



Hanfried Schüttler

KALTEN HERZENS UND MIT VERSTAND

Eine Figur spielt nicht, es sei denn sie lügt

**»EIN SEHR KONKRETER
RATGEBER FÜR SCHAUPIELER,
FÜR EINE SEHR KONKRETE ARBEIT
AN DER FIGUR«**

Uwe Bünker

ATHENA



Hanfried Schüttler
Kalten Herzens und mit Verstand

Hanfried Schüttler

Kalten Herzens und mit Verstand

Handreichungen für ein
konkretes Erarbeiten
einer Rolle

Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Insbesondere darf kein Teil dieses Werkes ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags in irgendeiner Form (unter Verwendung elektronischer Systeme oder als Ausdruck, Fotokopie oder unter Nutzung eines anderen Vervielfältigungsverfahrens) über den persönlichen Gebrauch hinaus verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten Warennamen sowie Firmen- und Markenbezeichnungen können Schutzrechte bestehen, auch wenn diese nicht als solche gekennzeichnet sind. Deren Verwendung in diesem Werk berechtigt nicht zu der Annahme, dass diese frei verfügbar seien.

Ein ATHENA-Titel bei wbv Publikation

© 2022 wbv Publikation

ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG, Bielefeld
wbv.de

Umschlagfoto: Szene aus dem Film »Ein andalusischer Hund«
(Un chien andalou) von Luis Buñuel, © akg-images / fine-art-images

ISBN (Print) 978-3-7639-7321-7

ISBN (E-Book) 978-3-7639-7342-2

Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Vorwort	7
Selbstversuch	8
Strukturelles Dilemma	9
Schnittstelle	11
Gute Schauspieler – schlechte Schauspieler	12
Weniger ist mehr	14
180°-Kehre	15
Emotionale Gestaltungsfälle	16
Übereinstimmungen	17
Grenzverläufe	20
Stochern im Nebel, zum ersten	24
Stochern im Nebel, zum zweiten	26
Stochern im Nebel, zum dritten	29
Stochern im Nebel, zum vierten	32
Stochern im Nebel, zum fünften	34
Stochern im Nebel, zum sechsten	37
Und jetzt Sie	41
50/50	43
Systemwechsel	45
Dreiklang der Figur	48
Die physikalische Kraft des Gedankens	50
Denkpause	53
Das kleinste physische Detail	55
Splitter auf dem Weg	63
Rücke vor bis vor auf Los	86
Alles eins	89
Im Schnellverfahren	100
Nachschlag	100
Letzte Worte	104
Anmerkungen	105
Literatur	125

Dank

Tina Kriwitz, ohne deren Insistieren ich das Buch nicht geschrieben haben würde,

Katharina Schüttler, der ich die Idee zu dem Arbeitsheft verdanke,

Elina Benecke sowie

Anna Bott für deren aufmerksame Lektüre und konstruktive Kritik.

Vorwort

Dieses Buch bündelt meine, in unterschiedlichsten Formaten gemachten, Erfahrungen als (Set-)Coach sowie als Dozent für Schauspiel und Regie. Es zeitigt keine Methode, nach der ich ab und an gefragt werde. Meine Arbeit ist rezeptfrei; was funktioniert wird benutzt, was nicht wird vernachlässigt – »die« Technik ein analytischer Reflex auf ein beabsichtigtes Tun. Wir werden diese Thematik von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachten, uns ihr annähern, abschweifen und einzukreisen suchen. Überschneidungen und Wiederholungen sind nicht nur unvermeidlich, sondern auch gewollt. Aber grundsätzliche Zweifel bleiben, nicht zuletzt weil auch ich mich auf die ewigen Probleme beziehe, die von den verschiedensten – zum Teil hervorragenden und sich dabei widersprechenden – Autoren schon abgearbeitet worden sind, so dass ich mir ein wenig wie ein »Wiederkäuer« vorkomme.⁽¹⁾ Doch angesichts der vielen Schauspieler, die nach wie vor tagtäglich in die eine oder andere der unzähligen (emotionalen) »Gestaltungsfallen« tappen und nicht selten darin hängen bleiben, hoffe ich, mit dem hier vorliegenden Brevier einen konstruktiven Beitrag zu deren Befreiung leisten zu können. Das Wissen um Probleme zieht eben nicht zwingend eine Lösung nach sich. (Falls also jemand »die« Methode zur Hand haben sollte, bitte sofort melden.) Generalisierungen – etwa wenn ich von »den« Schauspielern oder »der« Regie spreche – beanspruchen ihre Allgemeingültigkeit nur bis zur Grenze meines subjektiven Erfahrungshorizonts; sind also nur als vorläufige zu betrachten. Sollten Sie sich für die Lektüre dieses Buches entscheiden, bestellen Sie gleich noch zwei weitere, auf die später Bezug genommen wird: »Der Gott des Gemetzels« von Yasmina Reza und »Die Zofen« von Jean Genet. Es wäre von Vorteil, wenn Sie beide Stücke dann schon gelesen und einen eigenen Blick auf diese hätten, damit Sie nicht nur durch meine Brille schauen müssen. Und ein letzter Hinweis: Wegen der besseren Lesbarkeit ist die männliche Form beibehalten worden. Diese schließt weibliche wie diverse Personen immer mit ein.

Selbstversuch

Stimmung komme von Stimme, so die zum Interview geladene Journalistin im Hörfunk, die eine Ausbildung zu einer Geschichtenerzählerin gemacht hat und nun als eine solche zahlreiche, ihre Existenz sichernde, Auftritte absolviert. Bevor sie die Bühne betrete, versetze sie sich in die jeweilige Stimmung, und erst dann beginne sie. Ihr ginge es nämlich in ihrer Arbeit, wie sie nachdrücklich betont, um »Authentizität«. Sie meint wohl mit diesem – wie von so vielen für sich reklamierten – Wort die Wahrhaftigkeit ihrer Darstellungsweise. Allein schon die Benutzung dieses Wortes scheint jede weitere Nachfrage zu verbieten. Aber auch wenn über bestimmte Begriffe Einigkeit zu herrschen scheint, geht es an deren konkrete Umsetzung, treten die unvereinbaren Widersprüche offen zutage. Die Interviewte mag ihre Geschichten auf diese Art und Weise erfolgreich erzählen. – Ich halte ihr Berufsverständnis für falsch.

Sie hat in der Sendung eine Kostprobe ihres Könnens gegeben:

Der König bestieg sein Pferd und hetzte durch die gewitterschwere Nacht ans Meer. Doch er kam zu spät. Am Strand fand er seine holde Geliebte, für die er bereit gewesen wäre, sein Leben hinzugeben – tot zu seinen Füßen.(2)

In ihrer Erzählweise rutscht ihre Stimme nach oben, um den Vorgang zu dynamisieren. Dann spricht sie schneller, der König *hetzte* ja, das *Meer* hingegen wird – spannungssteigernd – in die Breite gezogen. Nach *Doch er kam* macht sie eine – bedeutungsschwere – Pause, in der sie die Luft anhält, um – denk- sowie empfindungsunfähig – *zu spät* zu setzen. Nach *Am Strand* folgt eine kurze Zäsur, und *holde Geliebte* wird mit einer sehr weichen, anmutigen Einfärbung der Stimme versehen. Die Vortragende atmet – gegen den Sinn der Mitteilung – vor *bereit gewesen wäre*, vor *hinzugeben* sowie vor und nach *tot*, um ihre Stimme dann mit *zu seinen Füßen* in einen bodenlosen Abgrund fallen zu lassen.

Falls Sie diese Beschreibung als zu kleinteilig empfinden, erzählen Sie die Geschichte genauso und gehen dabei einfach mal dem nach, was das mit Ihnen macht:

Mit angehobener Stimme	<i>Der König bestieg sein Pferd und</i>
schneller	<i>hetzte durch die gewitterschwere Nacht ans</i>
in die Breite gezogen	<i>Meer. Doch er kam</i>
Pause, mit angehaltener Luft	<i>zu spät. Am Strand</i>
kurze Zäsur	<i>fand er seine</i>
mit weicher, anmutiger Stimme	<i>holde Geliebte, für die er</i>

Atmen	<i>bereit gewesen wäre, sein Leben</i>
Atmen	<i>hinzugeben –</i>
Atmen	<i>tot</i>
Atmen, Stimme ins Bodenlose fallen lassen	<i>zu seinen Füßen.</i>

Diese Art und Weise des Vortrags sei, wie gesagt, gekennzeichnet durch ihre Authentizität. Ihre Zuhörerschaft reagiere begeistert.

Wie der zu heiße Brei für das Baby zuvor im Mund der Mutter, wird auch die Geschichte stimmlich vorgekaut, bevor sie der Zuhörerschaft zu Gemüte geführt wird. Aber wäre es nicht angebrachter, wie etwa in einem Malbuch für Kinder, nur die Umrisse der Figuren zu liefern, das Ausmalen aber jenen zu überlassen? So jedoch wird die beabsichtigte Wirkung wie ein Hülle über den Text gezogen und bringt ihn augenblicklich zum Ersticken. Diese Art der Präsentation setzt keine Bilder mehr frei, sondern erzeugt bestenfalls ein wohlige Gefühl allgemeiner Betroffenheit.

Aber dann ist es doch nicht ganz so einfach. Die Vortragende hat eine durchaus interessante Herangehensweise an ihre Geschichten. Auf die, immer wieder gerne gestellte, Frage, *Wie können Sie sich eigentlich diesen ganzen Text merken?* antwortet sie, dass sie sich kunstlos gehaltene Bilder von den Geschichten aufmale. Sie müsse sich die Bilder während des Vortrags nur anschauen, und dann wisse sie, wie es weiter gehe. Der eigentliche Ausdruck entsteht mithin immer erst im Augenblick des Erzählens. An diesem entscheidenden Punkt verhält sie sich schauspielerisch richtig, in dem sie nicht auswendig gelernten Text aufsagt, sondern ihn real entwickelt, jedes Mal aufs Neue. Und so kommt es dann doch zu besagter Authentizität. Die Umsetzung von Bild zu Text beansprucht ihre ganze Konzentration. Damit gelingt es ihr, Menschen unterschiedlichsten Alters, wie sie berichtet, in ihren Bann zu ziehen.

Die Konzentration des Zuschauers ist immer die des Darstellers.

Eigentlich wäre alles gut, wäre da nicht die wohlige Stimmung, in der die Vortragende meint, sein zu müssen, um auf der Bühne glaubwürdig zu agieren. Aber so hat sie es wohl gelernt.

Strukturelles Dilemma

Einerseits: sind Schauspieler egoman, krankhaft selbstbezogen. Sie haben nichts anderes als sich selbst, auf das sie zurückgreifen können; wenn sie denn spielen. Das »wenn« verschärft das Problem. Was tue ich nicht alles, um endlich auch einmal spielen zu können? Wie

Zu allererst nehme ich die tollen Rollen an. Wenn die nicht kommen, nehme ich die mittelmäßigen. Und wenn die auch nicht kommen, nehme ich die, die Miete bezahlen.

Michael Caine

Das äußere Gehabe der Menschen ist so vieldeutig, daß man sich nur geben muß, wie man ist, um völlig verborgen zu leben.

Elias Canetti

fließend ist der Grenzverlauf von sich anbieten zu sich anbieten bis hin zu sich aufgeben? Was macht das mit dem eigenen, ständig zur Disposition stehenden, Selbstwertgefühl, und was bedeutet das für die eigene Leistungsfähigkeit? Wie sehr erhöht sich der Druck, es immer jetzt sofort »bringen« zu müssen? Wie gehe ich damit um, nicht zu genügen?

Nun, ich nehme Abstand von dem, was doch Voraussetzung für Authentizität – verstanden als ein der Wahrhaftigkeit verpflichtetes Spielen – sein sollte, von mir selbst. Schlimmer noch: Nicht selten wird meine Konzentration während des Spielens davon absorbiert, nicht sichtbar werden zu lassen, wer ich bin bzw. glaube zu sein.

Ich spreche hier nicht von den Wenigen, die das unsagbare Glück haben, in schöner Regelmäßigkeit über den roten Teppich laufen zu können; von denen die meisten vom Theater kommen oder auch noch dort arbeiten. Sie sind eben »richtige« Schauspieler, die eines verbindet: handwerkliches Können. Schauspielen ist ein Beruf und keine Behauptung, auch wenn immer wieder gerne die Vereinzelteten ins Feld geführt werden, die es ohne eine Ausbildung geschafft haben, »ganz nach oben« zu kommen, was immer das auch heißen mag und »amerikanische Verhältnisse« beschworen werden, ohne diese wirklich zu kennen.

Andererseits: ist das (Schau-)Spielen, ob im Theater oder vor der Kamera, die – noch verbliebene – Form eines gesellschaftlichen Umgangs, das zu seinem Gelingen ein Sozialverhalten, sprich eine intakte, kommunikative Struktur zwischen den Akteuren zu seiner Voraussetzung hat.

Wie bekommen wir diese Schere geschlossen? Oder leben wir mit diesem Widerspruch? In *Nachgelassene Fragmente* schreibt Friedrich Nietzsche:

INWIEFERN DER MENSCH EIN SCHAUSPIELER IST

Nehmen wir an, der einzelne Mensch bekomme eine Rolle zu spielen: er findet sich nach und nach hinein. Er hat endlich die Urtheile, Geschmäcker, Neigungen, die zu seiner Rolle passen, selbst das dafür zugestandene Maaß von Intellekt: – einmal als Kind, Jüngling usw., dann die Rolle, die zum Geschlecht gehört, dann die der socialen Stellung, dann die des Amtes, dann die seiner Werke-

Aber, giebt ihm das Leben Gelegenheit zum Wechsel, so spielt er auch eine andere Rolle. Und oft sind in Einem Menschen nach den Tagen die Rollen verschieden (...)

Die Rolle durchführen, d. h. Wille haben, Konzentration und Aufmerksamkeit: vielmehr noch negativ – abwehren, was nicht dazu gehört, den andringenden Strom andersartiger Gefühle und Reize, und – unsere Handlungen im Sinne der Rolle tun und besonders interpretieren.

Die Rolle ist ein Resultat der äußeren Welt auf uns, zu der wir unsere »Person« stimmen, wie zu einem Spiel die Saiten. (...)

Der Mensch ist ein Schauspieler. (zit.)

Wenn Nietzsche beizupflichten wäre, dann würden wir ja schon alles mitbringen, was wir für den Beruf bräuchten. Er wäre in uns vorhanden. Dann wäre die »Ausbildung« zum Schauspieler im Wesentlichen nur ein Hervorholen dessen, was schon in uns ist; ein Auseinandersetzen mit unserem – beschämt-beschädigten – Selbst. Mit anderen Worten, der Weg zur Figur führte nicht von uns weg, sondern wir kämen über diese wieder zu uns.

Ich nutze die Rolle,
um mich in ihr zu
finden.

Lars Eidinger

Schnittstelle

Marlon Brando habe, so berichtet Dustin Hoffmann, nach dem *Action!* des Regisseurs nie direkt mit dem Spiel angefangen, geschweige denn mit dem Text seiner Figur, sondern sei dem, womit er im Augenblick beschäftigt gewesen war, z. B. einem Gespräch mit dem Requisiteur, weiter nachgegangen, um dann übergangslos mit dem Text der Figur zu beginnen.

»Berühmte« Schauspieler scheinen sich das leisten zu können. Und es mag beruhigend sein, dass sich sogar ein solcher Star mit dem rumschlagen musste, mit dem sich ein jeder von uns rumschlägt. Die Anekdote macht vor allem klar, dass Marlon Brando nicht zuletzt deshalb ein Star war, weil er ein Bewusstsein von »Sich« und der »Figur« hatte, von dem Abstand zwischen den Beiden sowie von der Schwierigkeit – in jeder Szene aufs Neue – quasi auf die andere Seite zu kommen und dass er einen für sich gangbaren Weg gefunden hatte, ihn zu pflastern.

»Gute« Schauspieler haben zwar auch ein Bewusstsein von dieser Schnittstelle, sind aber eher bemüht, den Graben nicht sichtbar werden zu lassen und suchen ihn souverän zu überspringen. Ihre Darstellung der Figur wird dann eine behauptete, denn sie bleiben, von der Figur getrennt, auf der anderen Seite verschämt zurück – vor der Kamera wie auf der Bühne.

»Schlechte« Schauspieler, unzureichend oder nicht ausgebildete, haben schon gar kein Bewusstsein mehr von einer Figur. Sie sind oft auch nicht in der Lage oder willens, sich um eine solche zu kümmern. Physisch verkrampft treiben sie auf einer Welle illustrierter Emotionalität, ohne irgendeinen Bezug zur Zeit oder zum Raum. Ihre physischen Verkrampfungen sind ihnen nicht selten sogar Beweis ihrer schauspielerischen Intensität.

Ich spiele das nicht,
ich bin das.
Klaus Kinski

»Geniale« Schauspieler kenne ich persönlich nur einige wenige. Und diesen ist gemein, dass sie – bei allem, was sie darüber hinaus unterscheidet – ansatzlos immer zwischen sich und der Figur wechseln können; sie haben den Abstand auf null reduziert. Sie sind immer beides gleichzeitig. Sie sind immer »richtig«: Sie sind immer sie selbst und immer die Figur; sie sind immer wahrhaftig.(3) Diese hundertprozentige Deckungsgleichheit, die ihr Spiel auszeichnet, könnte vielleicht das sein, was Begabung ausmacht.(4)

Gute Schauspieler – schlechte Schauspieler

Bei vielen Schauspielern schwingt in der Arbeit die unausgesprochene Frage, *Und, war ich gut?* immer mit. Sie scheint deren eigentlicher Motor zu sein. Die Anfälligeren, die wissen, dass ihre Darstellung Defizite aufweist, neigen dann eher zu einem, *Ich weiß, das war's jetzt gerade noch nicht, oder?* Aber was bedeuten diese Fragen eigentlich? Bin ich schlecht, oder ist mein Spiel schlecht? Ist gewissermaßen der Mensch in mir schlecht, oder ist nur der Schauspieler schlecht? Oder gar beides, weil der Schauspieler schlecht ist, taugt auch der Mensch nichts? Angesichts der häufigen Beschämungen könnte man das annehmen. Wenn also der Schauspieler/Mensch schlecht ist, muss dann nicht auch meine Figur schlecht sein? – All diese moralisierenden Fragen nach der Qualität meines Spiels und meiner Person führen nur in die Sackgasse. Sie vernebeln den Blick und rücken die mögliche Figur in weite Ferne. Schauspielerei wird zu einer Angelegenheit subjektiven Geschmackempfindens, das allenfalls in einem Poesiealbum seine Berechtigung fände.

Du lässt dich demütigen? – Ich bin Schauspieler.
The Kominsky Method

Mir persönlich ist es vollkommen egal, ob Schauspieler sich in der Darstellung ihrer Rolle »gut« oder »schlecht« fühlen oder sich als »gut« oder »schlecht« beurteilen. Um sich selbst in eine überprüfbare Produktivität zu bringen, reicht eine Frage vollkommen aus:

Ist das, was ich tue, für die Verkörperung der Figur vonnöten?

Wenn ja, wird es beibehalten, wenn nein wird es verworfen. Das hat auch den positiven Nebeneffekt, dass ich gar nicht erst versuche, die ganze Figur oder ihren »Bogen« zu spielen, den es sowieso nicht gibt, sondern nur das für die jeweilige Situation der Figur eben Notwendige auswähle; nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Dass diese selbstquälerische Frage, *Bin ich gut oder schlecht?* wie ein Damoklesschwert über dem Spielen hängt, ist auch eine Folge der Ausbildungsstruktur.

Zum einen gibt es unzählige private (»Film«-)Schulen, von denen einige explizit mit Theater nichts zu tun haben wollen, da es ja im Film um Authentizität(!) gehe, in diesem Fall um »Natürlichkeit«, will sagen »Wie-im-richtigen-Leben-Spielen« – siehe Amerika, weshalb jene auch gerne das Wort »international« im Titel führen. Schon aus Gründen der Rentabilität müssen sie ihre Klassen mit ungeeigneten oder zu alten Schülern auffüllen. Mit den Träumen dieser, oft orientierungslosen, Menschen ist gut Geld verdienen, und diesen bleibt ja auch nichts anderes übrig, als das für wahr zu halten, was dort vermittelt wird. Ausgestattet mit einem Halbwissen und falschen Sicherheiten werden sie Teil eines ständig ansteigenden Meeres arbeitsloser Schauspieler, in dem die meisten sang- und klanglos untergehen. Wem von ihnen es doch einmal gelingt, vor der Kamera zu stehen, dem ist trotz der Schule eine gewisse »Persönlichkeit« geblieben. Aber das Spiel bleibt, in Ermangelung einer Figur, zumeist privat.

Zum anderen geraten viele der an staatlichen Schulen Ausgebildeten mit dem handwerklichen Rüstzeug, deren Vermittlung sehr umfassend sein kann, nicht selten in eine Abhängigkeit von ihren Lehrern, die ihnen als eine solche nicht bewusst wird und aus der sie sich dann nur schwer befreien können. Das, was sie von sich zeigen, wird von diesen oft als, *schon ganz gut*, oder, *war schon mal besser*, als, *muss noch mehr* oder, *war jetzt zu wenig*, als, *ich sehe da nur dich* oder *ich sehe dich da überhaupt nicht*, beschrieben. Die Kritik bleibt in ihrer moralisierenden Allgemeinheit abstrakt, erhöht so den Druck auf die Schüler und verstärkt deren Abhängigkeit von – oftmals im Kunstbetrieb gescheiterten – Lehrern, deren Lob sie bedürfen. Da Schüler und Figur gewissermaßen »eins« sind, da es eine von ihnen unabhängige Figur noch nicht gibt, vernichtet sie diese sachlich daherkommende Art der Kritik auch als Mensch. Sie starten ihr Spiel aus einem mehr oder weniger großen Selbstzweifel heraus, der ihre Leistungsgrenze bestimmt.

Struktur
wacht über Auge
Auge
ergibt sich
Anna Cron

Denk dran, am Ende der
Szene brauche ich dein
Problemgesicht!
Regieanweisung

Später, am Theater oder beim Dreh übernimmt nicht selten der Regisseur diese Position, der ein Ergebnis formuliert, aber nicht sagen kann, wie die Schauspieler zu diesem kommen.⁽⁵⁾ Viele Regisseure sehen dafür auch die Notwendigkeit gar nicht. Das sei schließlich deren Job, wofür hätten sie ihn sonst gelernt. Wie auch immer man zu einer solchen Einstellung stehen mag, für die Verunsicherten bleibt nur eines: einen Weg in die Selbstständigkeit zu finden, und das heißt auf der Bühne oder am Set:

Ein konkretes, jederzeit wiederholbares Verhalten, das sich von der spezifischen Geschichte der Figur herleitet und diese kennzeichnet.

Weniger ist mehr

Mache alles so einfach
wie möglich, aber
mache es nicht ein-
facher.
Albert Einstein

So sehr man sich in der Arbeit auf die Maxime auch einigen kann, so sehr artikulieren Schauspieler nach Vorstellungen oder Drehs immer wieder Vorbehalte gegen ihre geleistete Arbeit, oft gerade dann, wenn die Regie einverstanden ist: Sie hätten *gar nichts mehr* gespielt, das sei *zu wenig* gewesen, sie hätten *mehr* machen müssen. Diesem Unbehagen liegt der unausrottbare Glaube zugrunde, Spielen sei Arbeit, müsse mithin also physisch anstrengend oder zumindest spürbar sein. Die gedankliche Aktivität einer Figur, die ja nun wirklich Arbeit ist, scheint nicht zu zählen.

Nach dem Verweis darauf, dass doch eine gewisse physische Leichtigkeit die Voraussetzung für eine unter Umständen enorme gedankliche Aktivität bilde – gemeint ist die Führung der Figur in der Gegenläufigkeit ihres äußeren und inneren Rhythmus' – kommt dann sehr oft, *Ja, ja, ich weiß schon, weniger ist mehr*; ein Satz, der jede weitere Diskussion beenden soll, ohne dass dieser an dem Unbehagen etwas geändert haben würde. Doch *weniger ist nicht mehr, weniger ist* – bezogen auf die Verkörperung der Figur – zu wenig.

Aber das Unbehagen ist da und kommt nicht von ungefähr. Vielleicht hat es seinen Grund darin, dass die Schauspieler spüren, dass ihren Figuren »Volumen« fehlt. Die »Bringschuld«, in der sie sich sehen, führt zu einer konzentrationsmäßigen Verengung ihres Agierens, die alles, was den, vom Regisseur geforderten, Ausdruck nicht zutage fördert, als nicht dazugehörig auszublenzen oder wegzudrücken sucht. Diese Verdrängung macht die Figur tendenziell

körperlos; in ihrer Wirkung »raumverloren«. Der Fehler, wenn man so will, liegt in der schauspielerischen Präparation in dem Moment vor dem Spiel: dem Moment, in dem die Schauspieler sich von der Figur ausschließen. Das Gegenteil wäre richtiger. Ihre Figur kommt zu dem, was sie sind und bleiben – ob es ihnen nun passt oder nicht – nur dazu. Das, glaube ich, hat Nietzsche gemeint, als er davon sprach, dass wir die *Rolle* zu unserer »Person« stimmen. So verstanden wäre dann das *weniger ist mehr* tatsächlich: mehr.

180°-Kehre

Natürlich ist es verständlich, dass ich mich zu Beginn einer Rollenarbeit auf mich besinne. Wo sollte ich auch sonst ansetzen, wenn nicht bei mir selbst? Ich richte also meinen Blick nach innen. Nur werde ich dort auf nichts Verwertbares stoßen, am allerwenigsten auf eine Figur. Aber suche ich eigentlich die Figur, oder suche ich nicht vielmehr ihr Gefühl? Das will ich fühlen und mich auf diese Weise mit der Figur, die ich ansonsten eher vernachlässige, zur Deckung bringen. Dieses Vorhaben jedoch ist zum Scheitern verurteilt. Ich werde auf keine Gefühle stoßen. Diesem Glauben liegt die irriige Annahme zugrunde, Gefühle seien etwas statisches, fest umrissenes, gewissermaßen Dingliches, was sich ja auch im Sprachgebrauch zeigt: *Ich habe mich verliebt*.

Gefühle gibt es nicht »an sich«, sie sind nicht zu »haben«. (Außer Sonntagabends im Zweiten, wo man ja schon mit nur einem Auge besser sieht.) Die Gefühle sind gebunden an mein Tun und kommen nur über die Art und Weise, über das »Wie« meines Tuns an die Oberfläche. Insofern ist es unerheblich, ob ich ein Gefühl habe oder fühle oder eben auch nicht – der Zuschauer sieht es nicht. Wenn ich ein Gefühl spiele, also angestrengt so tue, als ob ich es fühlen würde, dann verkommt meine Darstellung unweigerlich zum Klischee. In der Folge ist alles, was aus dieser Art der Verkörperung erwächst, irreführend.

Gefühle entziehen sich dem direkten Zugriff. Ich kann mich nicht zu einem Gefühl zwingen. Ich finde mich wieder in ihm. Mit anderen Worten, ich stelle etwas in mir fest, das anscheinend ohne mein Zutun dorthin gekommen ist und erst durch meine gedankliche Erfassung existent wird, was der Satz, *Ich glaube, ich bin verliebt*, meint. An dem entscheidenden Punkt meines Spiels, an dem der

Ausdruck der Figur quasi auftaucht, da bleibe ich passiv zurück; diesen gestalte ich nicht.

Ich lasse den emotionalen Ausdruck der Figur in mir zu.

Dass ich den Ausdruck der Figur in mir zulasse, ist ja klar; wo sonst, wenn nicht in mir. Worauf ich hinweisen möchte ist, dass der Ausdruck der Figur ein »Ich« zu seiner Voraussetzung hat, mithin eine Parallelität von Ich und Figur besteht und dass ich, wenn ich auf der spielerischen Ebene passiv zurückbleibe, auf der persönlichen diesen Vorgang – siehe Nietzsche – genau mitvollziehe und kontrolliere.

Emotionale Gestaltungsfall

Wie komme ich also willentlich an etwas Unwillentliches?

Nehmen wir eine Szene, die ein Schauspieler von seiner Agentur für ein Casting bekommen hatte. Er konnte mir nichts von der Geschichte, um die es geht, sagen, nichts von der Figur, außer dass sie Anfang zwanzig sei, nichts von ihrer – verschwiegenen – Vergangenheit, nichts von ihren – verschwiegenen – Träumen, einfach nichts. Er hatte nur diesen Text.(6)

(Die Szene eignet sich auch deswegen, weil Sie für deren Realisierung nur sich selbst brauchen. Zudem könnte Albert auch Albertine heißen, also jeder von Ihnen könnte sie für sich erarbeiten.)

INNEN/ABEND

ALBERT SITZT IM WOHNZIMMER UND TELEFONIERT MIT SEINER MUTTER.

ALBERT

Danke, ich hab dich nicht gebeten, mich zu besuchen. (...) Wenn dir das Probleme bereitet, dann hättest du nicht kommen sollen (...) Was!? Hör endlich auf, mich für deine Fehlritte im Leben zu beschuldigen. Ich wohn nicht mehr unter deinem Dach, also hast du auch kein Recht mehr, mich wie ein Kind zu behandeln. Kein Wunder, dass Papa dich verlassen hat (...) Ich geb nicht ihm die Schuld. Ich geb dir die Schuld. Du gehst mir echt auf die Eier (...) Jaaa, tut mir leid (...) Was? Ich hab doch gesagt, ich nehms zurück (...) Mama, Mama! Es ist mein Scheißgeburtstag, gönn mir mal ne Scheiß Pause! (...) Halt die Klappe! (...) Ja, du hast mich gehört. Ich leg jetzt auf (...) Ich leg jetzt auf, Mama. Und ruf bitte nicht mehr an.

Eine unproblematische Szene – auf den ersten Blick jedenfalls. Jeder von uns kennt auf die eine oder andere Art diese Familienkonstellation. *Das spielt sich vom Blatt*. Schon beim ersten Lesen glaube ich, »voller« Energie und »voller« Gefühl starten zu können. Da ich aber noch ohne Figur bin, starte ich notgedrungen »voller« Druck, um so meine physisch empfundene, innere Leere nicht zu Bewusstsein kommen zu lassen. Ohne eine physische Präsenz der Figur bleibt mir nichts anderes übrig, als die Sätze emotional »aufzupumpen«. Meine Gestik kommt über ein verkrampft-illustrierendes Gehabe – auf das ich im Stress beim späteren Spielen reflexhaft zurückgreife – nicht hinaus. Die emotionale Gestaltungsfalle hat zugeschnappt.

Übereinstimmungen

Bevor ich in diese Falle tappe, trete ich einfach mal einen Schritt zurück und schaue, was, unabhängig von der späteren Ausprägung der Figur, diese in jedem Fall kennzeichnet, was die Figur gewissermaßen konstituiert und: was die Figur und ich in jedem Fall tun, ohne dass jene nur auf einer gedanklichen Ebene verbleibt, mein Spiel also über eine »Absichtserklärung« nicht hinauskommt.

Dadurch, dass ich mich wie die Figur verhalte, synchronisiere ich mich mit ihr. Die selbstquälerische Frage, *Bin ich gut oder schlecht?* erübrigt sich, denn ich agiere – sofort – richtig. Ich bin auf Augenhöhe mit der Figur – ohne irgendeine physische Anstrengung. So sehr diese auch noch im Nebel liegt, »fasse« ich sie in wesentlichen Punkten, die ihre Glaubwürdigkeit zur Voraussetzung haben.

Erst einmal tun beide, Figur und ich, etwas Selbstverständliches, über das ich im normalen Leben gar nicht nachdenke, das ich im Spielen dann aber – merkwürdigerweise – oft vergesse: Atmen. Sobald ich die Luft anhalte, kann ich nicht mehr denken. Das mache ich eigentlich nur, wenn mich Angst »übermannt«; z. B. wenn ich schon im Bett liege und plötzlich erstarre, weil ich glaube, im Flur einen Einbrecher gehört zu haben. Und dann mein erleichterter Ausatmer, wenn es, Gott sei Dank, doch nur der Mieter über mir ist. Egal was die Figur tut, beziehungsweise ich an Stelle der Figur:

1. Mein Atem läuft durch.

Was tue ich darüber hinaus in jedem Fall? Ich bin – noch vor jedem Text – in der Welt, pathetisch gesprochen, in diese geworfen. Ich bin also mit meinem Blick draußen, in der mich umgebenden Welt.

Und ich setze mich zu dem, was ich sehe, in Beziehung; nicht in einem aktiven Sinne, wie ich etwa ein Bild im Museum betrachte, sondern in einem passiven. Die Welt fällt in mich hinein, und ich bin ihr bedingter Reflex. Ich kann nicht nicht wahrnehmen. Erst mit dem Tod »bricht« mein Blick. Ein zwingendes Beispiel für diesen komplexen Vorgang des »Verhaftet-Seins« in der mich umgebenden Welt liefert Georges-Arthur Goldschmidt in seinem Roman *Die Absonderung*.(7)

2. Mein Blick geht raus.

Was bedeutet das für unsere Szene? Wo und wann tut Albert was – unabhängig von irgendeinem Text?

INNEN / ABEND

ALBERT SITZT IM WOHNZIMMER UND TELEFONIERT MIT SEINER MUTTER.

Wo **tut** er im Wohnzimmer **sitzen**, auf dem Sofa, dem Wohnzimmer-tisch, dem Fußboden? Er telefoniert, was heißt, er **tut sprechen** und **tut zuhören**; darüber hinaus **tut** er in das Wohnzimmer **blicken**.(8)

Für mich als Schauspieler bedeutet synchronisieren nicht, dass ich mich jetzt dazu bringe, ein Wohnzimmer zu sehen, sondern dass ich mich mit meinem Blick auf den Raum beziehe, in dem ich bin, also das tue, was Albert auch tut: **Sehen**; in meinem Fall nehme ich den Raum wahr, in dem das Casting stattfindet. Ich blende also diese desillusionierende Realität, die mein Spiel vermeintlich behindert, nicht aus, sondern ich nehme sie an, und in genau diese Realität »setze« die Figur. Ich spiele in einem Raum, der für das, was ich spielen soll, so überhaupt nicht geeignet erscheint.

Wie die Figur das, was auf sie **einwirkt**, **bewertet** beziehungsweise **interpretiert** – und das tut sie sofort –, ist schon eine inhaltliche, eine die Figur konkretisierende Entscheidung des Schauspielers. Aber dadurch, dass die Figur nicht willentlich bewertet, sondern »nur« **reagiert**, bin ich, wenn ich meine Reaktion auf das, was ich sehe, ebenfalls »nur« zulasse – zum Beispiel einen offensichtlich gelangweilten, schon seit Stunden hinter der Kamera stehenden Assistenten des Casters betrachten –, sofort richtig. Was meine Darstellung in jedem Falle kennzeichnet:

3. Ich bin mit etwas anderem beschäftigt als dem Text.

Erst wenn ich die Figur in ihrer physischen Präsenz etabliert oder eingerichtet habe, kümmere ich mich um den Text.

Danke, ich hab dich nicht gebeten, mich zu besuchen (...)

Albert antwortet seiner Mutter. Jeder sprachlichen Veräußerung ist – unabhängig von seiner inhaltlichen Ausrichtung oder emotionalen Temperatur – eines gemeinsam:

4. Denken und Sprechen fallen zusammen.

Ich schalte mich als Schauspieler nicht zwischen den Gedanken und das Sprechen, um den Satz auf eine bestimmte Art und Weise zu interpretieren. Denn dann gestalte ich einen (aus-)gedachten Ausdruck, also das, was sich als Folge des durchgeführten Satzes einstellen sollte. Die Figur agiert nicht dramaturgisch. Sie teilt sich nur mit.

Nehmen wir an, der Regisseur möchte Alberts ersten Satz mit Ironie gesprochen haben.(9) Um die herzustellen, versee ich Danke mit einem leichten Druck auf die Stimme und vor gebeten halte ich kurz die Luft an. Auch wenn der Regisseur sich mit dieser Art der Gestaltung zufrieden geben sollte, ist diese Art des zwar richtig gemeinten, aber von außen gestalteten Spiels falsch.(10) Der äußere Eingriff auf die Figur mag als Beleg für meine Intelligenz gesehen werden, aber ein Schauspieler mit Abitur ist nicht abendfüllend. Die Figur ist jedenfalls sofort ihrer Existenz beraubt, wenn ich deren physische »Durchführung« zugunsten eines beabsichtigten Ergebnisses aufgabe. Der zu sprechende Text kommt immer nur dazu, und ich veräußere den Gedanken, wenn der Impuls für ihn da ist. Um die Durchführung real werden zu lassen, ist aber noch etwas vonnöten:

5. Ich spreche den Satz in meiner gedanklichen Echtzeit.

Ich spreche nicht schneller, als ich in Wirklichkeit denke. Das tut die Figur auch nicht, nie.(11) Die Ironie vermittelt sich nicht durch Druck und Kunstpausen innerhalb des Satzes:

(Druck) Danke, ich hab dich nicht (Kunstpause) gebeten, mich zu besuchen (...)

Meine schauspielerische Kontrolle macht vor der Figur halt. Die ist naiv. In diesem Sinne halte ich die Figur von mir fern.

Wie aber entsteht dann Ironie? Alberts Antwort, hat einen gedanklichen Vorlauf. Er hört nicht nur im Hinblick auf sein Stichwort, was seine Mutter sagt, sondern er hört ihr zu, was meint: er setzt sich mit ihr und dem, was sie sagt, auseinander – und zwar unmittelbar. Und

sie **geht** ihm offensichtlich **auf den Senkel**. Daraufhin **entscheidet er sich**, seiner Mutter **mit Ironie zu begegnen**, und das bedeutet:

6. Denken ist Handeln

Ich spiele nicht denken, ich **denke**: Ich höre, ich bewerte, ich entscheide, ich antworte. Indem ich mich in meiner – wie die Figur in ihrer – gedanklichen Echtzeit verhalte und – den Anweisungen des Regisseurs Folge leistend – mich real entscheide, wie Albert auf den Satz seiner Mutter ironisch zu antworten, verhalte ich mich wie die Figur. Mein Spiel ist richtig, und gleichzeitig weiß ich, dass ich richtig agiere.

Um das, was der Regisseur »sehen« möchte, in diesem Fall den ironischen Abstand des Sohnes zu seiner Mutter, kümmert sich Albert nicht. Dieser muss ihm auch nicht zwingend bewusst sein.(12) Worauf es im Spiel ankommt, den »Ausdruck«, der ist für ihn bestenfalls ein Abfallprodukt, auf das er keinen Gedanken verschwendet. Er ist, verstrickt in seine Notwendigkeiten, mit etwas ganz anderem beschäftigt: sich seiner Mutter **verständlich zu machen**, ihr mittels der Ironie, die seine Antwort kennzeichnet, klar zu machen, dass sie ihn nervt und besser ihren Mund halten sollte. Albert ist also mit seiner Konzentration bei seinem Gegenüber:

7. Spielen ist gekennzeichnet durch seine kommunikative Struktur.

Mit diesen »vorfürglichen« Übereinstimmungen, also dem, was eine jede Figur realisiert – verstanden als deren Überführung in Realität –, wird mein Spiel figurenkonform. Es bleibt nicht privat, es wird persönlich. Ich stehe für die Verkörperung der Figur zur Verfügung und kann mich nun – physisch entspannt – auf die eigentliche Figurensuche begeben, ohne den zum Scheitern verurteilten Versuch unternehmen zu müssen, wie die Figur sein oder fühlen oder denken zu wollen. Ich mache das totale Gegenteil:

Ich entwickle die Figur im Bewusstsein von dem, was mich von ihr trennt.

Grenzverläufe

In meiner Kindheit gab es ein beliebtes Spiel – *Vater, Mutter, Kind* –, für das es nichts brauchte außer den daran Beteiligten selbst. Wir Kinder konnten, unabhängig von unserem Geschlecht, wählen,

ob wir Vater, Mutter oder eben Kind sein wollten. Was das Spiel zu einem schauspielerischen Vorgang machte, war der Umstand, dass sofort, wenn jemand sich seiner Rolle nicht gemäß verhielt, die Kritik von einem der anderen Kinder kam, dass das der Papa oder die Mama oder das Kind so nicht machen würden. Wir waren uns also nicht im Spiel abhandengekommen, sondern hatten alle(!) Rollen im Hinterkopf stets gegenwärtig und konnten sie während des Spielens abgleichen. Das Spiel war nicht willkürlich, sondern kontrolliert und damit im Prinzip wiederholbar; ein sachlich durchgeführter Vorgang und – ohne dass wir es als ein solches hätten benennen können – ein der Wahrhaftigkeit verpflichtetes Spielen.
(13)

Während wir die Rollen also schon »drauf« hatten und uns in sowie mit ihnen frei bewegen konnten, habe ich nur den Text. Um nun unvoreingenommen das »Feld der Figur« betreten zu können, muss ich einen Umgang mit meinem Gefühl der chronischen Bringschuld in dem Sinne finden, dass ich mit meinem Ich auf meiner Seite zurückbleibe. Diese Grenzlinie – wo endet mein Ich, wo beginnt die Figur – ziehe ich schon vor dem ersten Lesen der Szene. Es reicht das noch freundliche, *Dann lesen wir doch mal*, des Regisseurs und schon: Ich setze mich aufrecht hin, ich räuspere mich, ich lege meine Stirn in Falten, ich ziehe einen meiner Füße nach oben und so weiter. Diese »Zurechtrückungen« können kleinste physische Reflexe sein. Stimmlich gehen sie in zwei Richtungen: Zum einen senke ich meine Stimme ab, nehme ihr ihre Kanten, »runde« sie ab, werde leiser, spreche schneller. Ich mache mich unangreifbar, räume das Feld der Figur noch bevor ich es betreten habe und begeben mich auf eine Gefühlsebene, von der ich glaube, dass sie mir eine Sicherheit gibt – eher die »weibliche« Variante. Zum anderen – und das ist die »männliche« – gehe ich in die entgegengesetzte Richtung, mit einer in die Höhe getriebenen Stimme »packe ich den Stier bei den Hörnern«, druckvoll, dynamisch, bestimmt. Die Figur jedoch startet immer unvorbereitet, sozusagen bei null. Ich setze mich also nicht aufrecht hin, ich räuspere mich nicht, ich lege meine Stirn nicht in Falten, ich ziehe einen meiner Füße nicht nach oben und so weiter.

Ich rücke mich nicht zurecht.

Schon für das Lesen gilt: Starte ich unvorbereitet mit dem Text da, wo der Zufall mich gerade »hingeworfen« hat – physisch wie gedanklich(!) –, dann bin ich schon mit der Figur synchronisiert, noch vor jeder sprachlichen Veräußerung.(14)

Großer Geist, bewahre
mich davor, über einen
Menschen zu urteilen,
ehe ich nicht eine Meile
in seinen Mokassins
gegangen bin.

Indianisches Sprichwort

Derart vorbereitet starte ich mit dem Lesen. Den Text selbst lese ich – da eine Figur noch nicht sichtbar ist – so neutral und ausdruckslos wie möglich, egal, wie nah ich mich ihm fühle. Gebe ich dem immer währenden Druck, mich unter Beweis stellen zu müssen, nach und lasse mich hinreißen, den Text mit einem nur behaupteten Gefühl zu »übermalen«, verhindere ich damit die Entwicklung einer, durch ihr konkretes Verhalten gekennzeichneten, Figur. Dieser erste Anstrich bildet die Grundierung, die immer durchschimmern wird. Ich werde im Augenblick des Drehs auf die erzwungen-äußerliche Darstellung des ersten Lesens zurückgreifen müssen, weil ich nichts anderes »in Händen halte« und die Figur, wenn überhaupt, nur intellektuell erklären kann, aber »sie steckt mir nicht in den Knochen«.

Und selbst wenn – wie in der Szene mit Albert – ich den Konflikt von mir kennen sollte, fließt dieses Wissen in die Ausgestaltung der Figur mit ein, die ich dann verkörpere. Mein Spiel ist erfüllt von meiner Persönlichkeit, aber ich agiere nicht privat.

Maria Callas hat in einem Interview auf die Frage, wie sie es denn schaffe, immer das hohe C zu singen, geantwortet, sie singe nie das hohe C, sie erkunde das »Umfeld« des Tones. Damit machte sie zum einen klar, dass sie nicht daran denke, einer von außen an sie gestellten Erwartung Rechnung zu tragen, sich also als gute Sängerin unter Beweis zu stellen und zum andern, dass es nicht um sie gehe, sondern ausschließlich um den Ton (die Figur), also herauszufinden, was diesen wesentlich ausmache. Wo ist das C noch ein C, wo ist der Übergang zum Cis, wo beginnt das Cis ein Cis zu sein und nicht mehr ein C; und das gleiche auf der anderen Seite zum B hin. Sie hat sich inhaltlich verhalten und die Rolle der »Erfüllungsgehilfin« für den Regisseur resp. den Dirigenten verweigert. Die Frage, wie »gut« sie sei, war für sie keine Frage.

Auf Glenn Gould kam der Druck in Form seiner Mutter zu, als sie sein Zimmer mit einem dröhnenden Staubsauger betrat, der sein Klavierspiel vollständig überlagerte. Er hätte die Tür wieder schließen können und weiter üben, aber er erhöhte sogar noch den Druck: In der Folge übte er mit einem so laut aufgedrehten Transistorradio, dass es um die Kategorie »gut – schlecht« nicht mehr gehen konnte. Vollends »zagedröhnt« konnte er nicht mehr hören, was er spielte. Was er entwickelte, war die Vorstellung des richtigen Tones. Später hat er dann aus dieser Vorstellung heraus den Ton »gesetzt«. Der Ton war gewissermaßen schon gedacht, und dieses Denken lag seinem Spiel zugrunde.

Tom Hanks äußerte sich amerikanisch-pragmatisch auf die Frage, was denn ein Schauspieler tun müsse, um erfolgreich zu sein: *Text lernen und gut riechen*. Er schien schon in seinem Selbstverständnis ein Star gewesen zu sein, noch bevor er überhaupt angefangen hatte zu arbeiten.(15)

Dieses – im Sinne von sich nicht schämen – unverschämte amerikanische Selbstwertgefühl ist hierzulande kaum anzutreffen. Wir haben – im deutschsprachigen Raum – mehrheitlich andere Probleme. (Diese verkürzte Zuspitzung amerikanisch-deutsch dient nur dazu, die unterschiedlichen kulturellen Prägungen zu benennen.) Ich erwähne sie, weil ich in der Arbeit immer wieder auf dieses Phänomen stoße, dass viele, vornehmlich junge, unzureichend ausgebildete, Schauspieler einem fatalen Missverständnis erliegen: sie müssten nur sie selbst, sprich natürlich sein; guter Typ gleich guter Schauspieler.(16) Ihnen erscheint Amerika, insbesondere Los Angeles als der Ort, auf den sie ihre Träume fokussieren. Dagegen möchte ich auch nichts sagen. *Jeder ist seines Glückes Schmied*. Wir gehören aber nicht in die Kategorie number one, und das werden wir nie, wer uns das auch immer – in teuer bezahlten Kursen – glauben machen will.(17) Wir starten in der Arbeit an einem Punkt, der eher von Scham und (Selbst-)Zweifeln gekennzeichnet ist.

Um im Erschaffungsprozess der Figur gar nicht erst in den Eingeweiden meines sogenannten Zentrums, von dem angeblich alles ausgeht, herumzuwühlen, nehme ich der Einfachheit halber an, dass die Figur bereits existiert.(18) Ich muss sie in ihrem sozialen Beziehungsgeflecht nur noch, im ursprünglichen Sinne des Wortes, entdecken. Diese Vorgehensweise hat den Vorteil, dass ich von Beginn an meinen Blick auf eine außerhalb von mir liegende Figur richte. Ich beschränke mich nicht darauf, deren Innenleben zum Ausdruck zu bringen, sondern kümmere mich darum, wie es zu diesem kommt.

Trotzdem werde ich in der Arbeit aufgrund fehlender, weiterführender Informationen – ich habe ja nur den Text – immer wieder auch willkürliche Fragen im Hinblick auf die Konkretisierung der Figur stellen müssen, um diese so nach und nach sichtbar werden zu lassen. Ich werde jedenfalls immer versuchen, aus der zunehmenden Logik der Figur heraus meine Fragen zu stellen, zu beantworten und zu rechtfertigen.(19)

Eine nur ausgedachte, vom Effekt ausgehende Gestaltung bringt mich der Figur nicht näher, etwa, *Albert könnte nervöse Zuckungen haben*, oder, *Albert fährt sich immer wieder durch die Haare*, oder,

Folge dem, den du
führen willst.
Montesquieu

Albert beißt sich bei Stress auf seine Lippen und so weiter. Diese Art der Charakterisierungen bleiben wie Kunst am Bau, angepappt – und sind nur als Negativabgrenzungen von Nutzen. Bevor wir also in Tom Hanks Fußstapfen treten – gut riechen tun wir schon – und Text lernen, schauen wir uns diesen genauer an. (Drucken Sie ihn sich aus, um ihn für die folgenden Überlegungen immer zur Hand zu haben.)

Stochern im Nebel, zum ersten

Fuck the result!
Sanford Meisner

Albert und seine Mutter haben ganz offensichtlich Streit. Bevor wir dem weiter auf den Grund gehen, können wir eine erste Frage stellen: Was kennzeichnet diese Situation in jedem Falle, unterscheidet sie von anderen Konflikten? Sie ist familiär, das heißt, mein Sprechen und mein Ton sind von einer unangestrengt-unmittelbaren Direktheit, und mein physisches Gebaren ist – da ich alleine bin – keiner sozialen Kontrolle mehr unterworfen. Ich **lasse mich gehen**. Das alles ist unabhängig von Alberts Grad der emotionalen Verfassung.

Egal wie sehr ich in meiner Interpretation der Szene den Konflikt zwischen Mutter und Sohn eskalieren lassen möchte, ich denke also nicht darüber nach, wie ich wirke beziehungsweise ankomme. Das ist insofern ein entscheidender Punkt, als mein privates Gefühl dem der Figur wahrscheinlich diametral entgegensteht. Spätestens in der Castingsituation ist nichts mehr so wie es vorher war. Diese, das Spiel bestimmende, Drucklosigkeit gilt es »einzurichten«, unabhängig von meiner privaten Befindlichkeit, um die ich natürlich weiß. Und ich kann sicher sein – wie schemenhaft die Figur zu Beginn meiner Suche auch noch sein wird –, sofort richtig zu agieren. Ich katapultiere mich noch vor dem ersten Satz auf die Höhe der Figur.

Jetzt könnte ich – willkürlich – annehmen, um meinen Ton weiter scharf zu ziehen, dass Albert keinen Menschen so sehr liebt wie seine Mutter, selbst wenn er ihr im Verlauf des Gesprächs die Schuld gibt, dass Papa dich verlassen hat. Er wäre dann durch ihre anmaßende Art, du hast kein Recht mehr, mich wie ein Kind zu behandeln, noch verletzt, und das könnte die beleidigende Heftigkeit seiner Antwort, Du gehst mir echt auf die Eier, rechtfertigen. Die Szene könnte die Intimität einer Liebesszene bekommen. Es ist ja vorstellbar, dass Albert nach der Trennung der Eltern »in die Fußstapfen« seines Vaters treten musste, zum einen