd wiederholt und sogenannte Stichwörter werden mühsam im Kurzzeitgedächtnis abgespeichert. Ganz im Gegenteil dazu ist Barrs Motto bezüglich Text und Rolle: „Lerne die Rolle – nicht den Text“⁴¹.

Er behauptet, dass der einfachste Weg zur Einprägung des Textes die Beschäftigung mit der eigenen Rolle sei. Gemeint ist, dass es nicht wichtig sei, welche Worte gesprochen werden, sondern „die Gründe, weswegen sie gesprochen werden“⁴². Denn wenn der Schauspieler wisse, aus welchem Grund er etwas sagen will bzw. was seine Worte bewirken sollen, werde er intuitiv den richtigen Text sprechen. Voraussetzung für dieses Resultat sei in Barrs Methode das konzentrierte Zuhören und die Sensibilität für die Stimuli des Spielpartners. Höre der Schauspieler seinem Spielpartner also konzentriert

39 Interview mit Mareike Fell.

40 Interview mit Kathrin von Steinburg.

41 Barr, T. (2001) S. 91.

42 Ebd. S. 96.

zu, nehme er die Stimuli seines Partner richtig auf und könne demnach authentisch darauf reagieren, d. h. auch, *verbal* authentisch reagieren. Der Text käme sprichwörtlich „von allein“, ohne dass der Schauspieler sich daran erinnern müsse, da der Stimuli die richtige Reaktion in ihm hervorrufen werde. Dies gelte im Übrigen nicht nur für verbale Reaktionen; auch alle körperlichen Reaktionen wie Gänge oder das Verwenden von Requisiten würden nach Barr ganz von selbst geschehen, wenn der Schauspieler einen Stimulus durch das Zuhören in sich aufnehme, um daraus die passende Reaktion entstehen zu lassen.⁴³

Der größte Fehler, den der Schauspieler laut Barr machen könne, sei es, sich krampfhaft an den Text erinnern zu wollen, da dies den „Radar für Stimuli abschalten“⁴⁴ würde, was logisch erscheint, da die Konzentration in diesem Fall nicht mehr auf das Zuhören liegt, sondern auf die Sorge darum, ob der richtige Text in Erinnerung geblieben ist.

Als sichere Methode empfiehlt Barr beim Lernen des Textes, nicht die eigenen Passagen zu markieren, sondern die Stimuli des Spielpartners. Auf diese Weise denke der Schauspieler über die Bedeutung seiner Worte nach und studiere den Sinn dahinter und somit auch die Absichten seiner eigenen Rolle. Das bedeute allerdings nicht, dass der Schauspieler den Text nicht in gewisser Art auswendig lernen soll. Natürlich müsse er beim Durcharbeiten des Drehbuches auch die Worte kennen, die er zu sprechen habe. Bei dem Prozess des Hinterfragens dieser Worte und der Suche nach den Gründen dafür, vereinfache sich lediglich das abspeichern des Textes und werde vor allem für den Schauspieler in seiner Rolle als *selbstverständliche* Reaktion auf einen Stimulus empfunden.

Die Figur, die der Schauspieler schließlich in der Szene präsentiere, sei das endgültige Produkt seiner ganzen Vorbereitung. Aus diesem Grund sei die Rollenarbeit oder Rollenvorbereitung einer der wichtigsten Teile der Vorbereitung in Barrs Schauspiellehre. Seine Methode gibt vor, dass die Figur eine Zusammensetzung aus Schauspieler und Rolle sei. Das bedeutet, der Schauspieler müsse „Teile von sich selbst in die Rolle einbringen“.⁴⁵

Der Mensch sei schon mit allen Emotionen zur Welt gekommen; die Einen lasse er heraus, die Anderen lasse er aus kulturellen und/oder sozialen Gründen nicht heraus. Wer Schauspieler sein wolle, müsse nach Barr in der Lage sein, *alle* Emotionen, die in ihm seien, heraus zu lassen. Nur so könne er alle erforderlichen Teile von sich in die

43 Vgl. ebd. S. 92.

44 Ebd. S. 92.

45 Ebd. S. 39.

Rolle einbringen und daraus die Figur formen. Welche Teile von sich selbst dafür erforderlich sind, finde der Schauspieler im Drehbuch. Seine Aufgabe sei schlicht, Übereinstimmungen von sich und der Rolle zu finden und sie zusammen zu bringen.⁴⁶ Habe der Schauspieler die Zusammenführung von sich und der Rolle geschafft, so könne er jederzeit aus seinem eigenen Gefühl heraus agieren „statt aus dem einer vorgestellten Person“⁴⁷ und so sei er letztendlich im höchsten Maße glaubhaft, da alle Reaktionen aus einem ehrlichen Gefühl entstehen würden.

Wie schafft der Schauspieler die Zusammenführung? Laut Barr müsse die zu spielende Rolle zunächst detailliert analysiert werden, um herauszufinden, welche Gefühle und Emotionen vom Schauspieler verlangt werden. Der zweite Schritt sei das Hineinversetzen in die Emotionen der Rolle. Ständiges Hinterfragen und das Suchen nach Gründen für das Handeln der Rolle seien dabei sehr hilfreich. Die wichtigsten Fragen zur Vorbereitung aus Punkt 3.1.2. bieten für diesen Teil der Untersuchung den perfekten Leitfaden. Grundvoraussetzung zur Beantwortung dieser Fragen sei eine positive Offenheit des Schauspieler gegenüber der Gefühle und Handlungen seiner Rolle, denn nur auf diese Weise sei er im Stande, sich in jede Figur hineinzusetzen und sie zu verstehen.⁴⁸ Die einzige Quelle, die der Schauspieler für die Bearbeitung seiner Rolle benötige, sei ausschließlich das Drehbuch. Hier finde er alle essentiellen Hinweise über seine Rolle, die er benötigt, um ein glaubhaftes, emotionales Gerüst zu erschaffen, das er nur noch mit „Teile[n] von sich“⁴⁹ für ein rundes emotionales Produkt ausstatten müsse.

Die Eigenschaft, die hervorragende Schauspieler von der Masse abhebe, sei nach Barrs Theorie die Sensibilität und das Talent zur schnellen Findung besagter Hinweise im Drehbuch und zur Verarbeitung jener Indizien.⁵⁰

Die Arbeit mit der Rolle und dem Text ist der wichtigste Teil der Vorbereitung. Während dieses Arbeitsprozesses formt der Schauspieler seine eigene Rolle und setzt sich mit den damit verbundenen Konflikten auseinander. Zusammenfassendes Motto für diesen Punkt ist weiterhin: erst die Bedürfnisse und Hintergründe der Rolle kennenlernen und verinnerlichen, um dann den Text automatisch wiedergeben zu können.

46 Vgl. ebd. S. 39 f.

47 Ebd. S. 40.

48 Vgl. ebd. S. 40.

49 Ebd. S. 42.

50 Vgl. ebd. S. 42.

Bei der Analyse des Textes und der Rolle erschließt sich ein weiterer Schritt der Recherche, die wieder ausschließlich aus am Drehbuch gebunden ist. Die zu findenden Informationen entsprechen den Emotionen und den Hintergründen der eigenen Figur, die sich in der Begründung der Handlungen und der Aussagen der Rolle verbergen. Der geschriebene Text ist eine weitere Quelle, die vom Drehbuchautor vorgegeben und für die eigene Rolle wiedergefunden und verinnerlicht werden muss. Wie schon angemerkt, ergibt sich aus der Zusammenführung von Schauspieler und Rolle das persönliche Wissen als weitere indirekte Quelle der Recherche. Es finden sich in diesem Abschnitt allerdings auch keine weiteren Quellen, die über das Drehbuch und das persönliche Wissen hinaus gehen. Im Interview mit Kathrin von Steinburg kristallisiert sich dagegen das Kostüm als weitere, sehr hilfreiche Quelle speziell für die Rollenfindung heraus. Der Schauspieler finde durch das Kostüm einen schnelleren Zugang zur Persönlichkeit und Haltung seiner Figur: „Also wenn du jetzt eine Prostituierte spielst und in Turnschuhen daherkommst, tust du dich wahrscheinlich schwerer als jetzt mit hohen Schuhen oder mit einem kurzen Röckchen [...] es informiert dich viel.“⁵¹

Die bisher erörterten Arbeitsmethoden veranschaulichen das Herz von Barrs Schauspiellehre und versprechen den „effektivsten und schnellsten“⁵² Weg zur maximal glaubhaften Darbietung im Schauspiel. Die nun folgenden Unterpunkte sollen als handwerkliche Hilfsmittel verstanden werden, „die der Schauspieler nur bei Bedarf einsetzen sollte“.⁵³ Sie sollen dem Schauspieler lediglich eine Stütze sein, wenn er an Grenzen stoße bzw. keine Lösung für ein Problem finde. Barr warnt allerdings davor, die handwerklichen Techniken als ständige Stütze zu verwenden: denn wenn „diese Hilfsmittel zu Krücken werden, riskiert der Schauspieler, statt einfach zuzuhören und auf die Reaktionen zu vertrauen, die Authentizität“.⁵⁴

Der folgende Abschnitt kann demnach als Lösungshilfe gesehen werden, sobald der Schauspieler keinen Ausweg mehr findet.

51 Interview mit Kathrin von Steinburg.

52 Barr, T. (2001) S. 101.

53 Ebd. S. 101.

54 Ebd. S. 101.

3.1.4 Handwerkliche Techniken

„Es ist ja schon so, dass wir alle den Film des Regisseurs drehen und eigentlich sollte das Ziel der Dinge sein, dass ich das erreiche, was er möchte. Ich kann ihm verkaufen, was ich mir überlegt habe und wenn er z. B. sagt: ‚Ist zuviel für die Szene.‘ Dann würde ich mir einen anderen Weg bauen das authentisch zu spielen.“⁵⁵

Zu den handwerklichen Techniken zählen in Barrs Methode der Rhythmus und Rhythmuswechsel, die Dynamik, die Bewegung, das Bedürfnis, die Personalisierung und die Bilder. Die Bedeutung und Anwendung der einzelnen Techniken bzw. Hilfsmittel werden im Folgenden abschnittsweise präsentiert und erklärt.

Rhythmus und Rhythmuswechsel:

Barrs Behauptung ist, dass jeder Mensch einen Grundrhythmus besitzt, der gleichzusetzen sei mit dem Herzschlag und somit individuell sei. Sei ein Mensch beispielsweise ein ruhiger und zurückhaltender Typ, werde er höchstwahrscheinlich einen langsamen Rhythmus haben. Im Gegenzug habe ein aufbrausender und hitziger Typ Mensch einen dementsprechend schnelleren Rhythmus.⁵⁶ Der Rhythmus oder Herzschlag verändere sich durch Stimuli. Wenn z. B. die Braut bei ihrer Hochzeit jeden Augenblick mit dem Musikeinsatz in der Kirche (Stimulus) erwartet wird, wird auch der Herzschlag (Rhythmus) des Bräutigams sehr viel schneller. Das Beispiel soll zeigen, dass der Mensch im wirklichen Leben auf einen Stimulus immer rhythmisch reagiere. Sowohl innerlich als auch äußerlich, das bedeutet, alles, was er innerlich fühle, trage er durch seine Bewegungen immer nach außen. Der Bräutigam würde in diesem Fall wahrscheinlich schwitzen oder eine nervöse Bewegung machen. Der innere und äußere Rhythmus sei grundsätzlich also immer gleich. Sei allerdings das Gegenteil der Fall (innerer und äußerer Rhythmus sind verschieden), deute dies auf einen Konflikt hin. Der Mensch will z. B. seinen Rhythmuswechsel verbergen.

Um seine Theorie zu unterstreichen, behauptet Barr, dass sogar Emotionen einem bestimmten Rhythmus zugeordnet werden würden. Emotionen wie Wut, Glück oder Anspannung würden beispielsweise mit einem schnellen Rhythmus impliziert, Trauer und Wohlbefinden mit einem langsamen Rhythmus.

⁵⁵ Interview mit Mareike Fell.

⁵⁶ Vgl. Barr, T. (2001) S. 104.

Diesen individuellen, angeborenen Rhythmus könne sich der Schauspieler durch bewusstes physisches Verändern positiv zu Nutze machen. Denn ein Rhythmuswechsel sei „für das Publikum offensichtlich“.⁵⁷ Nach Barrs Vorgehensweise sei es möglich, Emotionen durch rhythmische Bewegungen entstehen zu lassen. Im Allgemeinen wird diese Arbeitsweise im Schauspiel als das Arbeiten von außen nach innen bezeichnet. Der Schauspieler arbeitet dementsprechend „vom Körper zur Emotion hin“⁵⁸. Dies soll er allerdings nur tun, wenn er es nicht schaffe, die Emotion idealerweise einzig aus dem Stimulus des Spielpartners entstehen zu lassen.

Bevor die Szene beginnt, müsse die emotionale Befindlichkeit und der Rhythmus des Schauspielers auf einen Nenner gebracht werden. Ein Hilfsmittel dabei sei der richtige Gang unmittelbar bevor die Szene beginnt (vgl. Punkt 3.1.2.). Durch dieses effektive Werkzeug erreiche der Schauspieler schnell die gewünschte Emotion.

Während der Szene könne ein Rhythmuswechsel leicht durch eine Pause, eine Veränderung von Stimmlage bzw. Sprechweise, einen Wechsel der Blickrichtung und durch den Abbruch einer Tätigkeit markiert werden.⁵⁹ Das Publikum würde all diese rhythmischen Wechsel wahrnehmen und sie als bedeutende Emotion verstehen.

Dynamik:

Der Grund, weswegen eine Szene überhaupt geschrieben werde, sei, dass am Ende immer etwas anders ist als am Anfang. Eine gute Szene bewege sich entweder „auf einen Höhepunkt hin oder von ihm weg“⁶⁰. Diese Veränderung bezeichne Barr als Dynamik. Eine Veränderung sei das effektivste Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publikums anzuziehen. In den häufigsten Fällen lege die Ausführung der Dynamik beim Schauspieler. Aus diesem Grund müsse der Schauspieler sie immer aus dem Drehbuch herausarbeiten, sei sie noch so gering.⁶¹ Am schnellsten finde der Schauspieler die Dynamik in Konflikten, hier verändere sich fast immer etwas. Dies impliziert allerdings nicht, dass Veränderungen nur in Konflikten manifestiert seien. Studiere der Schauspieler das Drehbuch bei der Vorbereitung gründlich, werde er in jeder Figur eine durchgehende Dynamik erkennen, so sei beispielsweise die Haltung einer Figur anfangs immer anders als am Ende der Geschichte.⁶²

57 Ebd. S. 106

58 Ebd. S. 108.

59 Vgl. ebd. S. 106.

60 Ebd. S. 117.

61 Vgl. ebd. S. 117.

62 Vgl. ebd. S. 118.

Auch die Dynamik werde laut Barr durch Stimuli ausgelöst. Aufgabe des Schauspielers sei es also, in der Vorbereitung nach allen Stimuli im Drehbuch zu suchen, die eine Veränderung anstoßen. Anschließend müsse er sich über die Veränderung im Klaren sein, um sie letztendlich schauspielerisch an das Publikum zu vermitteln. An dieser Stelle würden sich nach Barrs Meinung wieder die talentierten von den untalentierten Schauspielern herausheben, da es zur Findung und Umsetzung der Dynamik eine hohe Sensibilität erfordere. Vor allem weil sich die Dynamik nicht immer äußerlich zeige. Es gäbe auch Veränderungen, die in der Figur stattfinden (innerlich).⁶³ Romeo und Julia z. B. werden in ihren gemeinsamen Szenen kaum Wutausbrüche wegen der Verzweiflung über ihre verbotene Liebe haben; dies ist ein Konflikt, der innerlich ist und durch den authentischen Schauspieler nur in Nuancen nach Außen getragen wird.

Die Dynamik sei ein schwer zu findendes Gut, das bei Entdeckung eines der effektivsten Hilfsmittel im Schauspiel sei, deswegen soll das Credo hier immer heißen: „Wann immer möglich, halten Sie Ausschau nach Veränderungen, im körperlichen Ausdruck, in Ihrer emotionalen Haltung innerhalb der Rolle oder in Ihrer Art zu denken.“⁶⁴

Bewegung:

Barr macht zunächst klar, dass es zwei Arten von Bewegungen gebe: die physische oder körperliche Bewegung und die emotionale Dynamik oder die emotionale Veränderung.⁶⁵ Letzteres werde ebenfalls als Bewegung verstanden, da eine Veränderung bei genauer Betrachtung logischerweise eine Bewegung zu einem Punkt hin oder von von einem Punkt weg ist; wenn auch nicht physisch (z. B. eine Meinungsänderung).

Wie schon im vorangegangenen Abschnitt erörtert, ziehe jede Art von Dynamik die Aufmerksamkeit des Publikums an, daher könne die Veränderung genauso wirkungsvoll sein wie die physische Bewegung und ersetze diese auch sehr häufig.⁶⁶

Laut Barr entstehe die physische Bewegung „entweder aus einem Bedürfnis der Figur heraus oder“⁶⁷ bringe die Geschichte voran. Steht die Figur beispielsweise in der Küche und hat Durst, wird sie sich aus dem Kühlschrank ein Getränk holen (physische Bewegung). Möchte z. B. der Autor des Drehbuches, dass die Figur an einem vergifteten Getränk stirbt, muss der Autor einen Grund für die physische Bewegung schaffen (erstes Beispiel), um so die Geschichte voran zu bringen. Der Grund oder die Motivati-

63 Vgl. ebd. S. 118.

64 Ebd. S. 118

65 Vgl. ebd. S. 120.

66 Vgl. ebd. S. 120.

67 Ebd. S. 120.

on sei für eine körperliche Bewegung erforderlich, da die Bewegung sonst nicht glaubwürdig sei.⁶⁸

Das wichtigste Instrument der physischen Bewegung sei logischerweise der Körper. Der Schauspieler müsse demnach einen flexiblen Körper haben, um auf jeden Stimulus mit der entsprechenden Bewegung reagieren zu können. Natürlich ist nicht jeder Schauspieler in der Lage, aufwendige Stunts⁶⁹ darzubieten, aber je authentischer dieser sein will, umso mehr sollte er seinen Körper flexibel formen, sodass er auch erforderliche Stunts glaubhaft darstellen kann.

Bedürfnis:

Das Bedürfnis könne nach Barr auch als Ziel oder Intention verstanden werden.⁷⁰ Im realen Leben bewegen wir uns von einem Bedürfnis zum nächsten. Zunächst steht beispielsweise das Bedürfnis nach dem Verdienst von viel Geld, danach wandelt sich das Bedürfnis in eine schöne Urlaubsreise, dann wiederum in den Bau eines Familienhauses etc. In Barrs Schauspiellehre verhalte es sich genauso: die Rolle habe nach seiner Auffassung große und kleine Bedürfnisse, die er stillen wolle. Durch die kleinen Bedürfnisse werde der Schauspieler „von einem Augenblick zum nächsten getragen“⁷¹ bis diese ihn schlussendlich zu seinem großen Bedürfnis bringen, das auch als *Rückgrat* bezeichnet werde.

Das Prinzip sei also, dass der Schauspieler viele kleine Bedürfnisse erfüllen bzw. spielen müsse, um an das von ihm ersehnte Rückgrat zu gelangen. Um dieses Prinzip zu erklären, fügt Barr ein anschauliches Beispiel an: das große Bedürfnis des Heiratschwindlers sei es, eine Millionärin zu heiraten. Aus diesem Rückgrat ergebe sich zunächst das kleine Bedürfnis eine Millionärin zu treffen. Habe er dies getan, wandelt sich dieses kleine Bedürfnis in ein neues: die Gunst der Millionärin zu ergattern. Sogar aus diesem kleinen Bedürfnis entfalten sich neue kleinere Bedürfnisse wie „sie zum Lachen bringen“, „sie verführen“, „mit ihr schlafen“ usw. So spiele der Schauspieler von Augenblick zu Augenblick bis er sich schließlich das große Bedürfnis erfülle.⁷²

Eine bedeutende Aufgabe des Schauspielers sei es, die Bedürfnisse seiner Rolle zu erkennen und zu versuchen, sie zu erfüllen. Wichtig dabei sei es, nicht alle Bedürfnisse

68 Vgl. ebd. S. 121.

69 Ein Stunt wird im Schauspiel als gewagtes Kunststück bezeichnet. Dies können z. B. Sprünge, Stürze, Unfälle mit Fahrzeugen oder inszenierte Kämpfe sein. Stunts werden im Film oft von Stuntmen durchgeführt, um den ungeübten Schauspieler nicht zu gefährden. Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=690>

70 Vgl. Barr, T. (2001) S. 123.

71 Ebd. S. 123.

72 Vgl. ebd. S. 123 f.

auf einmal zu spielen. Die Rolle könne sich nur in eine Richtung bewegen; sie könne zwischendurch zwar die Richtung wechseln, aber grundsätzlich werde sie nur einen Weg beschreiten. Demnach soll der Schauspieler „Stein für Stein“⁷³ (vgl. Hausbaubeispiel aus 3.1.2.) arbeiten. Bedürfnisse erzeugen Dynamik, die eine Geschichte interessant mache. Besonders Hindernisse vor den Bedürfnissen erzeugen Aufmerksamkeit beim Publikum und beleben die Geschichte, weshalb diese Hindernisse vom Schauspieler wahrgenommen werden sollen, damit er darauf reagieren könne.⁷⁴ Wenn es z. B. kalt in der Szene sei, soll der Schauspieler nicht darstellen, dass er friere, er soll spielen, wie es ihm wieder warm werden könnte. Das Hindernis soll also nicht aktiv gespielt werden, es soll gespielt werden, wie es zu lösen ist. Genau dieses Verhalten sei natürlich und glaubhaft.⁷⁵

Leitsatz beim Bedürfnis nach Barrs Methode ist: „Es gibt immer einen Grund für das, was wir tun, es gibt immer eine Motivation.“⁷⁶ Aufgabe des Schauspielers sei, den Grund zu finden und auf ihn zu reagieren. Suche er allerdings vergeblich nach dem Bedürfnis und könne sich demnach nicht in der Szene zurechtfinden, gäbe es nach Barr auch die Möglichkeit, den Regisseur am Set zu fragen. Wie schon in Punkt 3.1.1. erklärt, sei Zeitmangel der vorherrschende Feind, gegen den alle Beteiligten einer Produktion zu kämpfen haben. Der Frust über die wenige Zeit, spiegele sich dabei meist beim Regisseur wider, dem der Aufnahmeleiter sagt, dass nur noch eine Einstellung gedreht werden könne, weil der Umbau der Kamera länger als geplant dauert. Wenn zudem der Schauspieler mit seinen Fragen über die Motivation seiner Rolle daherkomme, könne er laut Barr beim Regisseur auf Antworten stoßen wie: „Ihre Gage. Tun Sie's einfach!“⁷⁷ Es sei natürlich immer Aufgabe des Schauspielers eigene Rückschlüsse zu ziehen und die Rolle selbstständig zu erarbeiten, das sei schließlich sein Job. Doch für jeden Schauspieler werde früher oder später der Moment kommen, an dem selbst er seine Rolle einen Augenblick lang nicht verstehe. Dann sei es kein Verbrechen, den Regisseur zu fragen und wenn dieser gut in seiner Tätigkeit sei, werde er sich immer Zeit für seine Schauspieler nehmen.

73 Ebd. S. 124.

74 Vgl. ebd. S. 125.

75 Vgl. ebd. S. 126.

76 Ebd. S. 127.

77 Ebd. S. 128.

Personalisierung:

Nach Barr soll die Personalisierung nur im Notfall verwendet werden. Der Nachteil der Personalisierung sei die hohe Konzentration, die für dieses handwerkliche Werkzeug aufgewendet werden müsse. Es erschwere das Zuhören und sensibel sein für die Stimuli des Spielpartners, da hier ein großer Teil der Konzentration fehlen würde.⁷⁸

Personalisierung bedeutet im Schauspiel das Erzeugen von Emotionen durch die Erinnerung an persönliche Erlebnisse. Dadurch, dass sich der Schauspieler an ein persönliches Erlebnis erinnert, erinnert er sich sowohl an die damaligen Stimuli, die bestimmte Emotionen auslösten. Durch diese Erinnerung erhofft er sich die persönliche Emotion von damals als Reaktion, um sie in die Szene einzubauen. Barr kritisiert an diesem Werkzeug, dass es sich um persönliche Erinnerungen und Emotionen des Schauspielers als Menschen handele. Der Schauspieler agiere bei der Personalisierung nicht mehr aus den Bedürfnissen der Rolle, sondern aus den eigenen. Er sei in diesem Moment nicht mehr die Rolle, sondern er selbst als Mensch.⁷⁹ Doch genau dieser Fakt sei der eigentliche Wert für die Verwendung der Personalisierung: alle daraus entstandenen Emotionen kämen „aus erster Hand“⁸⁰, was auf Grund der Echtheit dieser Gefühle im höchsten Maße authentisch sei. Trotzdem warnt Barr vor der Verwendung der Personalisierung; sie soll lediglich als Hilfe im Notfall dienen und kein ständiger Begleiter sein, da der Schauspieler schließlich nicht sich selbst spiele, sondern eine neue Figur, die sich aus Teilen von ihm und der vorgegebenen Rolle zusammensetze.⁸¹

Bilder:

Wie im Abschnitt über den Rhythmus und Rhythmuswechsel bereits erklärt, würden nach Barrs Schauspiellehre bestimmten Emotionen einen individuellen Rhythmus zugeordnet. Diese Zuordnung gelte ebenfalls für Tiere und Objekte.⁸² Ein Elefant beispielsweise, hat einen wesentlich gemächlicheren und ruhigeren Rhythmus als eine Ratte, die einen flinken, schnellen Rhythmus hat. Habe der Schauspieler Probleme damit, den richtigen Rhythmus zu finden, so könne er sich der *Bilder* bedienen. Je nachdem, welches Bild er annehme, ändere sich dementsprechend sein Rhythmus, vorausgesetzt, er wähle das richtige Bild, um den richtigen Rhythmus für die Szene anzuneh-

78 Vgl. ebd. S. 142.

79 Vgl. ebd. S. 142.

80 Ebd. S. 143.

81 Vgl. ebd. S. 143.

82 Vgl. ebd. S. 144.

men und er könne sich auch vorstellen, das Bild zu *sein*.⁸³ Die grenzenlose Vorstellungskraft sei bei dieser Übung also unumgänglich, da sich der Schauspieler schließlich nicht jeden Tag vorstelle, er sei ein Elefant. Wende er diese Technik allerdings öfter an, würde sie laut Barr weiterhin die Fantasie anregen und ausbauen, sodass der Schauspieler sie schneller und gezielter einsetzen könne.⁸⁴

Bilder würden aber nicht nur den richtigen Rhythmus auslösen. Sie würden den Schauspieler zusätzlich in die richtige emotionale Verfassung bringen und ihn sogar in korrekte physische Verhaltensweisen leiten.⁸⁵ Nicht nur Rhythmen würden z. B. Tieren zugeordnet, auch bestimmte Emotionen und Verhaltensweisen. Katzen bewegen sich beispielsweise sehr elegant, können aber auch fauchen, wenn ihnen etwas nicht gefällt. Außerdem sind sie sehr nachdenklich und eigen. Dies sind alles viele kleine Eigenschaften, die das Bild komplettieren und von denen der Schauspieler profitieren könne. Der Vorteil dieses Werkzeuges sei das Bild als „Gesamtkonzept“⁸⁶. Dadurch, dass sich der Schauspieler ein Bild vorstelle, das voller für ihn selbstverständlich vorhandener Eigenschaften steckt, müsse er sich nicht mehr mit den kleinen Details auseinandersetzen, nach denen er suche. Mit dem richtigen Rhythmus kämen die anderen Details wie Emotionen und körperliche Bewegungen automatisch.⁸⁷ Anzuwenden seien die Bilder wie auch beim Rhythmus und Rhythmuswechsel kurz vor der zu drehenden Szene, vor allem, wenn in der bevorstehenden Szene eine große emotionale Veränderung auf den Schauspieler zukomme, da er dann in einen neuen Rhythmus und eine neue Emotionen hineinfinden müsse.

Ganz so wie die Zuordnung der Rhythmen von Emotionen sei auch die Zuordnung der Rhythmen von Bildern (Tiere und Objekte) sehr subjektiv und habe daher auch keine „Universallösung“. Trotzdem sei die Arbeitstechnik der Bilder einer der schnellsten und wirkungsvollsten handwerklichen Werkzeuge, die Barr für seine Schauspielmethode entwickelt habe.

Aus den handwerklichen Techniken lassen sich fast keine Recherchemethoden ableiten. Wie im einleitenden Abschnitt schon beschrieben, sind diese Techniken lediglich Hilfsmittel, die dem Schauspieler aus der Not befreien sollen. Im Idealfall benötigt er die Hilfsmittel nicht und findet aus der reinen Vorbereitung den richtigen Zugang zur

83 Vgl. ebd. S. 144 f.

84 Vgl. ebd. S. 144.

85 Vgl. ebd. S. 145.

86 Ebd. S. 145.

87 Vgl. ebd. S. 145.

Rolle und Szene. Trotzdem können diese Techniken auch der Recherche eine Hilfestellung bieten. Sie vereinfachen das Filtern der essentiellen Informationen und können sogar den Weg zu der gesuchten Information ebnen. Im Vergleich zu einer Suchmaschine beispielsweise, helfen die handwerklichen Techniken dabei, die Suchbegriffe einzugrenzen, um so schnell an die gesuchte Information zu gelangen.

Außerdem kann der Regisseur annähernd als eine neue Quelle zur Rollenerarbeitung definiert werden. Er dient vor allem bei der Motivationsfindung als Experte, der dem Schauspieler neue Denkansätze und Informationen liefern kann.

Wie schon erwähnt, verwendet Mareike Fell eine Emotionschronologie, die sie schnell die gewünschten Empfindungen für die bevorstehende Szene wiederfinden lässt. Dies kann auch für die Recherche als Hilfsmittel dienen, da aufkommende Fragen während der Vorbereitung sofort notiert werden. Im nächsten Schritt kann der Schauspieler nach alternativen Quellen zum Drehbuch suchen. Kathrin von Steinburg wählt als Hilfsmittel das Expertengespräch mit einer befreundeten Psychologin. Ihrer Meinung nach kann ein Psychologe die Motivation jeder Figur verstehen und schwierige Konflikte der Rolle schneller finden als der Schauspieler selbst: „Also die Methode, die ich gelernt habe sagt, es geht nicht um Gefühle, sondern es geht um das Verhalten und in der Psychologie geht es ja auch um das Verhalten, um Verhaltensmuster. [...] Und da kann meine Freundin mir halt super helfen. Um Verhalten geht es bei ihr jeden Tag, sei es in der Klinik oder in der Praxis.“⁸⁸

3.1.5 Arbeit von außen nach innen – oder umgekehrt

„Vieles kann man visualisieren, sich herleiten, sich vorstellen. Ich meine damit, physische Handlungen erzeugen Emotionen. So kann man arbeiten. [...] Grundsätzlich hole ich mir, was ich brauche, vom Gegenüber.“⁸⁹

Im Schauspiel gibt es allgemein zwei verschiedene Arbeitsweisen, die zu den gleichen Zielen führen sollen: echte, glaubhafte Emotionen und Reaktionen unter fiktiven Umständen erzeugen. Dies kann entweder durch die Arbeit von außen nach innen oder aber durch die Arbeit von innen nach außen erreicht werden. Barr stellt in seiner Methode beide Arbeitsmodelle vor und bezieht anschließend Stellung zu den Arbeitsweisen.

⁸⁸ Interview mit Kathrin von Steinburg.

⁸⁹ Interview mit Mareike Fell.

Die Arbeit von außen nach innen beschreibt Barr als die Erzeugung von Gefühlen und Emotionen durch „die Aneignung der physischen Merkmale“⁹⁰ der zu spielenden Figur. D. h., der Schauspieler beginne seine Vorbereitungen bei den körperlichen Verhaltensweisen seiner Figur: wie redet sie? Wie bewegt sie sich? Wie ist ihre Körperhaltung? Auf diese Weise finde er Zugang zu den Emotionen seiner Figur. Die Abschnitte über den Rhythmus und Rhythmuswechsel und über die Bilder beschreiben exakt diese Arbeitsmethode (vgl. Punkt 3.1.4.).

Sollte der Schauspieler bei der Arbeit von außen nach innen die richtigen körperlichen Merkmale auswählen und untersuchen, würden laut Barr möglicherweise die richtigen Gefühle entstehen. Allerdings sei diese Arbeitsweise ein intellektueller Ansatz, da körperliche Verhaltensweisen oft stereotypisch festgelegt würden.⁹¹ Ein Beispiel zur Erläuterung: der hart arbeitende Leiter eines erfolgreichen Millionenunternehmens würde im Allgemeinen folgende Zuordnung von Verhaltensweisen bekommen: selbstbewusste, gerade Haltung; klare, laute Artikulation; schneller, hektischer Rhythmus. Es fällt auf, dass diese Assoziationen vom Bild eines tüchtigen Geschäftsmannes im allgemein stimmen, trotzdem sei dies nur die Verbindung zu seinem Beruf, es bestehe keine Verbindung zu dem *Individuum*, das den Beruf ausübe. Nicht jeder Geschäftsmann ist selbstbewusst und hektisch. Es gibt in diesem Beispiel auch die Möglichkeit, dass der Leiter das Millionenunternehmen nur geerbt hat und eigentlich sehr unzufrieden mit seiner Position ist. Der Schauspieler fange folglich an, den Beruf und nicht die Figur mit all ihren Hintergründen zu spielen.⁹² Die Reaktionen und Emotionen seien demnach unglaubwürdig und der Schauspieler beginne tatsächlich nur *zu spielen* und nicht *zu sein*. Diese Arbeitsweise sei daher mit Vorsicht zu genießen, da sie bei falscher Anwendung viele Gefahren mit sich bringen würden.⁹³

Die Arbeit von innen nach außen verfähre genau umgekehrt, das bedeutet, die Art, wie etwas physisch dargestellt werde, entspringe aus den Gefühlen.⁹⁴ Habe sich der Schauspieler also den Gefühlen, die aus den Stimuli entstanden seien, hingegeben, kämen die richtigen körperlichen Reaktionen automatisch. Der physische Ausdruck sei in diesem Fall dann auch authentisch, weil die Emotionen schließlich echt seien. Der Schauspieler nehme demnach den Stimuli auf, verarbeite ihn, lasse daraufhin ein Gefühl entstehen und dieses Gefühl wiederum lasse verbale und körperliche Reaktionen folgen, die dem Spielpartner als Stimuli dienen können.

90 Barr, T. (2001) S. 164.

91 Vgl. ebd. S. 164.

92 Vgl. ebd. S. 164.

93 Vgl. ebd. S. 164.

94 Vgl. ebd. S. 165.

Um beim Beispiel des Geschäftsmannes zu bleiben: wird der Geschäftsmann nun als Individuum betrachtet, der unzufrieden ist und möglicherweise Angst hat, falsch mit seinem Erbe umzugehen, erschließt sich daraus schnell eine physische Gestalt, die beim Nachdenken über deren Gefühle automatisch entstanden ist.

Ein Grundsatz in Barrs Schauspiellehre sei, dass alles, was der Mensch (oder die Figur) tue, aus seinen Gefühlen entstehe. Es gäbe also immer einen Grund für alle Handlungen.⁹⁵ Deswegen ist für Barr der wichtigste Weg mit „der Rolle in Berührung“⁹⁶ zu kommen, die Ergründung jener Gefühle und Bedürfnisse (Arbeit von innen nach außen). Trotzdem plädiert Barr für eine Kombination aus beiden Arbeitsweisen, „unter der Bedingung, dass die Arbeit von außen nach innen erst geschieht, wenn die inneren Befindlichkeiten der Figur intensivst erforscht und durchdacht worden sind“⁹⁷, denn egal wie es gedreht werde, Inneres und Äußeres einer Figur gingen Hand in Hand.

Es empfiehlt sich, die Arbeit von außen nach innen als handwerkliches Werkzeug zu betrachten, das durch den Rhythmus und die Bilder erfolgen kann. Die Arbeit von innen nach außen beschreibt dagegen die ganze Vorbereitung bis zu dem Tag, an dem der erste Drehtag stattfindet.

Die Arbeit von außen nach innen – oder umgekehrt in Bezug auf die Recherche beschreibt lediglich die zwei Optionen, wie recherchiert werden kann. Genauer gesagt bieten diese beiden Arbeitsweisen die Möglichkeiten an, wo die Recherche beginnen kann. Je nachdem, wo der Schauspieler beginnt zu recherchieren, kommt er idealerweise zu den gleichen Ergebnissen oder aber auch zu völlig unterschiedlichen, wobei letzteres speziell für das schauspielerische Produkt leider nicht von Vorteil ist. Aus diesem Grund empfiehlt es sich, wie schon erörtert, mit der Arbeit von innen nach außen als hauptsächliche Arbeitsweise zu beginnen und die Arbeit von außen nach innen als Hilfestellung wahrzunehmen. Daraus ergibt sich eine Recherchevorgehensweise, die bei der Rollenerarbeitung beginnt.

3.2 Method Acting nach Lee Strasberg

Lee Strasberg begann seine Schauspielausbildung 1923 in New York am „American Laboratory“, wo die Schauspiellehre nach Konstantin Stanislawski gelehrt wurde. Seine

95 Vgl. ebd. S. 165.

96 Ebd. S. 165.

97 Ebd. S. 166.

eigene Schauspielermethode „The Method“ entwickelte Strasberg acht Jahre später während seiner Karriere in der freien Theatergruppe „Group Theatre“. „The Method“ wird bis heute in New York und Los Angeles an der Schauspielschule „Lee Strasberg Theatre & Film Institute“ gelehrt und an Schauspielstudenten weitergegeben.⁹⁸

Strasberg beschreibt in „Das Training des Schauspielers“ eine vom ihm entwickelte Methode, die seiner Ansicht nach die maximale Glaubwürdigkeit des Schauspielers herstellt und ausbaut. Ziel der „Method“ ist es, unter fiktiven Umständen und Reizen echte Reaktionen aus dem Schauspieler herauszuarbeiten. Der Schauspieler soll demnach glauben, dass unechte Reize für ihn wirklich sind, um so eigene, wahre Reaktionen entstehen zu lassen.

3.2.1 Arbeit an sich selbst und an der Rolle

Strasberg unterteilt seine Vorgehensweise zunächst in zwei Bereiche, beginnend mit der „Arbeit an sich selbst“⁹⁹ und die darauf folgende „Arbeit an der Rolle“¹⁰⁰. Er betont außerdem, dass „die Arbeit an der Rolle nicht aufgenommen werden“¹⁰¹ könne, solange der Schauspieler nicht an sich selbst gearbeitet habe, da die Werkzeuge für die Erarbeitung der Rolle erst aus der Arbeit an sich selbst geschaffen werden können. Daraus folgt eine chronologische Vorgehensweise seiner Methode.

Die Arbeit an sich selbst bestehen nach Strasberg weiterhin aus drei wesentlichen Arbeitsschritten: physisch, geistig und emotional.¹⁰²

Das physische Training macht die Grundlage der Arbeit an sich selbst aus. Dabei meint Strasberg die Körper- sowie Stimmarbeit des Schauspielers. Denn wenn Körper und Stimme „fließend“¹⁰³ gemacht würden, d. h. flexibel sind und im Einklang zueinander stehen, sei der Schauspieler in der Lage alle Empfindungen und Gedanken während seines Spiels ausdrücken zu können. Körper und Stimme sind das sogenannte „Sprachrohr“ der Gefühle des Menschen, sodass es besonders für den Schauspieler wichtig ist, dieses Instrument zu trainieren und zu stärken.

Es erklärt sich von selbst, dass der Körper dafür entspannt sein muss. Denn ein angespannter Körper kann nicht den Befehlen seines Geistes nachgehen. Laut Strasberg

98 Strasberg, L. (1987) S. xvi f.

99 Strasberg, L. (2001) S. 32.

100 Ebd. S. 32.

101 Ebd. S. 32.

102 Vgl. ebd. S. 32.

103 Ebd. S. 34.

könne der Schauspieler mit Spannung im Körper „nicht denken oder fühlen“¹⁰⁴ und diese Fähigkeiten seien schließlich die Voraussetzung für eine Szene, „um lebendig und real zu wirken“.¹⁰⁵ Mit anderen Worten: ein angespannter Schauspieler kann unmöglich authentisch sein. Aus diesem Grund seien Entspannungs- und Lockerungsübungen vor jedem Training sinnvoll. Eine effektive Lockerungsübung vor jeder Szene ist z. B. das kreisen der Gelenke. Eine weitere Übung ist den Oberkörper aus dem Stand nach vorne fallen zu lassen. Die Knie sind dabei locker und leicht eingeknickt. Danach lässt der Schauspieler den Oberkörper abwechselnd nach rechts und links „baumeln“, um ihn anschließend langsam zum Stillstand zu bringen. Zum Schluss kommt der Oberkörper Wirbel für Wirbel langsam wieder in seine aufrechte Ausgangsposition. Die Atmung ist während dieser Übung immer ruhig.¹⁰⁶

Strasberg schlägt eine Zusammensetzung der Körperarbeit vor, die aus „Gymnastik, Akrobatik, historischen Tänzen und Gesellschaftstänzen, Fechten und Sport“¹⁰⁷ besteht. Ziel dieser Zusammensetzung sei es, „einen Körper zu schaffen, der geschmeidig, flink, rhythmisch und in der Lage ist, zu tanzen und Tricks vorzuführen, wo es nötig ist.“¹⁰⁸ Dem Schauspieler soll dementsprechend eine hohe Flexibilität des Körpers zur Verfügung stehen, die es ihm ermöglicht, jeglichen Impulsen seines Körpers während einer Szene nachgehen zu können. Körperliche Fitness ist gerade im Actionfilmgenre ein wichtiger Faktor für den Schauspieler, da der richtige Umgang beispielsweise mit einem Degen in einer Fechtscene die ganze Authentizität der Szene ausmachen. Wie auch schon in Barrs Schauspielmethode erklärt, muss sich ein Schauspieler besonders in Actionfilmen sogenannten Stunts stellen, die durch einen flexiblen Körper leichter zu bewältigen wären.

Die Stimmarbeit konzentrierte sich laut Strasberg auf die Stärkung der Stimme, um „die Resonanz und die klare Aussprache“¹⁰⁹ des Schauspielers zu trainieren. Erreicht werden kann dies z. B. durch regelmäßige Gesangs- und Atemübungen. In diesem Teil bezieht sich Strasberg offensichtlich auf das Bühnenschauspiel, wo eine klare und starke Stimme Grundvoraussetzung sind. Auch der Theaterbesucher in der letzten Reihe muss den Dialog auf der Bühne verstehen können und der Schauspieler muss seine Emotionen bis in die hinterste Reihe des Theatersaals transportieren. Die Nahaufnahme im Film hat es dem Schauspieler erstmals möglich gemacht, zu flüstern und trotzdem das gesamte Publikum im Kinosaal zu erreichen und dabei vor allem so wahrhaf-

104 Ebd. S. 26.

105 Ebd. S. 27.

106 Lockerungsübung aus dem Schauspielunterricht bei Tilman Madaus, an dem die Autorin selbst teilgenommen hat.

107 Strasberg, L. (2001) S. 34.

108 Ebd. S. 34.

109 Ebd. S. 35.

tig wie noch nie zuvor zu sein. Leise sprechen oder gar in jede Ecke des Raumes schreien zu dürfen (wenn bedacht wird, dass der Schauspieler auf der Bühne wegen des akustischen Verständnisses immer zum Publikum sprechen muss) ist für den Schauspieler und seine Arbeit am authentischen Spiel ein Meilenstein, den der Film erschaffen hat. Trotzdem ist es auch für den Film wichtig, eine sehr gute Artikulation zu haben und wenn nötig, eine kraftvolle Stimme einsetzen zu können.

Zusammenfassend erklärt Strasberg, dass die physische Arbeit an sich selbst die Basis für die geistige und emotionale Arbeit sei, da Körper und Stimme die ausführenden Werkzeuge des Geistes und der Gefühle seien.¹¹⁰ Sie drücken also das aus, was der Schauspieler fühlt, geben das wider, was der Schauspieler denkt und sind somit unverzichtbar.

Die geistige Arbeit sei schlicht das Wissen und die genaue Recherchearbeit bezüglich der zu spielenden Rolle und der Handlung. Dabei soll dieses Wissen allerdings „nicht geistig oder rein intellektuell“¹¹¹ sein. Der Schauspieler soll selbst erfahren, was seine Rolle letztendlich in der Szene erlebt.

Soll der Schauspieler beispielsweise einen Klassenlehrer spielen, so reicht es nicht, einzig die Literatur über das Handwerk eines Lehrers zu studieren und darüber zu lesen wie es *wäre* ein Lehrer zu sein. Der Schauspieler müsse sich in das echte Umfeld eines Klassenlehrers begeben, er soll in die Klasse gehen, den Schulalltag kennenlernen, mit Schülern arbeiten und folglich genau das leben, was seine Rolle ist – er soll die Rolle *sein*.

Der Autor George Bagshawe Harrison stützt Strasbergs These mit einem passenden Beispiel: „Vierzehn Tage in einer der abgelegeneren Städte Iraks oder Indiens zu verbringen, lehrt den Historiker mehr über das London der Tudorzeit als ein Jahrzehnt im Staatsarchiv.“¹¹² „Wissen“ heißt in diesem Zusammenhang folglich nicht, alle Daten nur zu kennen, sondern die Fakten selbst zu erleben, um sie auf eine tiefer gehende geistige Art kennenzulernen.

An diesem Punkt ist allerdings anzumerken, dass es fraglich ist, inwieweit der Schauspieler durch die geistige Arbeit Zugang zu der Rolle als Individuum findet. Barr kritisiert diese Arbeitsweise bereits in Punkt 3.1.5: zuviel intellektuelles Wissen bringt die Gefahr mit sich, dass der Schauspieler nur den Beruf seiner Figur spielt und nicht die Rolle mit all ihren Hintergründen.

110 Vgl. ebd. S. 35.

111 Ebd. S. 33.

112 Harrison, G. B. (1930) S. 76.

Die Hauptphase und somit die nach Strasbergs Ansicht wichtigste Phase seiner Methode sei die emotionale Arbeit des Schauspielers. In diesem Teil des Trainings geht es um „das praktische Durchleben aller Seelenzustände“¹¹³ der Rolle. Gemeint ist, dass der Schauspieler die Gefühle, die seine Rolle empfindet, selbst spüren soll und sie greifen soll, um diese schließlich authentisch nach Außen zu tragen. Damit der Schauspieler diesen Zustand erreicht, soll er laut Strasberg bei diesem Arbeitsschritt immer mit „Konzentrationsübungen und [dem] Training der Sinne“¹¹⁴ beginnen. Eine wichtige Rolle dabei spiele die Arbeit mit Objekten. Denn Objekte dienen im Training als Reize, die es dem Schauspieler ermöglichen darauf zu reagieren. Mit Objekten sind in diesem Zusammenhang ganz normale Gegenstände wie ein Buch, ein Glas, Blumen oder auch Lebensmittel wie Schokolade und Essig gemeint. Aber auch Geräusche sind davon nicht ausgeschlossen. Im Allgemeinen also alles, was Reize auslösen kann.

Strasberg hat dazu Übungen entwickelt, die sich auf die Konzentration und die Schärfung der Sinne fokussiert ohne dabei die erwähnten Objekte wahrhaftig zu benutzen: „Üben Sie, ohne das eigentliche Objekt zu benutzen, Schuhe und Strümpfe anzuziehen, die Haare zu kämmen, eine Tasse und Untertasse in die Hand zu nehmen. [...] Greifen Sie unterschiedliche Übungen für die verschiedenen Sinne heraus: Hören Sie auf ein Nebelhorn, einen pfeifenden Zug, eine U-Bahn [...] Sehen Sie ein Bild an der Wand. Schmecken Sie Essig, Zitrone und alle anderen Zitrusfrüchte“¹¹⁵. Die Übungen werden dann nach und nach erweitert, sodass im zweiten Schritt mehrere Objekte gleichzeitig benutzt werden sollen und schließlich, im dritten Arbeitsschritt, eine ganze Szene geschaffen wird, „die aus Objekten zusammengesetzt ist“¹¹⁶.

Bei diesen Übungen betont Strasberg, dass es nicht um die korrekte Nachahmung einer Reaktion auf das Objekt geht. Er warnt sogar davor, das Augenmerk auf die gewünschte Reaktion zu legen, da so „der Impuls“¹¹⁷ unterdrückt“¹¹⁸ werde und der Schauspieler schnell in eine pantomimische Darstellung rutsche. Der Schauspieler solle sich z. B. nicht darauf konzentrieren, wie er sein Gesicht zu verzerren hat, wenn er eine Zitrone schmeckt. Er soll sich vielmehr auf das Objekt selbst konzentrieren und sich bemühen den Geschmack der Zitrone in seinem Mund entstehen zu lassen. Die Reaktionen darauf entwickeln und zeigen sich schließlich von selbst. Benannt werden diese Reaktionen auf imaginäre Objekte als „Reaktionsimpulse“¹¹⁹. Diese Reaktionsimpulse

113 Boleslawski, R. (1889-1937) Schauspieler, Mitglied des Moskauer Künstlerischen Theaters und Lehrer Strasbergs

114 Strasberg, L. (2001) S. 35.

115 Ebd. S. 35 f.

116 Ebd. S. 37.

117 Ein Impuls ist im Schauspiel die Reaktion auf einen Reiz.

118 Strasberg, L. (2001) S. 36.

119 Ebd. S. 36.

sind es, die der Zuschauer als authentisch empfindet, da sie natürliche Reaktionen des Körpers sind, die im wirklichen Leben stattfinden und keine choreografische Abfolge von Gesten, die auswendig gelernt werden. Zweck dieser Übungen ist also, aus einer künstlichen Situation eine natürliche Reaktion zu erschaffen. Die Übungen mit Objekten seien die Vorstufe zur Interaktion mit einem Spielpartner, dem lebenden Objekt.

Als Nebeneffekt dieses Trainings würde außerdem die „Kreativität des Schauspielers“¹²⁰ geweckt werden, da es während der Übungen erforderlich ist, sich seiner Phantasie zu bedienen. Der Schauspieler muss den Geschmack der Zitrone schließlich aus seiner Vorstellung entstehen lassen. Er ist dazu aber auch nur in der Lage, wenn er aus seiner Erfahrung schöpft. Der Geschmack von Zitrone oder das Anziehen von Schuhen ist dem Schauspieler bekannt, weil er all diese Dinge schon erlebt hat und in seiner Erfahrung abgespeichert hat. Er benutzt seine Erfahrung also in Kombination mit dem Objekt, um daraus ein Gefühl entstehen zu lassen. Als Erweiterung der Arbeit mit Objekten beschreibt Strasberg den Gebrauch des sensorischen und affektiven Gedächtnisses eines Menschen, welches im nächsten Punkt erläutert wird.

Die Arbeit an sich selbst und an der Rolle führt die Recherche als wesentlichen Punkt der Schauspielarbeit bereits früh auf. Der Abschnitt der geistigen Arbeit meint nichts anderes als die Recherche der eigenen Rolle. Folglich ist der Begriff „geistige Arbeit“ in Strasbergs Methode ein anderes Wort für Recherche.

Für Strasberg ist es selbstverständlich, dass der Schauspieler alle Informationen über seine Rolle kennt. Dabei benennt er allerdings nur eine Quelle für die Recherche als die wirksamste: das Expertengespräch. Er weitet diese Form der Recherche sogar aus und empfiehlt, nicht nur mit dem Experten zu sprechen, sondern ihn in seinem Alltag zu begleiten. Der Schauspieler beginnt dabei weiterhin, das Milieu zu beobachten, um neue Erkenntnisse zu finden und eigene Schlussfolgerungen zu ziehen. So soll der Schauspieler die gesammelten Informationen bereits im Rechercheprozess auf seine persönliche Weise verarbeiten können. Wenn der Schauspieler durch den Experten in sein Milieu integriert wird und dieses bewusst beobachtet, nehme er die Informationen intensiver auf und verinnerliche sie einfacher, da er die Informationen als eigene Erfahrungen im Gedächtnis abspeichere. Es reiche also nicht, Informationen nur über Literatur, Internet, Datenbanken und dem persönlichen Wissen zu beziehen. Trotzdem schließt er diese Quellen nicht aus, er sieht sie eher als Zusatzinstrumente zum Exper-

120 Ebd. S. 36.

tengespräch, die den Informationskreis schließen.¹²¹ Spielt der Film z.B. im Mittelalter, so wird der Schauspieler kaum die Chance haben, in die Vergangenheit zu reisen, um diesen Alltag kennenzulernen und zu durchleben. Hier muss er sich der Literatur, dem Internet oder dem einfachen Expertengespräch mit einem Historiker bedienen.

In den Interviews wurde deutlich, dass der einzige Anlass, warum Literatur, Filme oder das Internet als mögliche weitere Quellen in Betracht gezogen werden, die Produktion von Filmen in der späten Vergangenheit oder bei Darstellung einer dagewesenen Persönlichkeit. Bei der Verkörperung von Persönlichkeiten würde jede fehlerhafte Darstellung als besonders unglaubwürdig wahrgenommen werden, weil das Publikum schon vor der Betrachtung des Films eine genaue Vorstellung von der Persönlichkeit hat, da diese schließlich existiert oder existiert hat. Hier wird die Recherche demnach sehr ernst genommen, um so glaubhaft wie möglich zu spielen.

Die emotionale Arbeit lässt sich zwar nicht direkt auf die Recherche beziehen, es wird aber deutlich, dass dies die Erweiterung der geistigen Arbeit ist. Denn die emotionale Arbeit meint beim „*Method Acting*“ das Verarbeiten und Verinnerlichen der gesammelten Informationen. Somit greifen beide Arbeitsschritte in Bezug auf die Recherche ineinander über.

Die physische Arbeit beschreibt den körperlichen Zustand, den der Schauspieler in Strasbergs Methode haben soll und lässt sich nicht auf die Recherche übertragen.

3.2.2 Sensorisches Gedächtnis (sense memory) und affektives Gedächtnis (affective memory)

„Das war ein Leitsatz bei mir an der Schauspielschule: ‚Living truthfully on the imaginary circumstances‘ also: ‚wahrhaftig zu leben unter vorgestellten, imaginären Umständen.‘ Und dass Gefühle das Nebenprodukt sind von den Verhaltensweisen“¹²².

Die Hürde, die der Schauspieler überwinden nach Strasberg müsse, um authentisch zu sein, sei es, aus einem künstlichen Reiz eine natürliche Reaktion herauszuarbeiten. Im wirklichen Leben gibt es immer einen Reiz, der Reaktionen in Gang setzt. Im Film gibt es diesen natürlich vorkommenden Reiz nicht, „oder vielmehr, er ist unwirklich oder imaginär“¹²³. Aus diesem Grund sei die Hauptaufgabe des Schauspielers, der authen-

¹²¹ Vgl. ebd. S. 33.

¹²² Interview mit Kathrin von Steinburg.

¹²³ Strasberg, L. (2001) S. 29.

tisch sein will, so Strasberg, „zu trainieren, daß diese imaginären Objekte oder Reize ihm ebenso wirklich erscheinen wie im Leben“¹²⁴.

Erreicht wird dies in Strasbergs Methode durch den gezielten „Gebrauch des affektiven Gedächtnisses, d. h. des Sinnes-oder Erfahrungsgedächtnisses“¹²⁵ und des sensorischen Gedächtnisses. Im vorangegangenen Kapitel wurde erörtert, dass echte Gefühle und Reaktionen durch das Einfangen von Objekten erzeugt werden können, ohne die Objekte tatsächlich zu gebrauchen. Genau dieser Prozess findet im sensorischen Gedächtnis statt und dies macht den Unterschied zur affektiven Erinnerung aus. Das affektive Gedächtnis (oder „*affective memory*“) ist im Gegensatz zum sensorischen Gedächtnis (oder „*sense memory*“) der Ort, wo alle Gefühle und Emotionen, die einst erlebt wurden abgespeichert sind. Beide Arten der Erinnerung arbeiten im Schauspiel Hand in Hand und sind abhängig voneinander.

Wenn der Schauspieler z. B. Rauch riecht, „ohne welchen zu sehen“¹²⁶ setzt die sensorische Erinnerung ein, die durch den Geruch den Rauch als solchen erkennt. Der Rauch ist in diesem Beispiel das Objekt, der die Reaktion des Naserümpfens oder der des Umsehens nach dem Rauch auslöst. Das sensorische Gedächtnis kann sagen, ob es sich um den bloßen Duft von Essen handelt oder ob es brennender Rauch ist. Das affektive Gedächtnis übermittelt dann Gefühle wie Angst (weil es in unmittelbarer Nähe brennen könnte). Da die eigene Erfahrung lehrt, dass brennender Rauch gefährlich ist, wird die Empfindung Angst im Emotionsgedächtnis (oder affektiven Gedächtnis) aufgerufen.

Strasberg beschreibt das affektive Gedächtnis als „Tastatur, auf der man alle Arten emotionaler Erfahrung spielen kann.“¹²⁷ Der Schauspieler müsse also nur lernen, wie er die Tasten gezielt zu bedienen hat und dazu müsse er das sensorische Gedächtnis, das mit Objekten umgeht, zu Hilfe nehmen.

Um diese Fähigkeit zu trainieren, soll der Schauspieler nach Strasberg mit einfachen Übungen anfangen, um sich langsam heranzutasten. Er soll sich an „irgendein ungewöhnliches Ereignis“¹²⁸, welches ihm geschehen ist, erinnern. Wichtig dabei sei, sich nicht angestrengt auf die damaligen Gefühle und die „emotionale Reaktion“¹²⁹ zu konzentrieren, sondern zu versuchen, sich daran zu erinnern, wie die Dinge (Objekte), die

124 Ebd. S. 29.

125 Ebd. S. 29.

126 Ebd. S. 29.

127 Ebd. S. 46.

128 Ebd. S. 46.

129 Ebd. S. 46.

geschahen, aussahen, wie sie „sich anhörten, anfühlten, schmeckten usw.“¹³⁰ Dies solle anfangs immer mit Worten ausgedrückt werden und so erzählt werden, als ob es „gerade eben passierte“¹³¹. Werde die Übung richtig ausgeführt, werde das Ereignis innerlich wiedererlebt und das geistige Auge sehe tatsächlich die erfahrene Szene wieder. Die Gefühle, die mit diesem Ereignis verbunden werden, würden, so Strasberg, „ohne jegliche weitere Anstrengung [...] zurückkehren“¹³² und Besitz vom Schauspieler nehmen.

Auf diese Weise soll der Schauspieler im nächsten Schritt wichtige Ereignisse seines ganzen Lebens wieder erleben und so vergangene Gefühle aus dem affektiven Gedächtnis abrufen. Die Übung soll möglichst oft durchgeführt werden, da sie nicht nur die sensorische und affektive Erinnerung trainiere, sondern auch die Sinne schärfe. Es sei außerdem nicht ungewöhnlich, wenn bei mehrmaligem Wiedererleben eines einzigen Ereignisses unterschiedliche Reaktionen entstünden. Die Konzentration liege schließlich auf den Objekten und nicht auf die gewünschte Reaktion und jede Reaktion, die natürlich entsteht (ob nun bei einem Ereignis geweint werden muss oder nicht), sei authentisch.

Nachdem das Training an dieser Stelle immer mit Worten ausgedrückt werden sollte, könne nach und nach darauf verzichtet werden bzw. sei dies nicht mehr nötig. Sei dieser Punkt erreicht, solle „eine einfache Aufgabe, [wie] etwa das Putzen eines Zimmers“¹³³ durchgeführt werden. Der Schauspieler müsse sich dabei sehr konzentrieren, d. h. so banal und einfach die auch Aufgabe sei, er soll sie bewusst machen und sie ernst nehmen. Im letzten Arbeitsschritt könne dann „einige Zeilen Dialog“¹³⁴ gesprochen werden. Wichtig dabei sei „die Empfindungs-Erfahrung beizubehalten. So lernt der Schauspieler Schritt für Schritt, seine eigene Erfahrung in Szenen einzubringen“¹³⁵. Strasberg behauptet sogar, dass bei Befolgen seiner Methode der Schauspieler mit der Zeit in der Lage sei „nahezu jegliches Gefühl wiederzuerleben, wenn er es sich selbst befiehlt“¹³⁶. Es sei sogar möglich, emotionale Reaktionen zu vermischen, d. h. er könne sich beispielsweise körperlich fröhlich zeigen und sich so bewegen, aber innerlich vor Trauer fast umkommen.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass das affektive und das sensorische Gedächtnis in Zusammenarbeit künstliche Reize für den Schauspieler erschaffen, die

130 Ebd. S. 46.

131 Ebd. S. 46.

132 Ebd. S. 47.

133 Ebd. S. 47.

134 Ebd. S. 47.

135 Ebd. S. 47 f.

136 Ebd. S. 48.

ihm so wirklich erscheinen, dass sie natürliche Gefühle und Reaktionen auslösen. Behält Strasberg Recht mit seiner Behauptung, so ist es dem Schauspieler möglich „der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten“¹³⁷ und damit die maximale Authentizität in einem künstlichen Raum zu erreichen.

In Bezug auf die Recherche geht das affektive und sensorische Gedächtnis weit darüber hinaus (emotionale Arbeit). Wie auch schon im vorangegangenen Punkt erörtert, wird an dieser Stelle die Grenze der Recherche deutlich. Die emotionale Arbeit, welche das affektive und sensorische Gedächtnis beinhaltet, ist die Verarbeitung der gesammelten Informationen. Es ist dem Schauspieler nicht möglich, durch die Recherche sein Emotionsgedächtnis zu bedienen. Einzig durch angeleitete Übungen findet der Schauspieler Zugang zu diesen Operatoren. Die Recherche dient hier vielmehr als Fundament für die emotionale Arbeit.

3.2.3 Gruppenübungen

„[...] wenn ich irgendwie Probleme habe oder merke, ich komme in Schleudern, dann habe ich schon... ja das sind wirklich einfache Sätze: zuhören, reagieren, was macht der Partner? Bleib' beim Partner, konzentriere dich auf ihn. [...] Spielt auch eine Rolle mit wem du spielst. Denn das ist ja auch ein Gegenseitiges, ein Miteinander. Man steht ja nicht allein da.“¹³⁸

Die von Strasberg entwickelten Gruppenübungen seiner Methode werden in dieser Arbeit als eigener Abschnitt erörtert, um die Wichtigkeit der Arbeit mit Schauspielpartnern deutlich zu machen. Ein Film besteht schließlich nicht nur aus Monologen – ganz im Gegenteil: der Großteil eines Films besteht aus Dialogen. Strasberg selbst begründet die Notwendigkeit der Gruppenübungen danach, dass „Schauspielen eine kollektive Kunst ist und die Reaktion eines Einzelnen vom Verhalten seines Partners bestimmt wird“¹³⁹. Der Spielpartner gibt dem Schauspieler demnach Impulse, die bei ihm Reaktionen entstehen lassen. Diese Reaktionen dienen dem Spielpartner wiederum als eigene Impulse. Bildhaft gesagt, spielen die Partner ein Pingpong der Impulse und Reaktionen, welches mit sich bringt, dass beide voneinander abhängig sind und der Fokus

137 Ulrici, H. (1839) S. 138.

138 Interview mit Kathirn von Steinburg.

139 Strasberg, L. (2001) S. 40.

jeweils auf den Bewegungen des Anderen liegt. Strasberg grenzt keine Gruppengröße in Mitgliederzahlen ein, aber bei gängigen Schauspielkursen erschließt sich eine Teilnehmeranzahl von 10 bis 20 Schauspielern. Was allerdings immer gegeben sein müsse, sei seine erfahrene Gruppenleitung. Diese überwache, dass die Übungen nicht in die falsche Richtung geraten und folglich richtig durchgeführt würden, sodass der jeweilige Zweck erreicht werde.

Bei vielen Schauspielkursen im Anfangsstadium ist deutlich geworden, dass die meisten Schauspieler extrovertiert sind, sodass sie bei Gruppenübungen, die größtenteils auf Improvisation basieren, immer die Hauptrolle zu spielen versuchen oder zumindest versuchen, eine Schlüsselfigur zu spielen. Dies führt zu ständigem „Durcheinanderreden“ und Chaos, wenn bedacht wird, dass zehn solcher extrovertierter Schauspieler in einer Gruppenübung aufeinander treffen.¹⁴⁰ Frei nach dem Motto: „Reden ist Silver, Schweigen ist Gold“, ist es bei Gruppenübungen essentiell zu lernen, dass nicht nur die Hauptrolle den Ausgang der Szene bestimmt.

Die folgenden Übungen sollen dem Schauspieler in mehreren Schritten helfen, homogen in einer Gruppe zu agieren, seine Sinne für die Präsenz und Impulse der Partner zu schärfen und zu zeigen, dass es auch wichtig ist, sich zurückzunehmen, um dem Partner Raum für neue Impulse zu bieten.

Auch hier gliedern sich die Gruppenübungen in drei Phasen, die einfach beginnen und immer anspruchsvoller werden. Am Anfang sei es sehr wichtig, dass die Schauspieler von sich selbst ausgehen, damit sie sich ganz auf die Partner und die Situation einlassen können. Anfangs soll also noch keine Rolle gespielt werden. „[...] sie selbst und ihr tatsächliches Gefühl“¹⁴¹ seien in diesem Moment real und das Ziel, sich auf die Anderen einzulassen, sei daher viel zugänglicher und einfacher zu erreichen. Sollen die Schauspieler diese Voraussetzungen akzeptiert haben, seien sie „lebendig und überzeugend“¹⁴² und haben nach Strasberg „überhaupt keine Schwierigkeiten damit, etwas zu finden, worüber sie reden können, und entwickeln oft sehr interessante dramatische Szenen“¹⁴³.

Die erste Phase des Gruppentrainings basiert auf der Arbeit mit Objekten. Die Gruppe soll z. B. ein Picknick machen, bei dem es keine tatsächlichen Objekte gibt. Dies knüpft an die Übungen mit dem sensorischen und affektiven Gedächtnis an und weitet sie auf das Einbeziehen von Spielpartnern aus. Jeder der Teilnehmer soll Objekte wie Nah-

¹⁴⁰ Schauspielunterricht bei Tilman Madaus, an dem die Autorin selbst teilgenommen hat.

¹⁴¹ Strasberg, L. (2001) S. 40.

¹⁴² Ebd. S. 40.

¹⁴³ Ebd. S. 40.

rungsmittel, Geschirr oder eine Picknick-Decke mit in die improvisierte Szene bringen. Es können auch Hindernisse in die Übung eingebaut werden: die Gruppe könne beispielsweise „einen kleinen Bach überqueren“¹⁴⁴. Zweck dieser Übung sei es, die Konzentration der Schauspieler auf die Objekte zu legen und ein *gemeinsames Agieren* der nicht vorhandenen Objekte zu trainieren.

Der zweite Arbeitsschritt setzt sich daraus zusammen, „einfache Situationen zu nehmen, die nicht nach dramatischer Intensität verlangen“¹⁴⁵. So entstünde die banale Wirklichkeit und eine einfache Situation, die es den Schauspielern einfacher mache, sich in Rollen einzufinden. Dieses Mal soll die Gruppe als Übung ein Bauernfest feiern, an dem nur Farmer beteiligt sind. Jede Figur soll dabei eine Eigenschaft besitzen, die ihn ausmacht. Alles andere sei „bloßes Sich-Einstellen auf die Anderen“¹⁴⁶. Würden diese einfachen Regeln beachtet, soll sich die Szene von ganz allein entwickeln. Die Schauspieler konzentrieren sich auf ihre Partner, „wer sie sind, was sie tun, und was sie Ihnen bedeuten“¹⁴⁷. Bei diesem Arbeitsschritt werden also das Zusammenspiel der Gruppe in einer Situation mit Objekten trainiert und ausgebaut, in der jeder eine kleine Rolle spielt.

Die letzte Phase verlangt die Arbeit „mit Objekten und Situationen, die dramatischere Formen“¹⁴⁸ annehmen. Das bedeutet, dass die vorangegangenen Arbeitsphasen schlicht erweitert werden. Auf dem Bauernfest könnte beispielsweise ein Feuer ausbrechen.

Strasberg gibt hierbei eine konkrete Szene als Übung vor, die die Phantasie der Schauspieler aktiviert, d. h. die Fähigkeit, Objekte zu sehen, die in Wirklichkeit (in dieser Szene) nicht existieren. Denn laut Strasberg verlangt eine Szene nicht, auf das bestimmte Objekt zu sehen, das die Szene vorgibt, es ist allerdings nötig, „wirklich etwas anzusehen“¹⁴⁹, da schließlich Reaktionen aus den (nicht-vorhandenen) Objekten der Phantasie resultieren sollen.

In Strasbergs Übung sind die Schauspieler „eine Gruppe Flüchtlinge, die an die Küste geschmuggelt worden ist, wo ein Boot sie aufnehmen soll. Das Boot ist schon überfällig, doch schließlich erscheint es am Horizont. Während es näherkommt, sieht man, wie Feuer ausbricht, dann scheint es hinter den Wellen zu verschwinden; endlich

144 Ebd. S. 41.

145 Ebd. S. 41.

146 Ebd. S. 42.

147 Ebd. S. 42.

148 Ebd. S. 42.

149 Ebd. S. 41.

taucht es wieder auf, doch plötzlich gibt es eine Explosion an Bord. Der Rest der Szene hängt von der Phantasie der Schauspieler ab¹⁵⁰.

Der Gruppenleiter soll diese dramatische Geschichte mit ihren Höhen und Tiefen möglichst langsam und detailliert erzählen, sodass die Bilder in den Köpfen der Schauspieler entstehen können. Dramatische Musik trägt der Phantasie bei und macht es der Gruppe einfacher, sich in die Situation hineinzufinden. Wie auch in den Einzelübungen ist es sehr wichtig, dass die Schauspieler sich den Ausgang bzw. die gewünschten Reaktionen nicht vorwegnehmen. Vielmehr soll sich auf das Objekt (Boot) konzentriert werden, das die Reaktionen entstehen lässt.

Strasberg benennt die Recherche bei Gruppenübungen zwar nicht direkt, trotzdem lassen sich Rückschlüsse diesbezüglich finden. Während des „sich aufeinander einstellen“ in den verschiedenen Übungen läuft beim Schauspieler ein ständiger Rechercheprozess ab, der sich auf den Spielpartner bezieht. Er lernt diese Person kennen, sein Spielpartner ist die Quelle. Auch hier kann von einem Expertengespräch und der Beobachtung die Rede sein, da die Entwicklung der eigenen Rolle abhängig von seinen Spielpartnern ist.

Auch die Interviews zeigen sehr klar, dass der Spielpartner eine sehr wichtige Quelle für Emotionen darstellt. Im Idealfall kann der Schauspieler sich komplett auf den Spielpartner einlassen und eigene Emotionen dabei entstehen lassen: „Ich bin beim Gegenüber, das ist einfach das allerschönste und einfachste. Wenn die Szene dann anders läuft auf Grund meines Partners, kann ich nunmal so wie ich es mir vorgenommen habe nicht spielen, aber ich will ja echt sein“¹⁵¹. Es ist deutlich zu erkennen, dass sogar während der Szene ein ständiger Rechercheprozess stattfindet, der den Spielpartner als Quelle beansprucht und aus dem neue Erkenntnisse und Informationen resultieren können.

Der Schauspieler kann folglich schon die erste Leseprobe mit seinen Spielpartnern als Recherche für sich nutzen, um Informationen über die Beziehungen der Figuren und über die Situation (Szene) zu erhalten. Wenn die Schauspieler auch abseits von den Szenen und den Übungen miteinander über ihre Figuren sprechen, können zusätzlich Informationen eingeholt werden. Es kann also mit einem Expertengespräch gleichgesetzt werden.

150 Ebd. S. 42.

151 Interview mit Mareike Fell.

3.2.4 Tier-Verkörperung

Die Tier-Verkörperung sei nach Strasbergs Auffassung eine der effektivsten Übungen im Schauspiel. Sie beinhalte den Ausbau „der Konzentration, Beobachtung und Phantasie“¹⁵² eines Schauspielers. Maria Uspenskaja hat diese Übung erfunden, die Strasberg während seiner Ausbildung bei ihr kennengelernt hat. Auf Grund der zahlreichen Effekte, die durch nur eine Übung erzielt werde, nahm Strasberg die Übung in seine Methode auf.

Essentiell bei der Tier-Verkörperung sei die Entdeckung der „inneren Impulse“¹⁵³ des Schauspielers. Um ein Tier zu spielen, dürfe der Schauspieler nicht nur die körperlichen Bewegungen imitieren. Er soll vielmehr „nach den Ursachen für den Gang, für die Art, das Verhalten, mit anderen Worten: für das Gefühl des Tieres suchen“¹⁵⁴. Angenommen, es soll ein Tiger im Käfig verkörpert werden, so entstünde beim imitieren seiner Bewegungen in diesem Käfig und der Suche nach der Ursache für die Bewegungen ein Gefühl, das „von den äußerlichen Anzeichen“¹⁵⁵ (der Käfig als Objekt) ausgeht. Dieses Gefühl (sich eingeeengt fühlen, raus wollen, Angst haben) bezeichnet Strasberg als inneren Impuls, der die Bewegungen bestimmt.

Aber warum soll gerade ein Tier verkörpert werden? Begründet wird dies mit der offensichtlichen Ungleichheit von Mensch und Tier. Bei der Beobachtung von anderen Menschen fallen dem Schauspieler laut Strasberg nur „die offensichtlichsten Einzelheiten“¹⁵⁶ auf. Die kleinen, wichtigen Details wie z. B. mimische Bewegungen oder die Artikulation würden als selbstverständlich interpretiert werden. Dies führe zu einer Abstumpfung der Fähigkeit des Beobachtens. Menschen seien dem Schauspieler zu ähnlich, weil er menschliche Bewegungen schließlich immer mache. Verkörpere er hingegen ein Tier, so komme es auf die Feinheiten der Bewegungen an, damit die Tierart als solches vom Publikum wahrgenommen werde.

Es versteht sich von selbst, dass für die Verwandlung vom Mensch zum Tier eine hohe Konzentration erforderlich ist.

Bei der Umsetzung der Tier-Verkörperung gibt Strasberg kein Drehbuch vor, ihm sei es wichtiger, dass der Schauspieler frei agiert, um so seine Phantasie zu erweitern.

152 Strasberg, L. (2001) S. 44.

153 Ebd. S. 44.

154 Ebd. S. 44.

155 Ebd. S. 44.

156 Ebd. S. 44.

Erst wenn diese Übung regelmäßig und richtig angewendet würde, könne der Schauspieler „einen Schritt weiter gehen und einen Menschen spielen“¹⁵⁷. Denn nun sind die Sinne und die Aufmerksamkeit des Schauspielers so geschärft, dass er die kleinsten Feinheiten seiner Rolle wahrnehmen und umsetzen kann.

Bei der Tier-Verkörperung wird deutlich, dass es größtenteils um die Schärfung der Sinne geht. Um ein Tier richtig zu imitieren, muss dieses genau beobachtet werden. Während der Übung kann kaum von Recherche gesprochen werden, allerdings kann mit Hilfe der Tier-Verkörperung weitgehend die richtige Ausführung der Recherche trainiert werden. Vor allem steht dabei die Beobachtung im Vordergrund. Auch während der Recherche ist höchste Konzentration und eine scharfe Beobachtung wichtig, um alle essentiellen von den unwichtigen Informationen zu filtern.

Was also als Hilfsmittel für die Schauspielübungen vorgesehen ist, kann ebenso auf die Recherche übertragen werden.

3.2.5 Text und Szene

Auffällig beim „*Method Acting*“ ist, dass bisher in fast allen Übungen weder mit Text noch mit Dialogen gearbeitet wurde. Dies liege nicht daran, dass der Drehbuchtext wenig Bedeutung habe. Bevor demnach eine Zeile gesprochen werden könne, sei es unumgänglich zuerst die Situation zu spielen. Mit anderen Worten: es ist wichtig „zu zeigen, was gerade geschieht, was gerade getan wird, und nicht nur, was gerade gesagt wird“¹⁵⁸. Und das in dieser Reihenfolge.

Bei der Annäherung eines Schauspielers an eine Szene mit Text, müsse er sich daher über die „gegebene[n] Umstände und die Handlung“¹⁵⁹ im Klaren sein. Die gegebenen Umstände seien nach Strasberg „die Situation, die stattgefunden hat, bevor die eigentliche Szene“¹⁶⁰ beginnt. Der Schauspieler muss sich demnach darüber bewusst werden, was er bzw. seine Rolle unmittelbar vor der Szene erlebt hat und wie er zu den Spielpartnern in der Szene steht. Würden die gegebenen Umstände verändert werden, würde sich die komplette Szene ändern. Dies lässt sich an einem einfachen Beispiel belegen: die Szene besteht daraus, dass sich die Rollen Lena und Sarah im Café treffen. Sarah hat sich unmittelbar vor dem Treffen mit ihrem Freund verlobt. Sie wird

157 Ebd. S. 44.

158 Ebd. S. 48.

159 Ebd. S. 51.

160 Ebd. S. 51.

höchstwahrscheinlich also euphorisch und vor Freude strahlend in die Szene gehen. Nun werden die gegebenen Umstände für die gleiche Szene geändert: Sarah hat eine Stunde vor dem Treffen erfahren, dass Lena mit ihrem Freund geschlafen hat. Sarah wird mit großer Wahrscheinlichkeit enttäuscht und wütend in die Szene gehen.

Die Umkehrung der gegebenen Umstände sei die „Rechtfertigung“¹⁶¹, die genauso wichtig sei wie sein Pendant. Wie der Begriff schon sagt, soll der Schauspieler sein Tun rechtfertigen, d. h. er soll sich fragen, welchen Nutzen die bevorstehende Handlung für ihn hat. Erst wenn sich der Schauspieler klar darüber sei, *warum* er gerade das macht, was er macht, könne er seine Reaktionen und Bewegungen in der Szene entstehen lassen.

Strasberg beschreibt es so: „Während in den frühen Phasen des Trainings der Schwerpunkt auf der Formel liegt: ‚Wenn Sie in dieser Lage wären, was würden Sie tun?‘, lautet die Formel später: ‚Wenn Sie folgende Handlung zu spielen haben, was muß geschehen sein, um sie notwendig und für Sie spielbar zu machen?‘ Die erste Formulierung führt zu realistischen und wahrhaftigen Ergebnissen. Die letztere ist für imaginative Produktionen unabdingbar“¹⁶².

Die Handlung erfolge immer aus den gegebenen Umständen bzw. ergebe sich daraus. Nach Strasberg sei die Handlung „der Grund und die Notwendigkeit für das Erscheinen des Schauspielers“¹⁶³ in der Szene. Die Handlung ist demnach die Motivation des Schauspielers überhaupt in der Szene zu erscheinen. Er befindet sich in der Szene, weil er es durch die gegebenen Umstände sein muss.

Auch an dieser Stelle sind drei Schritte notwendig für den richtigen Gebrauch. Um die Handlung richtig anzuwenden, soll er sich folgende drei Fragen stellen und sich genauestens darüber bewusst sein:

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

161 Ebd. S. 52.

162 Ebd. S. 53.

163 Ebd. S. 53.

Die dritte Frage habe einen speziellen Stellenwert, da sie „über die Form der Ausführung der Handlung“¹⁶⁴ entscheidet (vgl. oben genanntes Beispiel im Café).

Als Übung kann der Schauspieler beispielsweise die oben beschriebene Szene im Café verwenden. Dabei werden jeweils die gegebenen Umstände immer wieder verändert, der Text bleibt aber immer der gleiche. Es wird sich schnell zeigen, dass der Text, obwohl er ein und der selbe bleibt, immer eine andere Bedeutung haben wird, weil er durch die unterschiedlichen Umstände immer anders resultiert. Auch die Bewegungen, Reaktionen und sogar Impulse der Spielpartner werden sich von Szene zu Szene drastisch voneinander unterscheiden.

Strasberg zeigt hiermit, dass es nicht wichtig sei, hartnäckig am Drehbuchtext zu arbeiten. Von größerer Bedeutung sei es, die Situation zu erfassen und sie aufzunehmen bzw. die Bedeutung der Worte zu kennen. Der Text komme automatisch und werde somit selbstverständlich als Untermalung der Gefühle des Schauspielers. Es lässt sich sogar behaupten, dass der zu sprechende Text gleichbedeutend mit den körperlichen und emotionalen Reaktionen auf Impulse ist.

Abschließend fasst Strasberg seine Methode zur vollkommenen Authentizität eines Schauspielers wie folgt zusammen: „Auf diese Weise beschäftigt sich der Schauspieler damit, die *Ursache* zu erspielen, nicht die *Ergebnisse*, und letztere einfach entstehen zu lassen wie im wirklichen Leben. Die Konzentration des Schauspielers gilt dem *Objekt*, das Angst erregt, anstatt der Sorge darüber, was er tun soll, um Angst auszudrücken“¹⁶⁵.

Den Text und die Szene entnimmt der Schauspieler dem Drehbuch, welches eine wichtige Quelle für seine Recherche ist. Strasberg beschreibt in diesem Abschnitt die genaue Anwendung dieser Quelle. Dass das Drehbuch nicht nur als reine Textvorlage anzusehen ist, die auswendig gelernt werden muss, ist nicht leicht umzusetzen. Das „*Method Acting*“ zeigt allerdings den Zugang zu dieser Quelle und wie sprichwörtlich „zwischen den Zeilen“ gelesen werden kann. Genau wie bei der Recherche muss der Rechercheur (oder Schauspieler) Rückschlüsse aus dem geschriebenen Material ziehen und die wichtigen Inhalte bewusst filtern. Somit kann dieser Punkt als Rechercheanleitung für den Schauspieler auf das Drehbuch gesehen werden.

164 Ebd. S. 54.

165 Ebd. S. 55.

4 Fazit

Die Betrachtung der Schauspielerei im Vergleich zur Recherchearbeit hat nach dieser Arbeit gezeigt, dass zur Erarbeitung der eigenen Rolle nicht nur sehr viel Recherche erforderlich ist, sondern dass sich vor allem sehr viel mehr Recherche in den Schauspielmethoden verbirgt als zuvor vermutet und dass diese sich durchaus in ihren Recherchemethoden ausbauen lassen.

Sowohl die Schauspielmethode von Barr als auch die Lehre von Strasberg geben jeweils eine Art Rechercheanleitung vor, wie der Schauspieler seine Rolle finden kann. Die Hauptquelle bei beiden Methoden ist das Drehbuch, welches alle relevanten Informationen in sich birgt. Es gibt den zu sprechenden Text und das Milieu des Films vor, macht die Beziehungen zu den anderen Figuren deutlich und gibt Hinweise auf die eigene Rolle und deren Empfindungen in den einzelnen Szenen. Als ergänzende Quellen werden zusammenfassend aus beiden Lehren das Expertengespräch, die Beobachtung und das persönliche Wissen genannt, die bei der Rollenfindung helfen sollen. Die geführten Interviews geben das Kostüm als weitere wichtige Quelle an, das Informationen zur Persönlichkeit und des alltäglichen Verhaltens der Figur liefert und somit die Rollenfindung vereinfacht. Das Internet, Datenbanken, sowie Literatur und Filme werden in den Schauspiellehren als mögliche bzw. alternative Quellen nicht genannt. Auch in den Interviews werden diese Quellen als weniger wichtig oder zweitrangig empfunden. Trotzdem ist an dieser Stelle anzumerken, dass selbst in der künstlerischen Arbeit der Schauspielerei diese durchaus wichtigen Quellen vom Schauspieler angewendet werden sollten. Sie weiten das Spektrum der Informationen enorm aus, können ergänzend zu anderen Quellen auftreten und dienen als Rückhalt, sollte eine andere Quelle nicht die gewünschte Information bringen.

In den Interviews wurde deutlich, dass die fehlende Bedienung weiterer Quellen sich dadurch begründet, dass zu viele Informationen der Rollenfindung schaden könnten. Auch Barr befürchtet, dass beispielsweise das zu viele Wissen über den Beruf der Figur eine stereotypische Darstellung mit sich bringt, da die vielen Informationen das zu spielende Individuum in den Hintergrund drängen könnte. Diese Argumente erscheinen allerdings als eher schwach, da die Einbeziehung mehrerer Quellen nicht gleichzeitig impliziert, dass alle gesammelten Informationen vom Schauspieler verarbeitet werden müssen. Es sei zu behaupten, dass viele Informationen eine Bereicherung für die authentische Rollenfindung ist, die Kunst besteht darin, von den Informationen jene zu fil-

tern, die die Rollenfindung fördern. Natürlich sollte das Drehbuch als Hauptquelle immer gelten, aber es sollte auf keinen Fall die einzige Quelle bleiben. Es kann vor allem weitere Richtungen der Recherche ebnen und im Umkehrschluss können externe Informationen aus anderen Quellen das Gesamtkonzept der Rolle abrunden. Der Schauspieler sollte sich darüber bewusst werden, dass weitere Quellen einen großen Pool bieten, aus dem er schöpfen kann, aber nicht muss. Die Grenze der Recherche zur Kunst wird hier sehr deutlich, da ein guter Schauspieler in der Lage sein muss, die wichtigen Informationen von den unwichtigen abzugrenzen.

Soll der Schauspieler z. B. einen Kommissar spielen, der im Film an einer Schießerei beteiligt ist, so ist es selbstverständlich, dass er über das Drehbuch hinaus den Umgang mit der Waffe lernen muss. Diese Informationen kann er nicht nur über das Drehbuch beziehen. Weitere Informationen wie die Fremdbegriffe der Waffe oder das Reinigen des Pistolenlaufes zu kennen sind zwar auf den ersten Blick Informationen, die die eigene Rolle weniger fördern. Dennoch ist die Möglichkeit, sich auf diese Informationen beziehen zu können ein Gut, das authentisches Schauspiel ausmacht. Die lückenlose Recherche ist demnach auch im Schauspiel unausweichlich. Merkt der Schauspieler erst während den Dreharbeiten, dass die vormals unwichtigen Informationen nun doch für seine Rolle von Bedeutung sind, wird er kaum die Zeit finden während den kurzen Drehzeiten weitere Recherchen zu betreiben.

Allerdings ist es selbst „recherche-willigen“ Schauspielern meist kaum möglich genug Zeit in die Recherche zu investieren, da die Zeit dafür bei fast allen Produktionen nicht gegeben ist. Auf Grund dessen erscheint es nach dieser Arbeit unumgänglich, dass es für die Produktion eines authentischen Films mit glaubwürdigen Schauspielern ein Berufsbild bei der Spielfilmproduktion geben muss, das sich allein der Recherche widmet. Der 2007 von Sebastian Pioch gegründete „Filmrecherchedienst“ stellt erstmals genau dieses Berufsbild dar. Der „Filmrecherchedienst“ tritt als Dienstleister für Spielfilmproduktionen auf und schafft durch die lückenlose Recherche in allen Bereichen der Produktion (Drehbuch, Regie, Kostüm, Schauspiel etc.) einen Informationspool auf den sich alle Arbeitsbereiche bei Bedarf beziehen können.¹⁶⁶ Die eigenständige Recherche schließt sich durch dieses Angebot natürlich nicht aus. Es empfiehlt sich, schon angehenden Schauspielern (und Filmemachern) die richtige Recherche beizubringen. Die private Hochschule „die medienakademie“ in Hamburg bildet sowohl den Studiengang Regie (im Film und Fernsehen) als auch Schauspiel an. Hier gibt es Seminare, die die Recherche im Film zwar nur im Regiestudiengang lehren, trotzdem können sich Stu-

¹⁶⁶ Vgl. <http://www.frd.info/>

denten an der Akademie untereinander austauschen und die Einführung des Rechercheseminars im Schauspielstudiengang sollte nicht ausgeschlossen werden.

Der richtige Umgang mit einer ausreichenden Anzahl von Quellen sollte im Schauspiel immer gegeben sein, um einen großen Informationspool zu schaffen, der – wenn nötig – bedient werden kann. Die vorgestellten Schauspielmethoden zeigen den richtigen künstlerischen Umgang mit den gesammelten Informationen, die allerdings zur Erweiterung des Wissenspools anregen sollten, um dem Schauspieler einen größeren Horizont zu bieten. Trotzdem ist die Schauspielerei kein reines Suchen nach Informationen; die Kunst spiegelt sich darin wieder, wie die Informationen verarbeitet und interpretiert werden.

Literaturverzeichnis

Bücher

Barr, Tony: Acting for the Camera. Schauspielen für Film und Fernsehen. Techniken und praktische Tips für Anfänger und Profis. Köln: Emons, 2001

Caine, Michael: Weniger ist mehr. Kleines Handbuch für Filmschauspieler. Alexander, 2008

Harrison, George Bagshawe: Elizabethan England. Ernest Benn Limited, 1930

Hermann, Ursula: Knaurs. Fremdwörterlexikon. München: Lexikographisches Institut, 1977

Pioch, Sebastian: Recherche beim Spielfilm. Warum Authentizität die Qualität eines Films steigert. Hamburg: Diplomica, 2007

Strasberg, Lee: A Dream of Passion. The Development of the Method. Boston: Plume, 1987

Strasberg, Lee: Schauspielen und das Training des Schauspielers: Beiträge zur 'Method'. Berlin: Alexander, 2001

Urlici, Hermann: Über Shakespeare's dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Göthe. Halle, 1839

Internet

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=432>

<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=690>

<http://www.frd.info/>

Anlagen

Anlage 1:	Interview mit Mareike Fell	Seite XII
Anlage 2:	Interview mit Kathrin von Steinburg	Seite XXI

Anlage 1: Interview mit Mareike Fell

Worin liegt deiner Meinung nach der Sinn der Schauspielmethoden?

Alle Techniken, die es im Schauspiel gibt, wollen Eins: Natürlichkeit, Wahrhaftigkeit und natürlich Authentizität wollen die alle. Und zwar wiederholbar, das ist ja der zentrale Punkt. Morgens um acht Uhr, abends um sieben Uhr und auch zehn Mal hintereinander muss es immer echt sein. Manchmal denkt man: „Oh das war ja jetzt aber nicht sehr echt.“ Und die anderen sagen: „Hey, gekauft, das war total echt!“ Ich finde das ist ein zentraler Punkt, dass Echtheit im Auge des Betrachters liegt. Und da wiederum kann es sein, dass die einen dich total abfeiern und die Kritiker sagen: „Entschuldigung!“ Wir machen alle Kunst und Kunst liegt immer im Auge des Betrachters.

Aber ich finde, das Maß der Echtheit bin ich selber. Und da komme ich am einfachsten hin, indem ich mich im Gegenüber verankere und ich nur reagiere und alles mir beim Gegenüber hole. Ich bereite mich natürlich gut vor: mache meine Textarbeit, erkunde, warum ich die Szene spiele, wofür ich kämpfe, wo die Liebe ist. Das habe ich alles im Kopf. Den Text habe ich im Kopf. Dann komme ich ans Set, schmeiße das alles über Bord und gucke mir an: wen habe ich denn? Was muss ich tun, damit ich mein Ziel für die Szene erreiche? Nur dann reagierst du aus dem Moment heraus. Du bist wie in einer Blase, es ist alles echt, weil du nur noch reagierst und nicht agierst.

Und dann bist du beim Take 15 und dein Gegenüber ist gelangweilt, d. h., dann musst du eine andere Taktik wählen, d.h., du sprichst das nicht immer gleich. Es sei denn, du hast kein Bock zu schauspielern und machst es dir bequem. Aber wenn du echt spielen willst guckst du jedes mal hin und jedes mal wird es anders, weil der Gegenüber anders ist.

Inwiefern recherchierst du für eine Rolle?

Ich hatte mal eine Rolle, da musste ich eine Drogenabhängige spielen, die auf Entzug kommt, während einer Szene. Entschuldigung, ich habe das noch nie gehabt in meinem Leben und auch nichts Vergleichbares. Ich habe das dann über die Milieustudie gelöst. Damals habe ich mich mit einer Experten getroffen vom Kiez, die hat Sozialarbeiten gemacht. Das war natürlich eine Vertrauenssache, sie zu fragen: „Hey, darf ich dich dazu befragen?“ Sie war erst befremdlich. Aber ich habe ihr dann erklärt: „Das, was du hast, was du erlebst, möchte ich kennenlernen.“ Und dann hat sie mir alles erzählt und das hat mich alles total schockiert. Das hat mich so mitgerissen, dass ich in der Lage war, das für sie nachzuempfinden. Aber ich brauchte ganz viele Informationen dafür. Welche Reaktionen dein Körper zeigt und wie der Durchlauf so ist. Und sie hat

mir das sehr genau beschrieben. Und dann hast du erst das Problem, dass du denkst: „Hm, naja...“ Aber dann tauchen auch Bilder auf, wo du denkst: „Das kenne ich z. B. von Grippe-symptomen oder so. Das kenne ich! Das Gefühl kenne ich: wenn du nicht auf die Beine kommst. Dass du die Treppe runterrutscht, weil dein Körper so schwach ist. Ja, das kenne ich.“ Und da kommst du auf die Spur und wenn du dann denkst: „Ich weiß zwar nicht wie es ist, auf Entzug zu sein, aber ich weiß, wie das ist!“ Und über ihre anderen Informationen konnte ich den Weg dahin finden, sodass ich das dann wirklich toll spielen konnte. Ich habe mich auch nicht blöd dabei gefühlt, weil es für mich ganz wahrhaftig war.

Ich habe nur mit ihr geredet und hatte aber noch große Angst, ob ich das hinbekommen würde und habe dann eine erfahrene Kollegin von mir gefragt und meinte dann: „Ich habe eine Ahnung, aber ich weiß nicht, ob ich das hinkriege.“ Und sie war einfach mein Publikum. In meiner Garderobe habe ich ihr den Entzug vorgespielt. Und wir haben das dann noch überarbeitet über Bilder, die meinem Unterbewusstsein etwas sagen. Sie sagte: „Stell dir vor, die Mauern kommen immer näher und die Decke auch.“ Und das, zusammen mit der Milieustudie, diesen Informationen – da ist es wie Grippe, da ist es, als hättest du richtig Durst – das alles zusammen, da habe ich mich reinfinden können. Und dann warf sie noch rein (weil du manchmal wie auf so einem Trip kommst): „Und da kommen noch Ratten aus den Ecken!“ Wir haben das einmal durchgespielt und ich musste einmal ohne Kamera da rein springen. Und das war... man könnte sagen von außen: „Oh Gott, macht die sich da zum Kasper. Wie peinlich.“ Aber ich für mich habe gewusst: „Ich traue mich.“ Denn Schauspielen ist hundert Prozent. Entweder du springst oder du springst nicht. Und nur wenn du springst und zwar in die Vollen, dann hast du dieses „Flow-Gefühl“. Dann kommst du daran echt zu sein, authentisch zu sein. Auch beim zehnten Take noch. Dazu kommt dann auch noch, dass ich am Set ähnlich die hundert Prozent-Schiene gefahren bin.

Ich kann nicht auf den Trip kommen halbherzig. Ich kann das auch nicht nur ein bisschen spielen. Das wird immer distanziert, halbherzig und die Leute denken: „Oh mann, hoffentlich kriegen wir die Szene gut in den Kasten.“ Ich habe vom ersten Moment an alles gegeben.

Machst du öfter Expertengespräche?

Also wenn ich es brauche: ja. Vieles kann man visualisieren, sich herleiten, sich vorstellen. Ich meine damit, physische Handlungen erzeugen Emotionen. So kann man arbeiten. Ich hole mir Hilfe, wenn ich Hilfe brauche. Grundsätzlich hole ich mir, was ich brauche vom Gegenüber.

Die Grundlage ist wirklich die Vorbereitung, z. B. als ich eine Kommissarin gespielt habe, da muss man so Sachen lernen wie mit einer Waffe umgehen, Kampfszenen... klar. Aber was soll ich da recherchieren?

Wie definierst du Authentizität?

Authentizität heißt für mich nicht: ich schauspieler und bin Mareike und die Kommissarin. Authentizität ist wenn meine Kommissarin alle Attribute hat, alle Adjektive: sie kann so und so und so sein. Und das übe ich mir ein, aber in dem Moment wo ich am Set bin schmeiße ich das weg und gucke, was davon übrig bleibt und spiele daraus.

Machst du einen Unterschied zwischen Authentizität im Schauspiel und allgemein?

Also ich erlebe Menschen authentisch, wenn sie zu sich selbst stehen. Ich glaub, dass sie sich auch authentisch erleben... muss aber ja auch nicht immer sein, oder? Also das ist das Leben: Wenn ich denke: „Ja, der meint das, was er sagt.“ Der ist jetzt nicht jemand, der guckt, was ich hören will. Der meint, was er sagt, das ist authentisch. Oder authentisch handeln, dass ich sage: „Ja, der kann auch nicht anders, denn er ist so.“ Dann ist jemand echt. Und im Schauspiel ist für mich Authentizität, wenn ich spiele, wenn ich dieses „Flow-Gefühl“ habe, wenn ich beim Gegenüber bin und eigentlich gar nicht mitkriege, wie ich spiele. Das ist der Moment wo ich echt bin. Und dann ist aber die Frage: wirkt das jetzt für die anderen echt? Kein Ahnung. Für mich ist es dann authentisch, weil ich reagiert habe und mein Ziel verfolge, mit aller Vehemenz. Aber das kann mir ja nur der Regisseur sagen. Der sagt vielleicht: „Naja, mach' mal nochmal so.“ Aber dann mache ich es eben anders echt, indem ich eine andere Taktik als Figur versuche.

Wenn ich aber jetzt ein Zuschauer bin, dann ist für mich ein Schauspieler authentisch in dem Moment, wo er natürlich und wahrhaftig spielt und für mein Betrachter-Auge impulsgesteuert. Und nicht auf ein Stichwort wartend oder Pausen unnötig in die Länge zieht, sondern impulsgesteuert reagiert. Ich will sehen, dass jemand kämpft und nicht, dass sich jemand darstellt. Deine Aufgabe als Schauspieler ist es, eine Motivation zu finden überhaupt aufzutreten.

Wie bereitest du dich auf eine Rolle vor?

Ich muss mich gut vorbereiten. Gute Vorbereitung. Du musst eine Basis haben, mit der du arbeitest, von der du überhaupt sagen kannst: „Das ist besser, das ist nicht besser.“ Ohne geht es nicht, dann bist du im luftleeren Raum. Du musst ja wissen, wofür du kämpfst, damit du reagieren kannst und für dein Ziel kämpfen kannst.

Ich mache das so, dass ich mir das Drehbuch nehme und beim ersten Lesen achte ich darauf, welche Bilder hochkommen und wo mich etwas überrascht. Und das notiere ich mir erstmal. Denn manchmal, wenn man zu lange mit einem Buch arbeitet, übersieht man, wo eigentlich die überraschenden Momente waren. Und die möchte ich nicht verlieren. Deswegen gucke ich beim allerersten Lesen: wo ist sind Fallhöhen? Wo kann auch der Zuschauer überrascht werden? Nicht, dass ich das nachher vorwegnehme! Das will man ja nicht. Also das ist das Erste. Dann schreibe ich mir auf einen anderen Zettel alle Figuren auf, die für mich wichtig sind, die auftauchen. Figuren, die für mich nicht wichtig sind, nehme ich nur per Namen, denn alles andere darf meine Figur ja auch nicht wissen, d. h., die untersuche ich auch gar nicht näher. Ich untersuche die Beziehungen zu den Personen, die für meine Rolle wichtig sind. Klar, man liest einmal das ganze Buch, aber danach versuche ich auch zu vergessen, was meine Figur nicht wissen darf. Denn sonst spiele ich da etwas, was sie eigentlich gar nicht wissen darf. Warum sollte ich mir das also anschaffen? Man darf nicht soviel Gepäck mit sich haben.

Dann notiere ich mir, wenn z. B. Objekte da sind, die für mich wichtig sind. Also alle Fakten, die mir das Buch gibt, woraus ich lesen kann, was der Autor meint. Denn wichtig ist auch, dass du eine Rolle nicht zu dem machst, was dir gefällt, sondern dass du die Rolle zu dem machst, was der Autor eigentlich wollte. Das bedeutet, du guckt auf Fakten, auf Bilder, auf Objekte, die eine Bedeutung haben für deine Figur, z. B. ist das Foto auf dem Nachttisch nicht nur irgendein Foto auf dem Nachttisch. Das kann ja eine ganz große Rolle spielen. Wer ist auf dem Foto? Ist das meine Familie und hat meine Rolle eine Affäre und sie liegt dann im Bett und klappt nochmal schnell das Bild um? Schönes kleines Detail, was vielleicht nicht so angedacht ist, was aber es gibt mir Futter. Das Bild erzählt eine Geschichte. Eine Vase z. B., die rumsteht, muss ich mir nicht merken, aber ich gucke auf Sachen, die meine Rolle erzählen. Wenn sie eine besondere Art hat zu reden oder eine bestimmte Wortwendung, das finde ich vom Autor immer schön, da lese ich dann raus, was er will. Bei einem Drehbuch, da kam immer vor, dass sie sich schminkt. Das habe ich dann zum ganzen Thema gemacht. Das war ein Horrorfilm, da war meine Rolle am Anfang die Coole und am Schluss das kleine Mädchen. Und am Anfang klar, hat sie sich geschminkt, Lippen nachgezogen... letzten Endes habe ich dann gedacht: „Wie cool ist das denn!“ Das nehme ich durch als Motiv und das war nachher das, was sie überhaupt noch hatte, woran sie sich festgehalten hat. Und sie hat noch kurz vor dem Tod... sie wusste ja sie stirbt, weil ja alle fünf anderen vorher auch... geschlachtet wurden. Und sie hat sich nochmal schön gemacht, geschminkt. Aber das hatte eine ganz andere Bedeutung. Das war vom Autor jetzt gar

nicht so angedacht, aber das ist für mich Futter und ich bleibe ganz dicht dran am Buch und wenn es geht keine ausgedachten Biografien.

Also auf meinem einen Blatt habe ich die Fakten, Bilder, Objekte, Worte, Wortwahlen. Auf dem anderen habe ich die Beziehungen und Personen, die irgendwie wichtig sind. Und auf dem dritten habe ich kleine Notizen vom ersten Lesen, die mir in den Kopf gekommen sind, sonstiges. Dann fängt die Szenearbeit an. Da mache ich mir eine Emotions-Chronologie aus dem, was ich mir selbst entwickelt habe, weil ja meist unchronologisch gedreht wird.

Das war auch ganz bedeutend bei diesem Horrorfilm. Der Klassiker: wir haben am ersten Drehtag mit der Todesszene angefangen. Sowohl Maske als auch Requisite, als auch Kostüm: keiner war darauf vorbereitet, wo ich stehe an diesem Punkt. Ich habe aber dann zwei, drei Blätter, da steht der Tag und die Szene und zwar nur meine Szene. Und dann steht da der Inhalt kurz in Worten und die Emotion, wie ich mir das so vorstelle, wie ich das visualisiere. Wenn ich die Szenenanalyse (also: Was will ich? Wofür kämpfe ich?) gemacht habe, dann mache ich die Emotions-Chronologie, d. h., wenn ich dann da lese, dass ich da cool sein will, dann weiß ich, was ich mit dem „cool“ meine. Wenn mir ein Regisseur sagt: „Spiel sexy.“ Weiß ich nicht, was der meint. Das ist ergebnisorientierte Regie, braucht kein Mensch. Das bringt mich ins schwimmen. Aber wenn ich das schreibe, dann darf das keiner sehen, denn nur ich weiß, was ich damit meine. Dann schreibe ich das so runter und ich mache mir einen Strich wo ein Wendepunkt ist. Bei meinem Beispiel ging es vom coolen Mädchen zum ängstlichen Mädchen zu „blank“. Sie wurde dann so resigniert. Und dann wurde sie zu diesem kleinen Mädchen. Das habe ich mir so überlegt. Das stand nicht direkt im Buch, aber es bot sich an, auf Grund der direkten Sachen, die im Buch standen. Das war in diesem Fall meine Chronologie, ich hatte das auf drei DIN-A-4 Seiten. Genau das ist machbar, es ist schnell und es ist etwas, worauf du dich verlassen kannst. Jetzt kam der erste Tag und ich wusste, wo ich landen wollte. Ich bin ganz hoch eingestiegen und ich habe darum gebeten, dass mein Make-up verheulter ist. Ich wollte nicht schön aussehen, ich wollte dreckig sein. Ich bat das Kostüm, ob sie mir Löcher reinmachen. Die haben sehr schnell verstanden, worauf ich hinaus wollte und ab dem Moment sind die ja auch alle bei dir und helfen dir. Und die Szene ist der Knaller geworden, weil sie selig und sich einvernehmlich mit dem Tod nochmal schön macht. Und wie bitte hätte ich das machen sollen, ohne vorher diese Chronologie mir erarbeitet zu haben. Mir war völlig egal, wann wir welche Szene drehen. Ich wusste immer genau, wo ich bin. Und dann war es auch so, dass ich mir überlegt habe, wann ich weinen will. Habe ich authentisch geweint? Ich habe immer versucht, den echten Bogen zu finden, die Motivati-

on. Du suchst dir die Gründe und wenn du sie höher baust, als sie eigentlich in der Szene stehen... Du hast noch die Freiheit dir zu denken, was du willst. Dann waren da aber Szenen, wo ich weinen wollte, aber auf Grund der schnelle der Zeit und auf Grund der Stimmung habe ich es nicht hingekriegt. Ich wollte aber in diesem Block die Verweinte sein, nicht mehr cool. Ich wollte da rein und schreien und durchdrehen. Dann habe ich die Tränen weggestrichen und mir gedacht: „Gut, dann mache ich das in der anderen Szene.“ Da wollte ich dann dranbleiben und wenn du dann an so einem Punkt bist, wo du denkst: „Verdammter Mist, ich komme hier nicht klar. Ich halte hier alles auf, wie schlimm ist das denn.“ Und wenn das meine Motivation ist zu weinen, das weiß ja keiner. Das Optimum ist ja aus der Motivation der Rolle usw. zu reagieren, aber in diesem Moment wusste ich, dass ich dahin muss und das hat dann auch so geklappt. Diese Veränderung notiere ich mir dann, damit ich weiß, wie ich es gemacht habe. Einmal hat der Anschluss mit der Emotion nicht gepasst, dann habe ich das umgeschrieben. Manchmal wird es dann auch mal anders, aber du kannst an der Emotions-Chronologie auch etwas umschreiben. Wenn die z. B. die Szene danach und davor schon gedreht hast und du weißt, der Bogen muss anders sein, dann schreibst du es um.

Die Emotions-Chronologie ist für mich die Grundlage und da will ich eigentlich hin. Das stelle ich mir so vor. Dann sagt der Regisseur: „Sorry, sehe ich gar nicht so.“ Dann fange ich an zu korrigieren. Es ist ja schon so, dass wir ja alle den Film des Regisseurs drehen und eigentlich sollte das Ziel der Dinge sein, dass ich das erreiche, was er möchte. Ich kann ihm verkaufen, was ich mir überlegt habe und wenn er z. B. sagt: „Ist zuviel für die Szene.“ Dann würde ich mir einen anderen Weg bauen das authentisch zu spielen.

Kann man denn, wenn man aus den Reaktionen und Impulsen spielen soll, sich Emotionen vorwegnehmen?

Ich habe mir die Emotion überlegt auf Grund einer Motivation. Und das ist meine Taktik für die Szene. Ich schmeiße die aber vor Ort über Bord. Wenn das nicht funktioniert, das korrigiere ich das ja. Ich bin beim Gegenüber, das ist einfach das allerschönste und einfachste. Wenn die Szene dann anders läuft auf Grund meines Partners, kann ich nunmal so wie ich es mir vorgenommen habe nicht spielen, aber ich will ja echt sein – zumindest mal für mein Gefühl – und dann korrigiere ich es danach. Eventuell ändert sich schon am ersten Drehtag die komplette Chronologie, aber dann korrigiere ich. Das ist meine Basis, weil man ja doch auch oft auf sich gestellt ist und die Regisseure keine Zeit haben, sich auf deine Rolle so gut vorzubereiten. Du musst mit einer Idee ans Set

kommen und ein Ziel haben für jede Szene, einen Grund haben, wofür du kämpfst, wofür du brennst.

Nimmst du das Drehbuch immer als einzige Quelle für deine Arbeit oder beziehst du auch andere Quellen?

Wann bräuchte ich andere Quellen? Natürlich, wenn ich historische Filme mache, dann würde ich mich da einfühlen. Würde mir da genau angucken, wie das mit den kratzigen Hemden unter den Korsagen war. Da ist der eine Weg: das war so. Ich hole mir ein kratziges Hemd und eine Korsage. Aber dann trage ich das auch wochenlang im Alltag. Denn ich muss ja dieses Alltagsgefühl des 17. Jahrhunderts kriegen. Ich kann ja nicht ans Set gehen: „Oh, das kratzt aber.“ Das geht nicht. Oder ich nehme die Autobahn und ziehe unter mein kratziges Hemd mein weiches Baumwollhemdchen und fühle mich einfach wohl. Das ist doch das, was der Zuschauer sieht. Ich muss mich echt fühlen. Wenn man jetzt das weiche Hemd unter der Korsage nicht sieht, dann würde ich das kratzige Hemd weglassen und ich habe einfach ein wohlführendes, alltägliches Gefühl. Das ist doch viel wichtiger. Wenn ich einen historischen Film drehe würde ich auch im Internet nachschauen, aber ich würde mich da jetzt nicht rund machen. Ich würde nur das nachsehen, was für mich und meine Rolle wichtig ist. Ich möchte, dass meine Rolle eine Alltäglichkeit mit ihrem Kostüm hat, d. h., ich würde schon gucken, wie die das gemacht haben, ob es Dokumentationen darüber gibt. Ich würde vermeiden, mir andere Filme anzugucken, sondern echtes Material oder eben schon Filme, wo man weiß, die haben das gut gemacht. Aber wenn ich z. B. Persönlichkeiten nachspielen müsste, absolut ja: jedes Fotomaterial angucken, Vita lesen, rausfinden, wer dieser Mensch war. Aber eigentlich nur dann. Aber eigentlich mache ich das wenig. Ich finde es viel spannender, das alles an mir zu finden, an diesen Motivationen zu arbeiten, mir eine Emotions-Chronologie zu erstellen, sodass man einfach jeden Tag vorbereitet ist. Und was Maske, Requisite und Kostüm angeht mir nur das erarbeite, was ich wirklich brauche. Beim Kostüm ein alltägliches Gefühl zu bekommen. Ich trage nie Röcke, dann würde ich eine Woche lang mit so einem Ballonrock rumlaufen. Klar, ich muss wissen, wie das ist. Wie setzt man sich denn damit hin? Das kann ich nicht erst am Set mir erarbeiten. Aber da hilft mir auch nicht einen Film zu gucken oder irgendwas zu lesen. Dann hole ich mir einen Ballonrock aus dem Kostüm und würde eine Weile damit leben.

Wenn deine Rolle rauchen soll musst du das üben. Ich habe das für eine Rolle gemacht. Ich bin Nichtraucher. Das habe ich immer mit einer nicht angezündeten Zigarette geübt, bestimmt für drei Wochen. Also das muss man erleben, das muss man in den

Körper kriegen. Als Kommissarin musste ich natürlich den Umgang mit der Waffe lernen.

Der Grund, warum du gebucht wirst, ist ja nicht, weil du so gut recherchieren kannst, sondern weil du eine interessante Interpretation von z. B. einzelnen Beziehungen im Drehbuch hast. Ich würde z. B. bevor ich mit einem echten Kommissar mitlaufe mir überlegen, was dieses Kommissarding braucht. Du willst kein Klischee. Ein Kommissar, macht das was er tut, jeden Tag. Also würde ich eher überlegen, was ich jeden Tag mache. Jeden Tag bringe ich meine Kinder in den Kindergarten, gehe Einkaufen usw. D. h., ich würde mir eher das unter die Szenen legen. Ich würde mir bei einer Verhörszene mal anschauen wie das ist, wenn ich gemütlich auf dem Boden sitze und verhöre. Denn das ist, was ich ja eigentlich als Kommissar brauche: Alltäglichkeit. Die kann ich mir nicht holen durch Recherche, indem ich mit ihm mitlaufe. Das würde mir nicht viel bringen, ich würde es dabei belassen die Waffen zu benutzen. Du musst ja nicht real sein, du musst ja echt sein.

Wie arbeitest du, wenn du Probleme hast, die Rolle zu verstehen?

Du kannst nicht auf Distanz spielen. Also wenn du ein Problem mit der Rolle hast, spielst du distanziert. Automatisch. Das bedeutet, ich muss verstehen, warum die Rolle so ist. Ich kann sie nicht zu mir runterziehen und sie einfach vereinfachen, das will der Autor nicht. Und das ist wahrscheinlich auch nicht das, was der Regisseur will. Ziel ist immer die Vision des Autors und des Regisseurs zu erfüllen, d. h., ich überlege mir: „Warum ist die denn jetzt bitte so eine Tussi? Immer mit schnatternd. Sorry, bin ich überhaupt nicht, aber meine Rolle ist es. Warum kann sie es denn sein? Vielleicht will sie mithalten. Sie hält sich für wirklich schlau.“ Das sind meine Überlegungen und daraus kriegt sie diese Präsenz und hat auch zu allem etwas zu sagen. Und dann hole ich die Motivation aus dem, dass meine Figur mithalten möchte, was aber andere sehen ist eine Tussi, die ständig reinschnattert. Also man muss eine positive Motivation finden.

Ein tolles Beispiel ist auch wenn jemand einen Mörder spielen soll. Ja wie schwer ist das denn. Wir sind nunmal nicht so erzogen und man kann auch schlecht sagen: „Ich mache mal eine Milieustudie und bringe mal jemanden um, um zu fühlen wie das ist.“ Das geht nicht. Man kann sich doch aber vielleicht überlegen, warum bringt man denn um. Du musst eine positive Motivation finden, immer. Die Rolle handelt ja so, weil die Rolle das richtig findet. Also überlege ich mir: „Was brauche ich denn, damit ich denke, dass es richtig ist?“ Vielleicht will die Rolle die Welt von diesem Krepel befreien und ich als Rolle denke, dass ich der Welt einen gefallen tue. Oder ich tue der Person den Ge-

fallen von dieser Welt zu gehen. Das Ergebnis ist nicht der klischeehafte Mörder, sondern das Ergebnis ist jemand, der das wirklich, wirklich aus guten Wollen heraus tut. Du kriegst nur dann authentisches Spiel, wenn du eine positive Motivation dafür hast.

Anlage 2: Interview mit Kathrin von Steinburg

Gibt es eine Rolle, in der du dich besonders authentisch oder wahrhaftig gefunden hast oder haben das andere über dich gesagt?

Das weiß ich nicht. Zu mir kommen jetzt eigentlich nicht die Leute und sagen: „Wow, das war wahnsinnig authentisch.“ Von mir selber kann ich nur sagen: es gibt dieses Gefühl, wo man das Gefühl hat, ok, jetzt habe ich die Rolle. Ich habe die Rolle verstanden. Also einfach so ein Gefühl, das sagt: „Das ist es!“ Vielleicht kann man das dann als authentisch bezeichnen. Die Polizistin im „Tatort“ z. B., da haben das viele gesagt, aber die sagen dann eher: ‚Das war toll, das war gut‘. Oder auch für „Shoppen“, da ist es auch vielen Leuten aufgefallen. Wobei als ich mich da das erste Mal im Film gesehen hab, fand ich mich da ganz furchtbar. Und ich hab es da auch lauthals dem Regisseur gesagt: „Oh Gott, nein, furchtbar, ich hab mir das ja ganz anders vorgestellt.“ Und der war dann richtig betroffen, das tut mir auch wahnsinnig leid. Es gibt auch Sachen, da spielt man und denkt dann danach: „Ok, das ist es gar nicht...“ Ich hatte auch mal eine Rolle, da war diese dann zu hart und dann sollte ich es im Synchron dann weicher spielen und da habe ich dann gesagt: „Leute, das geht nicht!“ Wo ich dann gemerkt habe, da hat sich alles in mir gesträubt, wo ich dann dachte: „Nee, die Rolle ist so angelegt, wir können die jetzt nicht im Nachhinein verändern, wie sieht denn das aus? Da passt ja Ton und Spiel überhaupt nicht zusammen“. Da hätte man das anders anbieten müssen, von Anfang an. Da habe ich mich echt schwer getan, da habe ich auch richtig geknapst beim Nachsynchronisieren.

Wie bist du damit umgegangen?

Also ich habe versucht mich zu sträuben. Natürlich wird dann auch drauf hingearbeitet bis du es dann auch so machst und natürlich machst du es dann auch so. Aber das war für mich auch echt hart und ja da bin ich auch überhaupt nicht zufrieden. Also das ist eine Sache da denke ich mir: „Nee...“ Ja, man kann nicht alles gut finden, aber man kann auch sagen: „Ok, da habe ich alles probiert und das ist halt nichts geworden, ich habe es nicht gehabt irgendwie...“

Was tust du, wenn eine Rolle sehr weit weg von dir ist? Was tust du, wenn du nicht mehr weiter kommst?

Dann rufe ich meine Freundin an. Sie ist Psychologin. Ja wirklich. Dann spreche ich mit ihr darüber. Es ist dann nicht so, dass sie sagt: „Es ist so und so und so...“, sondern dann reden wir halt darüber. Und ich frage sie und dann sagt sie was und dann sage ich: „Hm ja, das verstehe ich irgendwie nicht.“ Also das mache ich dann im Austausch.

Also zum Einen versucht man natürlich so viel wie möglich über das Leben der Rolle zu erfahren, ihr Beruf, wo sie herkommt und so. Wobei ich da sagen muss, also das haben sie uns bei der Schauspielschule auch immer wieder eingetrichtert, dass man wirklich nur die Informationen reinnimmt, die für einen selber wichtig sind. Also es nützt nichts einen riesigen Lebenslauf von seiner Rolle zu haben, der dir persönlich als Mensch gar nichts sagt, der dich nicht inspiriert, der dich nicht füttert. Also dann lieber: nimmst'e zwei Sätze, die dir helfen, die dir etwas bringen als in riesigen Lebenslauf mit Familien, Ahnengeschichten. Lieber so wenig wie möglich, aber so viel als nötig. Weil du kannst ja auch nicht fünf Sachen auf einmal spielen, also eine Sache super, zwei ist dann schon „oh“ und drei da denkst du: „Ok, was soll ich jetzt?“ Du musst es dir ja bauen. Du kannst ja nicht drei, fünf Sachen auf einmal spielen.

Wie war das am Beispiel der Polizistin?

Also da geht's ja zum Einen um die Figur als Polizistin, also das ist ja das ganze Außen: sie ist Polizistin, so. Und zum Anderen geht es um eine junge Frau, die vom Land kommt, die eigentlich auch keine Ahnung hat, die vielleicht auch eine schlechte Polizistin ist und versucht alles immer richtig zu machen, die auf einmal das erste Mal die Chance hat, etwas tolles zu machen. Da geht es eben um die kleinen Sachen. Klar für die Rolle der Polizistin, da habe ich mich auch mit einem Beamten von der Kripo getroffen und der erzählte über seinen Beruf. Da durfte ich ihm stundenlang langweilige Fragen stellen. Ich weiß jetzt auch gar nicht mehr was ich ihn da gefragt habe, aber wir haben uns da schon ein paar Stunden unterhalten, weil es ja auch gar nicht so ist: einer macht alles, sondern es ist ja alles aufgeteilt, es ist ja viel mehr jetzt als es im Fernsehen dargestellt ist. Und da habe ich mich vor allem mit dieser Figur beschäftigt.

Inwiefern recherchierst du für eine Rolle?

Das mache ich schon. Unterschiedlich: im Internet suchen. Ich habe einen historischen Film gemacht, da haben wir dann auch Material dazu bekommen oder man liest in Büchern, schaut sich Bilder an, schaut sich Filme auch an, wie das da dargestellt wurde. Ja, also versucht einfach auch so viel wie möglich über das Milieu und die Zeit, in der das spielt, zu erfahren.

Bei der Rolle der Polizistin hast du ein Expertengespräch gemacht. Machst du das öfter oder war das ein Ausnahmefall?

Ich habe jetzt eigentlich nicht so spezielle Figuren gehabt, also bei dem historischen Film da war dann auch einer dabei, der hat uns gezeigt, wie das Benehmen war damals. Der hat uns da ein paar Sachen gesagt und wir konnten fragen über die sozialen

Stände, wie die Personen sich auch gegenüber verhalten haben. Der kam von der Produktion, also da hatten wir Leseprobe... und haben dann da geredet, er hat uns Sachen erklärt.

Wo stößt die Recherche deiner Meinung nach an ihre Grenzen?

Ich glaube, dass man das pauschal nicht sagen kann. Also ich glaube, das hängt von der Rolle ab. Das hängt auch davon ab, wie viel du eh schon darüber weißt, also über die Zeit, über das Milieu und es hängt auch von deinem Gefühl dafür ab, glaube ich. Also es gibt ja Sachen, die liegen einem eher oder die kann man sofort verstehen und dann gibt es andere Sachen, da muss man sich erst einmal hineinarbeiten. Wobei ich sagen muss, dass ich da auch viel psychologisch rangehe, also eine meiner engsten Freundinnen, die ist Psychologin und mit der arbeite ich eigentlich ganz viel um mich auf Rollen vorzubereiten. Wir lesen die Szenen zusammen oder wenn ich Sachen nicht verstehe an einer Figur dann frage ich sie wie das so ist bei Menschen... was für Erscheinungsmuster es da gibt. Wenn es jetzt eine Figur ist, die eine richtige psychische Störung hat, dann kann ich sie da halt fragen. Eigentlich arbeite ich mit der ganz viel zusammen.

Kann man Gefühle also dann auch recherchieren?

Also die Methode, die ich gelernt habe sagt, es geht nicht um Gefühle, sondern es geht um das Verhalten und in der Psychologie geht es ja auch um das Verhalten, um Verhaltensmuster. Das war ein Leitsatz bei mir an der Schauspielschule: „Living truthfully on the imaginary circumstances.“ Also: „Wahrhaftig zu leben unter vorgestellten, imaginären Umständen.“ Und dass Gefühle das Nebenprodukt sind von deinen Verhaltensweisen. Und da kann meine Freundin mir halt super helfen. Um Verhalten geht es bei ihr jeden Tag, sei es in der Klinik oder in der Praxis. Kann ich nur empfehlen!

Inwieweit wendest du das noch an, was du als Schauspielstudentin gelernt hast?

Also ich sag jetzt mal, wenn es gut läuft, dann muss man ja nicht daran denken, was man gelernt hat, aber wenn ich irgendwie Probleme habe oder merke, ich komme ins Schludern, dann habe ich schon... ja das sind wirklich so einfache Sätze: zuhören, reagieren, was macht der Partner? Bleib' beim Partner, konzentriere dich auf ihn. Ja, das sind die Dinge, die sie uns auch immer gesagt haben und die versuche ich mir dann ins Gedächtnis zu holen. Was ich schon mache ist, dass ich manchmal mir noch meine Aufzeichnungen von der Schule durchlese. Also jetzt nicht gesamt, sondern eigentlich schlag ich nur eine Seite auf und meistens steht dann da auch was, das gut für mich ist, ja genau. Also meine Schauspielschulaufzeichnungen sind mir schon sehr wichtig.

Die sind wie Tagebücher, weil wir jeden Tag mitgeschrieben haben. Es ist einfach, um es sich immer wieder vorzuholen. Da wird ja jetzt das Schauspiel nicht neu erfunden. Das sind kleine Sätze, die egal wie jetzt aufgedrückt, ja immer zum Gleichen führen.

Findest du, deine bisherigen Filmrollen haben etwas mit dir selbst zu tun oder sind deiner Person ähnlich?

Das ist eine interessante Frage! Bin ich eine Mörderin? Bin ich eine Polizistin? Also ich glaube, irgendwo hat jede Rolle mit einem selber zu tun. Du musst die Rolle ja verstehen können, um sie zu spielen. Also selbst ein Vergewaltiger oder ein Mörder, der hat ja auch einen Grund, warum er das macht und... ja wenn ich das sage: irgendwo steckt das alles in uns. Also ich glaube, die Gründe, die stecken irgendwo alle in uns ja, bei dem einen kommen sie halt mehr raus und bei dem anderen weniger. Ich glaube das gibt sich automatisch, dadurch, dass man die Rolle ja auch irgendwo verstehen und auch irgendwo lieben muss, um sie spielen zu können. Also wenn du ein Arschloch spielst, kannst du den ja nicht scheiße finden, weil sonst... fehlt dir irgendwo die Liebe zu dem... Ja gut, vielleicht geht's auch mit Hass, aber ich weiß nicht... ich finde Liebe positiver.

Glaubst du, dass ein Schauspieler, der viele sehr verschiedene Rollen spielt, immer gleich authentisch sein kann?

Das glaube ich schon, ja. Also ich glaube, das kommt da auf den Schauspieler drauf an. Ich finde es gibt Schauspieler, die können sehr gut eine Rolle oder ein Fach bedienen und spielen und es gibt andere, die können mehrere Fächer bedienen. Also ich glaube das Problem ist eher, dass man als Zuschauer das Problem hat, dem das wirklich zu glauben. Also wenn der den Schauspieler jetzt so sieht und dann auf einmal in dem Kontrast und die Konträren dazu sieht, ob der Zuschauer dann nicht das Problem hat, dem das zu glauben.

Glaubst du, dass der Schauspieler an einem bestimmten Punkt nicht mehr machen kann? Dass sein Scheitern oder nicht Scheitern letztendlich beim Zuschauer liegt?

Nein, das glaube ich nicht. Das ist schwierig zu sagen, weil wie du schon vorher gesagt hast: die einen schon allein beim Begriff Authentizität, die einen beschreiben ihn so oder verstehen ihn so, die anderen so, also ich glaube, da spielt so viel Subjektives mit, das ist schwierig. Also bei dem Beispiel, was du gesagt hast, wäre es interessant, die eine Gruppe Zuschauer den Schauspieler in der einen Rolle sieht und eine andere Gruppe den Schauspieler in einer anderen Rolle sehen, was die Personen dann über

ihn sagen würden, also ob sie ihm die Rolle glauben oder nicht. Ich glaube schwieriger ist es, wenn die gleichen Leute im Gleichen sehen, weil ich glaube... außer er ist wirklich so anders vom Erscheinungsbild ganz anders, dass es dann wieder kein Problem ist. Spielt auch eine Rolle, mit wem du spielst. Denn das ist ja auch ein Gegenseitiges, ein Miteinander. Man steht ja nicht allein da.

Wie arbeitest du von der Zusage für eine Rolle bis hin zum „Und bitte!“?

Also erstmal lese ich das gesamte Buch damit ich weiß worum es geht. Einmal... eigentlich zwei, drei mal, so. Dann lese ich das Buch auf die Rolle. Also fokussiert auf die Rolle. Je nach Buch siebe ich da schon aus, ob ich nur die Szenen von der Rolle lese oder die anderen, also alles. Und dann gehe ich es Szene für Szene durch: was passiert in der Szene? Wo will sie hin? Ich meine, es gibt ja auch Szenen, da muss man jetzt nicht einen Aufsatz drüber schreiben, da ist es ganz klar: die Rolle kommt von da, die will das, das ist die Szene. Und dann... ja, es gibt dann auch kompliziertere Szenen, wo man merkt: „Ja ok, das ist nicht einfach so, da steckt noch etwas anderes dahinter.“ Dann lerne ich den Text. Ich lerne eigentlich immer alles einmal vorher und dann wiederhole ich es nochmal am Tag vorher, wie jetzt z. B. bei „Franzi“, da hatte ich viele Tage, da habe ich am Wochenende die Woche wiederholt und dann immer am Tag vorher nochmal die Szenen für den nächsten Tag.

An welcher Stelle recherchierst du über die Rolle?

Also bei der Polizistin speziell da war ich bei einem Casting. Und so wie ich die Rolle gespielt habe, so habe ich sie mehr oder weniger auch beim Casting gespielt. Also da habe ich vorher eigentlich schon mir die Rolle erarbeitet. Ich weiß jetzt gar nicht, welche Szenen ich da beim Casting hatte, aber zwei, drei glaube ich waren es und die zwei, drei waren auch die zentralen Szenen für die Figur und mit denen hatte ich die Rolle eigentlich schon gefunden. Nein, ich habe den Polizeikommissar davor getroffen! Ich glaube da war es noch so, ich wusste nicht, ob ich die Rolle bekomme. Ich glaube es war davor, kann auch sein, dass es danach war. Ich weiß es nicht mehr, es ist auch schon eine Zeit her. Aber da weiß ich – egal ob ich ihn jetzt davor oder danach getroffen habe – die Figur so, die hatte ich schon so davor. Weil ich hab mit meiner Freundin da gearbeitet und da habe ich gesagt: „Hey, ich verstehe die nicht! Was soll denn das? Ich verstehe das überhaupt nicht!“ Und dann haben wir so: „Ja, jetzt schauen wir mal.“ Und so haben wir uns das dann angeschaut und dann so: „Oh wie geil, das macht ja total Spaß! Die Sätze ‚Lecko mio!‘ Ja, das war super, aber zuerst war ich echt so: „Was soll denn das? Was ist denn das für eine Figur?“ Also eigentlich macht sie die ganze Arbeit.

Das Kostüm hilft schon auch sehr viel mit. Also wenn du jetzt eine Prostituierte spielst und in Turnschuhen daherkommst, tust du dich wahrscheinlich schwerer als jetzt mit hohen Schuhen oder mit einem kurzen Röckchen oder so. Um jetzt beim Beispiel der Polizistin zu bleiben: wenn die jetzt mit hohen Schuhen und kurzem Röckchen da gewesen wäre, das wäre dann wahrscheinlich auch wieder schwieriger gewesen. Dann wäre es dann wieder eine ganz andere Figur gewesen, aber nicht so ein kleines Mädchen vom Land irgendwie. Das hat... natürlich... und es hilft ja auch viel, es informiert dich viel.

Inwieweit „bist“ du tatsächlich die Rolle?

Das ist eine schwierige Frage und eine alte Frage glaube ich auch. Also ich glaube für den Moment ist es natürlich die Wahrheit, aber irgendwo spiele ich ja dann die Rolle. Ich bin dann die Rolle... sagen wir mal so: ein Teil von mir ist dann die Rolle, aber irgendwo stehe ich ja als Kathrin und das ist mein Schauspielkollege. Ja, ich glaube in dem Moment ist es so, aber das heißt nicht, das es allgemein gültig ist.

Eigenständigkeitserklärung

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

Hamburg, den 01. November 2012

Stefanie Anna Langer