

Ivana Chubbuck, *Die Chubbuck-Technik*



Ivana Chubbuck

DIE CHUBBUCK- TECHNIK

THE POWER OF THE ACTOR

Ein Schauspiel-Lehrbuch

Aus dem Amerikanischen von Sebastian Gerold
und C. Hermann Wolf I
unter Mitarbeit von Birte Hanusrichter

Herausgegeben von Sebastian Gerold



Alexander Verlag Berlin

Der Herausgeber dankt: Ivana Chubbuck für die Freundschaft und das Vertrauen, Birte Hanusrichter, der Schauspielschule Zerboni, allen, die mich bei meiner Arbeit unterstützt haben, und vor allem: Elenie & Anni – Ihr seid wunderbar!

Editorischer Hinweis: Alle Zitate wurden übersetzt, wenn keine offizielle deutsche Übersetzung vorlag.

Deutsche Erstausgabe

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *The Power of the Actor. The Chubbuck-Technique*.

© 2004 by Ivana Chubbuck

© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin, 2017

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Satz/Layout/Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

(Foto: © Ivana Chubbuck Studio)

Lektorat/Redaktion: Christin Heinrichs-Lauer

Druck und Bindung: Bookpress.eu

ISBN 978-3-89581-442-6

Printed in the EU (January) 2018

INHALT

- 7 Einführung

TEIL I

13 **Die Chubbuck-Schauspieltechnik in 12 Schritten**

- 21 Kapitel 1 Schritt 1: GESAMTZIEL
39 Kapitel 2 Schritt 2: SZENENZIEL
65 Kapitel 3 Schritt 3: HINDERNISSE
81 Kapitel 4 Schritt 4: SUBSTITUTION
113 Kapitel 5 Schritt 5: INNERE BILDER
132 Kapitel 6 Schritt 6: BEATS und AKTIONEN
153 Kapitel 7 Schritt 7: Der MOMENT DAVOR
178 Kapitel 8 Schritt 8: ORT und VIERTE WAND
202 Kapitel 9 Schritt 9: HANDLUNGEN
241 Kapitel 10 Schritt 10: INNERER MONOLOG
272 Kapitel 11 Schritt 11: VORGESCHICHTE
285 Kapitel 12 Schritt 12: LOSLASSEN

TEIL II

293 **Weitere Werkzeuge und Übungen**

- 295 Kapitel 13 Drogenmissbrauch
315 Kapitel 14 Sexuelle Chemie erzeugen
322 Kapitel 15 Einen Serienmörder spielen
327 Kapitel 16 Echte Angst empfinden
335 Kapitel 17 Die Gefühlswelt von Tod und Sterben nachempfinden
344 Kapitel 18 Sich schwanger fühlen (aus der männlichen und der weiblichen Perspektive)

- 347 Kapitel 19 Sich wie ein Vater oder eine Mutter fühlen
- 349 Kapitel 20 Einen Querschnittgelähmten darstellen
- 351 Kapitel 21 Eine emotionale Wirklichkeit für Narben und Verletzungen erzeugen
- 353 Kapitel 22 Sich den Beruf, die Beschäftigung oder Karriere der Figur zu eigen machen
-
- 361 Epilog
- 365 Dank

EINFÜHRUNG

Schauspielerei ist eine komplexe, schwer zu erklärende Kunst. Trotzdem kann fast jeder gutes Spiel von schlechtem unterscheiden – oder gutes Spiel von brilliantem. Warum ist der eine Schauspieler¹ faszinierend und der andere trist und langweilig, in derselben Rolle, im selben Stück, mit demselben Text? Ginge es nur um den Text, die Schönheit der Sprache oder eine kunstvolle Ausdrucksweise, bräuchten wir nur Lesungen. Aber die Worte werden eben nicht nur mechanisch vom Blatt abgelesen. Sie werden von Schauspielern dargestellt und zum Leben erweckt.

Jeder Schauspieler seit Stanislawski weiß, dass Entdeckung und Verständnis des eigenen Schmerzes inhärente Bestandteile des Schauspielprozesses sind. Der Unterschied zwischen der Chubbuck-Technik und den in der Vergangenheit entwickelten ist, dass ich Schauspielern beibringe, wie sie ihre Emotionen nicht als Endergebnis nutzen, sondern als Möglichkeit, um auf ein Ziel hinzuarbeiten. Meine Technik bringt Schauspielern bei, wie man gewinnt.

In fast jedem Drama oder jeder Komödie – eigentlich in der ganzen Literatur – wirst du feststellen, dass der unbedingte Wille der Figuren zu gewinnen das eine bleibende Element ist. In jeder Geschichte will oder braucht eine Figur etwas (ihr Ziel) – Liebe, Macht, Bestätigung, Ehre – und die Geschichte beschreibt den Weg, wie sie dieses besondere Verlangen oder Bedürfnis zu stillen versucht. Während das, *was* und *wie* die Figur zu gewinnen versucht, auf viele Weisen beschrieben wird und eine Vielzahl von Formen annimmt, wirst du, wenn du diese Ziele herausarbeitest, entdecken, dass es bei jedem Konflikt und Kampf einer jeden Figur ums Gewinnen geht, unabhängig vom Ziel.

Ich zeige Schauspielern, wie man gewinnt, denn darum geht es Menschen auch im realen Leben. Sie streben nach dem, was sie haben wollen. Interessante und dynamische Menschen verfolgen ihre Ziele auf interessante und dynamische Weise und entwickeln größere Intensität und

1 Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden meist die männliche Form verwendet, es ist jedoch immer die weibliche Form mitgemeint. (Anm. d. Red.)

Emotionen bei der Realisierung dieser Ziele. Dabei handeln sie unbewusst, während ein Schauspieler sich sehr genau kennen und das Werkzeug zur Textanalyse beherrschen muss, um dieses interessante und dynamische Verhalten wie einen unbewussten Prozess darstellen zu können. Die Chubbuck-Technik fördert diesen Prozess und erlaubt es, diesen natürlichen und starken menschlichen Impuls in die Tat umzusetzen.

Die Chubbuck-Technik entstand aus meinen Bemühungen, meine persönlichen Traumata zu ergründen und zu überwinden – insbesondere, wie sie sich auf mein Schauspiel und mein Leben auswirkten. Ich ahnte nicht, wie mächtig und tiefgreifend dieses Konzept werden würde.

Ich hatte einen distanzierten/gestörten/arbeitswütigen Vater und eine Mutter, die mich physisch und seelisch misshandelte. Ich entwickelte tiefsitzende Verlustängste und das Gefühl, ich hätte nicht verdient, geliebt zu werden. Im Wesentlichen haben mich die Erniedrigungen nicht kaputtmachen können. Als Erwachsene und Schauspielerin trug ich alle meine Schrecken aus Kindheit und Jugend zusammen und suhlte mich in ihnen. Ich suchte nach Mitleid und Verständnis und dachte, das würde die Leiden meiner Vergangenheit lindern. Wie jeder Schauspieler bemühte ich mich, meinen emotionalen Schmerz aufrichtig zu spüren.

Doch ich fing an, mir zu überlegen: »Wozu fühle ich das alles? Wie beeinflussen die Gefühle und Emotionen meiner Vergangenheit meine Arbeit als Schauspielerin? Inwiefern prägen sie mich als Person? Wie können diese bruchstückhaften, verstreuten und teilweise gegensätzlichen Emotionen gebündelt werden, um einer Figur aus einem Drehbuch zu dienen?«

Als aktive Schauspielerin habe ich viele Schauspieler gesehen, die tiefe, schmerzhaft emotionale Lichter holten, deren Arbeit aber selbstsüchtig erschien. Ich begriff, dass starke und tiefgründige Gefühle mich nicht unbedingt zu einer starken und tiefgründigen Person machten. Ich erkannte, dass es eher die entgegengesetzte Wirkung hervorruft, den eigenen Schmerz zu hätscheln – im Leben und auf der Bühne. Es erscheint egozentrisch, wehleidig und schwach, die typischen Merkmale eines Opfers. Nicht die überzeugendste Wahl für einen Schauspieler.

Ich begann zu untersuchen, wie ich das emotionale Erbe in meiner Arbeit wirksamer einsetzen konnte. Als ich mir das Leben erfolgreicher

Menschen genauer ansah, fiel mir auf, dass sie ihre körperlichen und seelischen Verletzungen als Stimulus benutzten, nicht um hemmungslos zu leiden, sondern um ihre großen Leistungen zu *inspirieren* und *anzutreiben*.

Ich vermutete, dass genau dieses Muster auf Schauspieler und ihre Herangehensweise an ihre Arbeit angewandt werden konnte. Ich beobachtete die großen Schauspieler unserer Zeit und fand in ihren Darbietungen denselben emotionalen Antrieb, Widrigkeiten zu überwinden und gerade diese Hindernisse für die Erreichung eines Ziels und eines Siegs zu nutzen. In ihren Darbietungen gaben großartige Schauspieler instinktiv das Verhalten und die Eigenschaften großartiger Menschen wieder.

Ich musste ein System schaffen, das diesen Prozess darstellen und steuern würde. Ein System, das echtes, dynamisches menschliches Verhalten nachbildet. Ein System, das den Schauspieler – sobald er sich darauf einlässt, mutige Entscheidungen zu treffen – anleiten und in die Lage versetzen würde, seinen eigenen Schmerz zu verwenden, um das Ziel seiner Figur zu erreichen. Ein System, das eine Möglichkeit bieten würde, riskante Entscheidungen zu treffen, und einem Schauspieler erlauben würde, *Regeln zu brechen* und *neue Regeln aufzustellen*, was außergewöhnliche Arbeit und Figuren inspiriert. Ein System, das eine emotional heroische Figur schafft und kein Opfer.

Ich begriff, dass ein Schauspieler das primäre Bedürfnis, das Anliegen oder ZIEL seiner Figur erkennen muss. Mit diesem ZIEL vor Augen muss der Schauspieler dann den passenden persönlichen Schmerz finden, der wirkungsvoll zu diesem ZIEL führt. Nachdem ich einige Zeit mit dieser Idee gearbeitet hatte, begriff ich, dass der Schmerz stark genug sein muss, um einen Schauspieler dafür zu motivieren, unerschrocken *alles zu tun*, um sein ZIEL zu ERREICHEN. Wenn die Emotionen nicht stark genug waren, hatte der Schauspieler nicht genügend Unterstützung bei seinem Kampf zu gewinnen. Sobald aber der entsprechende persönliche Schmerz mit dem ZIEL gekoppelt wird, wird er den Schauspieler mit der misslichen Lage seiner Figur in Verbindung bringen und deutlich machen, dass für ihn als Mensch die wirkliche Notwendigkeit besteht, das ZIEL zu erreichen, und nicht nur als Schauspieler, der eine Rolle spielt. Mit diesem neuen Ansatz entstand meine innovative Technik.

Ich machte mich daran, diese Idee der Bewältigung des persönlichen Schmerzes als Antrieb für eine schauspielerische Leistung zu einer Technik weiterzuentwickeln. Ich musste herausfinden, wie ich Schauspielern helfen konnte, den Siegeswillen ihrer Figur psychologisch zu personalisieren und als ihren eigenen zu empfinden.

Sobald ich anfang, diese Konzepte anzuwenden, fand ich den Prozess persönlich so bereichernd, dass er von meinem Leben buchstäblich Besitz ergriff. Ich unterrichtete sieben Tage die Woche, viele Stunden am Tag. Da ich hauptsächlich professionelle Schauspieler unterrichtete und trainierte, sprach es sich in etablierten Schauspielerkreisen schnell herum. Ich eröffnete ein Schauspielstudio. Kurz darauf gab es schon eine ziemlich lange Warteliste. Ich habe nie inseriert oder meine Schule in einer Fachzeitschrift für Schauspieler aufgeführt. Ich hatte nicht mal eine Website. Ein paar Jahre war sogar die Telefonnummer meines Studios nirgends verzeichnet. Ich war weder eitel noch arrogant, ich dachte mir nur, wenn ein Schauspieler mich wirklich finden wollte, würde er mich auch finden. Manche Leute haben sich sehr bemüht, um in meine Klasse zu kommen, und manchmal Monate gebraucht, um meine Nummer herauszubekommen. Das Ergebnis war, dass ich diejenigen anzog, die sich der Schauspielerei ernsthaft verschrieben hatten – ob Autor, Regisseur oder Schauspieler. Ich bin wirklich überzeugt, dass das Niveau meiner Studenten, von denen die Mehrheit engagierte, aktive Schauspieler sind, bei der Verfeinerung und Weiterentwicklung meiner Technik eine wichtige Rolle gespielt hat.

In den letzten zwanzig Jahren habe ich Tausende von Schauspielern für Tausende von Rollen in Tausenden von Filmen, Fernsehshows und Bühnenstücken trainiert. Diese Schauspieler sind ein lebendiges Versuchslabor für meine Schauspieltechnik. Oft habe ich mehrere Schauspieler auf das Vorsprechen für dieselbe Rolle im selben Film vorbereitet. Ich habe aus erster Hand beobachtet, was funktioniert und was nicht. Mit der Zeit habe ich den gemeinsamen Nenner für die maximale Wirkung herausgefunden. Wenn ich sah, dass bestimmte Methoden immer wieder erfolgreich waren, erforschte und verfeinerte ich sie, bis sie leicht abrufbar waren. Wenn meine Schauspieler Rollen bekamen und gute Kritiken oder Auszeichnungen, fand ich heraus, dass dies auf die

Verwendung ähnlicher entscheidender Techniken zurückging, die alle in der grundlegenden menschlichen Psychologie und Verhaltensforschung verwurzelt sind.

Ein anderes Muster, das ich über die Zeit beobachtet habe, ist, dass meine Technik dazu neigt, auf das Privatleben der Schauspieler abzufärben. Unglück zu *nutzen*, um es zu überwinden und zu gewinnen, ist so anregend und effektiv, dass viele meiner Schauspieler diese Möglichkeit unbewusst in ihr Leben aufnehmen und sich so besser selbst erkennen und stärker werden. Sie streichen die Opferrolle aus ihrem Leben, so wie sie es bei einer Drehbuchfigur tun.

Für Schauspieler, Regisseure, Autoren oder auch Nicht-Schauspieler, die lernen wollen, wie sie ihren Schmerz nutzen können, um ihre Ziele zu erreichen, ist wichtig, dass ich eine Technik anbiete, die ihre Leistungen außerordentlich vertieft und ihr Leben verändert.

Dieses Buch liefert dir die genaue Methodik der Chubbuck-Technik, die letztlich ein gründliches, praxisbezogenes System der schrittweisen Skriptanalyse ist. Ein System der Textanalyse, das dir hilft, auf deine Emotionen zuzugreifen, und dir einen Weg zeigt, sie nicht nur zu fühlen, sondern angemessen und kraftvoll zu *nutzen*. Meine Technik wird dir zeigen, wie du deine Konflikte, Herausforderungen und Schmerzen zum Positiven wendest, sowohl vom Standpunkt der Figur, die du darstellst, wie von dem des Menschen, der hinter der Figur steht.

Während meiner Karriere als Lehrerin habe ich von meinen Schülern viele persönliche Karten, Notizen und Briefe erhalten, mit denen sie ihre Dankbarkeit für die Technik zum Ausdruck brachten, die das Leben und die Karriere von Schauspielern, Autoren oder Regisseuren dauernd zu verändern scheint. So sei dieses Buch meine Art, »Danke schön« zu sagen. Ich habe ebenso viel, wenn nicht mehr, von meinen Schülern gelernt – durch sie als Menschen und ihre verschiedenen Lebenserfahrungen – wie sie von mir.

Die Chubbuck- Schauspieltechnik in 12 Schritten

Ein Schauspieler, der nur empfindet, wirkt beim Spielen in sich gekehrt und begeistert weder sich noch sein Publikum. Sobald er aber *alles in seiner Macht Stehende* unternimmt, um einen Schmerz zu überwinden, und trotz aller Hindernisse sein ZIEL verfolgt, hält es die Zuschauer vor Aufregung kaum in ihren Sitzen, weil das Ergebnis lebendig und unberechenbar wird. Aktives Handeln führt zu Risiken und somit auf eine Reise ins Unbekannte. Es genügt nicht, als Schauspieler wahrhaftig zu sein. Die Entscheidungen eines Schauspielers müssen zu aufregenden Ergebnissen führen. Du kannst eine Leinwand mit echter Ölfarbe bemalen, aber wenn das Gemälde am Ende kein überzeugendes Bild ist, wird niemand es ansehen wollen.

Diese Technik zeigt dir, wie du deine Traumata, seelischen Verletzungen, Manien, Zwänge, Bedürfnisse, Wünsche und Träume als Nahrung und inneren Antrieb deiner Figur auf ihrem Weg zum Erfolg verwendest. Du lernst außerdem, dass du die Hindernisse im Leben deiner Figur nicht akzeptieren, sondern heldenmutig bewältigen musst.

Mit anderen Worten lehrt meine Technik die Schauspieler, wie man *gewinnt*.

Vor mehr als zweitausend Jahren stellte Aristoteles die Theorie auf, dass das höchste Gut für den Menschen, das höchste Ziel allen menschlichen Denkens und Handelns, das Glück (griech. »eudaimonía«) ist. Die Menschen suchen Glück, deshalb ist es ein ZIEL. Ziele will man erreichen. Wenn man diesen Willen, das Ziel zu erreichen bzw. zu »gewinnen«, wirklich ernst nimmt, würde das den Wesenskern allen Dramas ausmachen. Drama ist die Extremversion des Lebens. Das Konzept des »Gewinns« erlaubt es, ein Drama von einer gewöhnlichen Reise in eine außergewöhnliche zu verändern.

Die Überwindung von Hindernissen und Konflikten zeichnet eindrucksvolle Persönlichkeiten aus. Martin Luther King Jr., Stephen Hawking, Susan B. Anthony, Virginia Woolf, Albert Einstein, Beethoven, Mutter Teresa oder Nelson Mandela – sie alle bestritten in ihrem Leben beinahe aussichtslose Kämpfe, um ihre Ziele zu erreichen. Ihre Erfolge gewannen umso mehr an Bedeutung, je größer die Hindernisse waren und je leidenschaftlicher sie bewältigt wurden. Sie entwickelten sich nicht trotz der Herausforderungen zu außergewöhnlichen Menschen, sondern gerade wegen ihnen. Diese Eigenschaft wollen wir unseren Figuren mitgeben. Es ist faszinierender, jemandem zuzuschauen, der allen Widrigkeiten zum Trotz zu gewinnen versucht, als einem, der alle Mühen des Lebens duldet. Ein Gewinner muss nicht unbedingt gewinnen, um ein Gewinner zu sein – ein Gewinner versucht zu gewinnen, ein Verlierer akzeptiert die Niederlage.

Je besser du dich selbst kennst, desto besser wirst du als Schauspieler sein. Du musst sehr genau verstehen, was dich antreibt. Die folgenden zwölf Schritte werden dir helfen, in deine Psyche einzudringen, Entdeckungen zu machen, und dir Wege eröffnen, die wundervollen Dämonen, die wir alle haben, ans Tageslicht zu bringen und für dein Spiel zu kontrollieren. Deine dunkle Seite, deine Traumata, Überzeugungen, Prioritäten und Ängste; was dein Ego antreibt, was dich Scham empfinden lässt und was deinen Stolz hervorruft, sind deine Farben, mit denen du als Schauspieler malst.

Die zwölf Schritte:

Schritt 1: GESAMTZIEL (*Overall Objective*): Was will deine Figur mehr als alles andere im Leben? Herausfinden, was deine Figur im Verlauf des Skriptes will.

Schritt 2: SZENENZIEL (*Scene Objective*): Was deine Figur im Laufe einer ganzen Szene will, unterstützt das GESAMTZIEL.

Schritt 3: HINDERNISSE (*Obstacles*): Festlegen, was die körperlichen, emotionalen und mentalen Hürden sind, die das Erreichen des GESAMT- und SZENENZIELS schwierig gestalten.

Schritt 4: SUBSTITUTION (*Substitution*): Den Spielpartner in der Szene mit einer Person aus deinem eigenen Leben verknüpfen, die für das GESAMTZIEL und das SZENENZIEL sinnvoll ist. Wenn das SZENENZIEL deiner Figur zum Beispiel lautet, »*dich dazu bringen, mich zu lieben*«, dann finde jemanden aus deinem Leben, dessen Liebe du benötigst – und zwar dringend, händeringend und vollkommen. So bekommt dein Spiel all die verschiedenen Nuancen, weil ein echtes Bedürfnis mit einer echten Person verknüpft wird.

Schritt 5: INNERE BILDER (*Inner Objects*): Die Bilder, die du vor deinem inneren Auge siehst, wenn du von einer Person, einem Ort, Ding oder Ereignis sprichst oder hörst.

Schritt 6: BEATS und AKTIONEN (*Beats and Actions*): Jeder BEAT ist ein Gedanke. Immer, wenn der Gedanke sich ändert, ändert sich auch der BEAT. AKTIONEN sind Mini-ZIELE, die zum jeweiligen BEAT dazugehören. Sie unterstützen wiederum das SZENENZIEL und damit das GESAMTZIEL.

Schritt 7: Der MOMENT DAVOR (*Moment Before*): Das Ereignis unmittelbar vor deiner Szene (oder bevor der Regisseur »Action!« ruft), das dir einen physischen und emotionalen Ausgangspunkt gibt.

Schritt 8: ORT und VIERTE WAND (*Place and Fourth Wall*): ORT und VIERTE WAND zu benutzen heißt, die Eigenschaften eines ORTES aus deinem realen Leben in die physische Umgebung deiner Figur – meistens eine Bühne, Tonbühne, ein Filmset oder Originalschauplatz – mit einfließen zu lassen. ORT und VIERTE WAND ermöglichen Privatsphäre, Vertraulichkeit, Geschichte, Bedeutung,

Sicherheit und Realität. ORT und VIERTE WAND müssen die Entscheidungen, die du bei anderen Schritten getroffen hast, sinnvoll unterstützen.

Schritt 9: HANDLUNGEN (*Doings*): Der Umgang mit Requisiten, der ein Verhalten erzeugt. Sich die Haare beim Sprechen kämmen, die Schnürsenkel binden, trinken, essen, ein Messer zum Schneiden benutzen etc. sind Beispiele von HANDLUNGEN.

Schritt 10: INNERER MONOLOG (*Inner Monologue*): Der Text, der sich in deinem Kopf abspielt, den du aber nicht laut aussprichst.

Schritt 11: VORGESCHICHTE (*Previous Circumstances*): Die Geschichte deiner Figur. Die gebündelten Lebenserfahrungen, die festlegen, *warum* und *wie* deine Figur in der Welt auftritt. Anschließend die VORGESCHICHTE deiner Figur verinnerlichen und zu deiner eigenen hinzufügen, sodass du ein echtes Gefühl für das Verhalten deiner Figur bekommst und die Rolle mit Leben füllen kannst.

Schritt 12: LOSLASSEN (*Let It Go*): Obwohl die Chubbuck-Technik den Intellekt eines Schauspielers anspricht, handelt es sich nicht um eine Reihe intellektueller Übungen. Diese Technik ist der Weg, menschliches Verhalten so real zu gestalten, dass eine Rolle durch die Entschlossenheit und Rohheit mit *Leben* ausgefüllt wird. Wenn du den natürlichen Fluss des Lebens nachbilden und spontan sein willst, musst du »raus aus deinem Kopf«. Um das zu erreichen, musst du den Ergebnissen vertrauen, die du mit den vorherigen elf Schritten erarbeitet hast, und LOSLASSEN.

Diese zwölf Schritte schaffen eine solide Grundlage, die dich präsent bleiben lässt und für einen kompromisslosen, fundierten, dynamischen und kraftvollen Auftritt vorbereitet.

Meine Arbeit mit Halle Barry in *Monster's Ball* ist ein gutes Beispiel für die Funktionsweise der Technik. Anhand einer Schlüsselszene des Films werde ich dir einen Eindruck verschaffen, wie wir einige Elemente meiner Technik benutzt haben. In dieser Szene werde ich nur ein paar Schritte meines Systems zur Skriptanalyse vorstellen und wie man sie anwendet. Behalte im Hinterkopf, dass wir für die endgültige Darbietung alle zwölf Schritte angewandt haben, eine Analyse jeder einzelnen

Szene mithilfe aller zwölf Schritte aber ein eigenes Buch füllen würde. Hier also ein kleiner Vorgeschmack darauf, wie effektiv die Technik mit wenigen Schritten sein kann.

Monster's Ball ist eine herzerreißende Geschichte und Halles Figur Leticia eine tragische Frau. Wir mussten Halle in ihrer Rolle als Leticia davor bewahren, ein Opfer ihrer Vorgeschichte zu sein, das an der Vielzahl schmerzhafter Tragödien in ihrem Leben scheitert. Im Film beginnt Leticias Leid, als sie ihren fettleibigen Sohn für einen letzten Besuch zu seinem Vater (ihrem Ehemann) bringt, der kurz vor der Hinrichtung im Todestrakt sitzt. Kurz nach dem Tod ihres Mannes kommt Leticias Sohn bei einem Autounfall ums Leben, dann verliert sie ihren Job und muss ihre Wohnung räumen. Im weiteren Verlauf der Geschichte findet sie heraus, dass ihr neuer Freund – ihre einzige Hoffnung – einen schrecklich rassistischen Vater hat. Als sei das alles nicht genug, erfährt sie am Ende des Films, dass ihr Freund in die Hinrichtung ihres Mannes verwickelt war und das nie erwähnt hat. Leticia ist aufgebracht und überwältigt.

Wie sollte Halle diese Ereignisse verarbeiten, ohne aufzugeben? Welche persönlichen Erfahrungen würde sie auf ihre Figur beziehen können? Wie sollten wir diese bedrückende Geschichte hoffnungsvoll machen, sodass ihre Figur am Ende gewinnt? Sobald jemand den Kampf aufgibt, ist die Geschichte beendet und lässt ein unzufriedenes Publikum zurück. Wir wandten also die zwölf Schritte an und erarbeiteten zunächst das GESAMTZIEL ihrer Figur. Dann haben wir Halles persönlichen Schmerz gefunden, der Leticias Schmerz vervielfachte, und begonnen, ihre Probleme während ihrer Darbietung zu überwinden.

Verrats-Szene

Die Anwendung von GESAMTZIEL (Schritt 1), SZENENZIEL (Schritt 2) und INNEREN MONOLOG (Schritt 10)

- Die Szene: Der Verrat kommt ans Licht, als Leticia entdeckt, dass Hank in die Hinrichtung ihres Ehemannes verwickelt war und ihr das nie erzählt hat.
- Leticias GESAMTZIEL: *»geliebt und umsorgt werden.«*

Was Leticia nach den Erfahrungen ihres früheren und jetzigen Lebens mehr als alles andere braucht, ist das Gefühl von Sicherheit und Unterstützung, das sich ergibt, wenn sie geliebt und umsorgt wird. Das SZENENZIEL muss das GESAMTZIEL unterstützen, um einen Bogen über den gesamten Text zu spannen und dem Schauspieler, der Figur und dem Publikum eine klare Ausrichtung zu geben. Es ist die letzte Szene des Films, also muss sie einen Weg einschlagen, auf dem sie ihre HINDERNISSE überwindet und ihr GESAMTZIEL *erreicht*. Wenn sie das schaffen will, darf sich ihr SZENENZIEL auf keinen Fall an dem Verrat orientieren. Sie muss stattdessen bestimmen, wie sie bekommen kann, was sie will – nämlich Liebe. Daraus ergibt sich:

- Leticias SZENENZIEL: *»dich dazu bringen, mich zu lieben.«*

Die letzte Szene in *Monster's Ball* beginnt damit, wie Leticia in den privaten Sachen ihres Partners Hank eine Zeichnung entdeckt, die ihr Ehemann vor seinem Tod von Hank gemacht hat. Die Zeichnung verrät ihr, dass Hank ihren Mann kennengelernt hat – vermutlich als er im Todestrakt saß – und es ihr nie erzählte. Dem Regisseur Marc Forster schwebte ein offenes, nicht zu oberflächliches Ende vor. Etwas, das beim Publikum die Frage auslöst, ob Leticia nun Hank, sich selbst oder beide töten würde. Obwohl Independent- und Kunstfilme häufig düster enden, bin ich davon überzeugt, dass jeder, sogar ein Mitglied der Arthouse-Szene, am Ende eines Films von Hoffnung (*auf einen Sieg*) erfüllt sein

will. Mit anderen Worten: Ermögliche dem Kinobesucher ein Erlebnis, das ihn befähigt, für die Dramen seines eigenen Lebens eine glückliche Auflösung zu sehen, genauso wie Leticia schließlich eine für ihr Leben gefunden hat. Wir konnten das Drehbuch, das kein Happy End vorsah, nicht umschreiben, also lag es an Halles Darstellung, ein Gefühl von Hoffnung aufkommen zu lassen.

Hanks Vergehen ist ein enormer Vertrauensbruch und bedeutet noch mehr Kummer auf Leticias langer Liste. Für Leticia ist dieser Verrat der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. Sie hat einen Wutanfall, schluchzt und schlägt verzweifelt um sich. Wir fragen uns, ob sie am Ende ihn, sich selbst oder beide umbringen wird (in Übereinstimmung mit den Vorstellungen des Regisseurs). Indem wir einen INNEREN MONOLOG verwendeten, der das SZENENZIEL »*dich dazu bringen, mich zu lieben*« unterstützt (nicht »ich muss wütend und verzweifelt sein« – welcher Mensch, der noch bei Verstand ist, würde das wollen?), konnten wir das Ende umwandeln, ohne die Vision des Regisseurs zu verändern.

Um den INNEREN MONOLOG zu finden, mussten wir Leticias schmerzliche Entdeckung personalisieren, sodass Halle ein Fundament für ihren heftigen Zorn hatte. Im Film sagt ihr erschüttertes Gesicht: »Wie kann er mir das antun?!« Um mit ihrem INNEREN MONOLOG einen Übergang von Zorn zu Hoffnung zu entwickeln, sprachen Halle und ich über Leticias Überlebensinstinkt. In dieser Szene muss sie um die Einsicht kämpfen, dass Hanks Liebe für sie real ist, oder sie wird sterben. Leticia könnte das, was sie entdeckt hat, als böswilligen Vertrauensbruch betrachten, was einen emotionalen, möglicherweise sogar physischen Tod zur Folge hätte. Ihr Bedürfnis, von Hank geliebt zu werden, zwingt sie dazu, seinen Betrug anders wahrzunehmen. Es ist möglich, dass Hanks Verrat kein Versuch der Täuschung war, sondern eher ein Ausdruck äußerster Aufopferung und der Beweis seiner Liebe. Leticia könnte Hanks Verhalten vernünftig begründen, indem sie denkt: »Vielleicht hat er mich so sehr geliebt, dass er davor zurückschrak, es mir zu sagen, aus Angst, mich zu verlieren, wenn ich es erfahren würde. Er wäre bereitwillig mit der Last seines Geheimnisses durchs Leben gegangen, weil er mich so sehr liebte. Er dachte, er könne nicht ohne

mich leben, also handelte er nicht aus Verlogenheit, sondern aus Liebe zu mir ...«

Somit konnte das Publikum allein durch ihren INNEREN MONOLOG genau erkennen, was sie dachte und fühlte, ohne ein Wort zu sagen. Der Spannungsbogen, der durch ihren INNEREN MONOLOG gebildet wurde, begann bei:

- dem Schock durch die Entdeckung ...
- der in mörderische Wut umschlug ...
- die in Schmerz und Verwirrung übergang ...
- die in einer für sie lebenswichtigen Suche nach einer Möglichkeit mündeten, sich von dem Entsetzen über ihre Entdeckung zu befreien ...
- was schließlich zu der Lösung führte, den Vertrauensbruch als etwas Positives zu sehen ... was ihr die Möglichkeit bot, sich bedingungslos geliebt zu fühlen (ein Gefühl, das sie noch nie zuvor erlebt hatte).

All das kam in Halles Mimik und Verhalten zum Ausdruck. Im Film verarbeitet sie das Ganze, bevor Hank zurückkehrt. Als Hank nach Hause kommt und ihr auf der Veranda einen Löffel Eiscreme zu essen gibt, kann sie ihn liebevoll ansehen und in ihrem INNEREN MONOLOG sagen: »Nach allem, was ich in meinem Leben durchgemacht habe, wird durch deine Liebe alles besser werden. Es wird mir gutgehen.«

Ich hoffe, dieser konkrete Bericht von meiner Arbeit mit Halle für *Monster's Ball* konnte dir ein klareres Verständnis für die Technik vermitteln. In meinen Jahren als Lehrer zeigte sich die Anführung konkreter Fallbeispiele immer als hilfreich, um einen bestimmten Schritt oder Abschnitt der Technik bildhaft zu erklären. Wenn ich im Folgenden die zwölf Schritte erläutere, werde ich genauso vorgehen und aus einer breiten Auswahl von Geschichten schöpfen – von solchen Schauspielern mit Oscar-Status über Fernsehdarsteller und Bühnenschauspieler bis hin zum vielversprechenden Schauspielernachwuchs aus meinem Studio.

Schritt 1: GESAMTZIEL

Was will deine Figur im Verlauf des gesamten Skripts?²

Das GESAMTZIEL ist der Schritt, der einem Text einen Anfang, Hauptteil und Schluss verleiht. Er bestimmt den Weg für den Schauspieler und das Publikum. Alle anderen Schritte müssen das GESAMTZIEL unterstützen und bedienen.

Wenn du ein ergreifender und beeindruckender Schauspieler sein willst, musst du das Verhalten dynamischer, erfolgreicher Menschen nachahmen. Und diese überzeugenden Menschen sind immer, auf die eine oder andere Weise, zielorientiert. Viele Schauspieler machen den Fehler zu glauben, Schauspielen bedeute nicht mehr, als wahrhaft zu sein oder echte, tiefe Gefühle zu haben – dem ist nicht so. Zu viele Schauspieler glauben, dass sie die Rolle erfolgreich umsetzen, wenn sie mit ihrer Arbeit echte Tränen produziert haben. Es kommt darauf an, wie du diese Gefühle nutzt, um dein Ziel zu erreichen. Erst dann wird es spannend, die Kunst des Schauspiels auszuüben und ihr zuzuschauen. Ohne die Absicht, ein Ziel zu erreichen, und ohne das Ringen um den Sieg wird der rein emotionale Schauspieler ein Opfer der Umstände aus dem Text, und niemand schaut einem Opfer gerne zu, wie es ein Opfer bleibt. Wir wollen einem Menschen zuschauen, der den Missstand nicht akzeptiert und sein Leben ändert.

Ein Schauspieler muss lernen, Gefühle nicht als Endergebnis zu sehen, sondern als Mittel, das die Leidenschaft erzeugt, um den Konflikt des Textes zu überwinden.

2 »Skript« bezieht sich sowohl auf einen Stücktext als auch auf ein Drehbuch.

Das GESAMTZIEL liefert Schauspielern und Publikum nicht nur etwas, wobei sie mitfiebern können, es erfüllt die Handlung zusätzlich mit einer gewissen Dringlichkeit. Die Zeit verfliegt bekanntlich, wenn du etwas erledigen willst. Wenn ein Schauspieler seinem Ziel mit großer Leidenschaft nachgeht und im Moment handelt, verkürzt sich sein eigenes Zeitempfinden und das der Zuschauer, was dazu führt, dass die Minuten schneller verstreichen und alles zu einer viel aufregenderen Erfahrung wird. Je besser der Schauspieler auf seine eigenen Lebenserfahrungen zugreifen kann, um Dringlichkeit und Leidenschaft für die Ziele seiner Figur zu entwickeln, desto höher die Kunst.

Frag dich: »Was will meine Figur vom Leben? Was ist ihr wichtigstes Ziel?« Das ist das GESAMTZIEL.

Das GESAMTZIEL ist das größte *Bedürfnis*, das die Figur antreibt, ganz gleich, ob die Geschichte in Echtzeit oder über einen Zeitraum von zwanzig Jahren erzählt wird. Dein GESAMTZIEL sollte immer ein fundamentales menschliches Bedürfnis sein, ein grundlegendes Ziel wie *»Ich will wahre Liebe finden«*, *»Ich will Macht«* oder *»Ich brauche Bestätigung«*.

Alle nachfolgenden Schritte sind dazu da, die Reise (dein GESAMTZIEL) zu begleiten und machen es wichtiger, detailreicher, tiefgründiger, bedeutsam und wahrhaftig. Der menschliche Überlebenstrieb macht uns zielorientiert. Unser Gefühlsleben ist *nur* ein Ergebnis, das durch das Erreichen oder Nichterreichen unserer Ziele entstehen. Sagen wir, das GESAMTZIEL ist *»geliebt werden«*. Wenn du dein Ziel (GESAMTZIEL) erreichst, bist du glücklich; wenn du es verfehlst, bist du traurig und wütend.

Emotionen sind eine Reaktion auf eine Aktion, nicht umgekehrt.

Wenn du zuerst dein GESAMTZIEL suchst, musst du keine Emotionen erzeugen, bevor du zu spielen beginnst, sondern erlaubst ihnen, sich auf eine natürliche und menschliche Weise zu entwickeln. Das ist bedeutend einfacher, als sich eine Stunde vor dem Auftritt an eine schreckliche

Erfahrung aus der Vergangenheit zu erinnern und zu versuchen, sie am Leben zu halten. Wenn du versuchst, Emotionen von irgendeinem anderen Ort hochzupumpen, dann ist das Ergebnis emotionales Erbrechen. Und so wie im echten Leben ist Erbrechen weder für den Beteiligten, noch für den Zuschauer ein Vergnügen. Es endet in einer emotionalen Explosion, die zu nichts führt.

Szene für Szene auf das Erreichen des GESAMTZIELS hinarbeiten, erzeugt zudem echtes Verhalten in jeder Szene. Indem du für die Überwindung der Hürden deiner Figur kämpfst, um das GESAMTZIEL zu erreichen, entsteht echtes und einzigartiges Verhalten instinktiv auf deinem Weg zum Ziel. Deine volle Konzentration auf das Erreichen eines Ziels lenkt dich davon ab, wie du aussiehst, und lässt deine unverkennbaren Angewohnheiten und Marotten zum Vorschein kommen. Es ist diese Art von echtem Verhalten, das die Spannung-im-Moment erzeugt, die ein Publikum deiner Figur atemlos zuschauen und zujubeln lässt. Die Zuschauer dürfen zusehen, wie das unerreichte emotionale und physische GESAMTZIEL vor ihren Augen verwirklicht wird und können sich damit identifizieren, als sei es ihre eigene Bestimmung. Menschen werden andere Personen eher unterstützen, wenn sie den Eindruck haben, deren Kampf sei der gleiche wie ihr eigener.

Vor ein paar Jahren hat Catherine Keener mit mir gearbeitet. Sie hat ein erstaunlich reiches emotionales Leben, aus dem sie schöpfen kann, aber damals verwendete sie es ohne Nutzen und den Anreiz eines GESAMTZIELS. Im Unterricht zeigte sie Woche für Woche, Szene für Szene emotional ausgearbeitete Darbietungen. Doch obwohl ihre Mitschüler und ich ihren Schmerz sahen, konnten wir ihn nicht nachvollziehen. Wir, ihre Zuschauer, sahen keine Möglichkeit, ihre Gefühle zu verstehen, weil diesen erstaunlich heftigen und zugänglichen Emotionen die Begründung fehlte – das Verlangen, ein Ziel zu erreichen. Catherine glaubte, ihre Figuren würden manipulativ und unsympathisch werden, wenn sie einem Ziel ohne Zurückhaltung nachgingen. Ich aber sehe Manipulation als starken und bewussten Versuch, das zu bekommen, was man will. Manipulation als einen Weg für das Erreichen eines GESAMTZIELS anzuwenden, macht die Figur wirklich kompetent, und kompetente Menschen sind immer sehr attraktiv. Denk nur mal

an Elizabeth Taylor in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*) oder Kevin Spacey in *The Usual Suspects* (*Die üblichen Verdächtigen*). Ich sagte ihr: »Sobald du einsehst, dass es okay ist, bei deiner Arbeit zu manipulieren, ist *das* der Zeitpunkt, an dem du echte Anerkennung für deine Arbeit bekommst.« Zu dieser Zeit hatte Catherine eine gediegene Karriere als Schauspielerin, genoss aber keine öffentliche Anerkennung.

Wie sich herausstellte, war es die Rolle der enthusiastisch *manipulativen* Sexbombe Maxine in *Being John Malkovich*, mit der sie Zuschauern und Kritikern auffiel. Catherines Figur war erfüllt von einem derart berechnenden Gespür für Gewinnen und Verlangen, dass sie das GESAMTZIEL ihrer Figur und die Einstellung bereitwillig aufgreifen musste. Und Catherines Sorge, das Publikum würde sie hassen, wenn sie ein ZIEL ohne Rücksicht verfolgt, war völlig unbegründet. Eigentlich hatte es genau die gegenteilige Wirkung. Den Zuschauern war es egal, dass Maxine ein Miststück war, denn Maxine hatte einen gerechtfertigten Grund, rücksichtslos nach ihrem Ziel zu streben, womit sie sich verbunden fühlten: *die Macht in meinem Leben zurückgewinnen*. Das Publikum identifizierte sich mit ihrer Sehnsucht und bejubelte ihre Entschlossenheit, alles zu tun, um diese Macht wiederzugewinnen – offensichtlich war ihr Bedürfnis nach gegenwärtiger Macht eine Reaktion darauf, in der Vergangenheit machtlos gewesen zu sein. Da Catherine die Entscheidung traf, Maxines GESAMTZIEL zu erreichen, konnte sie die Figur der Maxine verkörpern und sich wie sie verhalten. Das Ergebnis war, dass Catherine zum ersten Mal in ihrer Karriere für einen Oscar und einen Golden Globe nominiert wurde, und den Independent Spirit Award in der Kategorie »Beste Schauspielerin« gewann. Doch über diese Auszeichnungen hinaus erkannte Catherine, wie entscheidend es war, ein GESAMTZIEL zu verfolgen, und das veränderte ihre Karriere.

Für Schauspieler ergänzt das GESAMTZIEL Aspekte der Handlung und eröffnet ihnen eine Möglichkeit, ihre Rollen zu personalisieren. Im Grunde stellt das GESAMTZIEL eine Reise für Schauspieler und Zuschauer dar. Zu Beginn eines Theaterstücks oder Films fangen Figuren (und Schauspieler) bei »A« an, bei null. Das ist der Punkt, an dem sie sich das Ziel setzen müssen, das sie als Figur erreichen wollen. Der Rest

des Stücks oder Films dreht sich darum, wie sich diese bestimmte Figur anstellt, um das Ziel zu erreichen, damit sie am Ende zu Recht bei Z ankommt.

Der Text liefert das Rohmaterial, das analysiert werden muss, und hält die spezifischen Informationen zur Figur und zu dem, was sie tun muss, bereit. Das umfasst den sozioökonomischen Hintergrund der Figur, die Geschichte ihrer traumatischen Erlebnisse, den geographischen Ort, an dem sie zur Welt kam und aufwuchs, die Epoche, die Geschichte ihres persönlichen und beruflichen Erfolgs und Misserfolgs, ihre Träume, ihre Arbeitsweise, wie sich die Figur selbst sieht und wie die anderen Figuren sie sehen. Dann personalisiert der Schauspieler diese Elemente, indem er sie aus seinem eigenen Leben reproduziert. Das erzeugt auf natürliche Art unverwechselbare Sprechmuster und Verhaltensweisen.

Das GESAMTZIEL deiner Figur muss so formuliert sein, dass es einen Wandel in ihrem Leben begründet, der für ihr physisches und/oder emotionales Überleben notwendig ist.

Hier sind universale, grundlegende menschliche Themen, die die Reise einer Figur über den Verlauf der gesamten Handlung hinweg antreiben können, ob sie sich über einen Tag oder ein ganzes Leben erstreckt. Gute GESAMTZIELE, die grundlegende menschliche Bedürfnisse enthalten, sind:

- Liebe finden
- Macht erlangen
- bedingungslos geliebt werden
- Kinder haben
- heiraten
- von Mutter oder Vater geliebt werden
- meinen Expartner in mein Leben zurückholen
- eine großartige Karriere haben
- anerkannt werden
- am Leben bleiben (überleben)
- eine geliebte Person beschützen und am Leben erhalten

Beim GESAMTZIEL geht es nicht um Handlung. George Bernard Shaw hat gesagt, dass es keine neuen Handlungen gibt, sondern nur neue Möglichkeiten für Menschen, Beziehungen auszuhandeln und aufzubauen. Und weil jeder Mensch einzigartig ist, wird die Art, *wie* er Beziehungen aushandelt und aufbaut, jeweils speziell und einzigartig sein. *Wie* deine Figur versucht, ihr GESAMTZIEL zu erreichen, das auf einem essentiellen menschlichen Bedürfnis fußt, ist ihre Reise.

*Wir brauchen die Interpretation eines Schauspielers nicht,
um Handlung zu erzeugen. Die gibt uns der Text.*

Du darfst nie vergessen, dass ein Publikum ins Theater oder ins Kino geht oder fernsieht, um zu beobachten, wie sich menschliche Beziehungen ereignen. Es ist unwichtig, ob uns die Handlung zum nicht existierenden Planeten Nebulosa führt oder zu einer Schlacht im Zweiten Weltkrieg oder ob sie die Geschichte von riesigen Kakerlaken erzählt, die Chaos und Verwüstung anrichten – ein Publikum kann immer das menschliche Element nachempfinden, wenn jemand versucht, eine Beziehung zu beginnen, aufzubauen oder über sie zu verhandeln. Das gilt immer, egal an welchem Schauplatz oder Spielort es gerade passiert.

In dem Film *Out of Time* (*Out of Time – Sein Gegner ist die Zeit*) spielte Eva Mendes eine Polizistin namens Alex Whitlock, die Seite an Seite mit ihrem Exmann und Kollegen Matt Whitlock, gespielt von Denzel Washington, in einem Mordfall ermittelt. Während sie daran arbeitet, den Mord aufzuklären, sieht es mehr und mehr danach aus, als hätte Denzels Figur die Straftat begangen. Die Geschichte endet mit der Enthüllung, dass man ihm der Mord anhängen wollte, und sie versöhnen sich.

Eva hätte mit dem GESAMTZIEL der Handlung, »*das Verbrechen aufklären*«, arbeiten können. Aber das wäre trocken, kalt und leidenschaftslos gewesen, und es hätte gefehlt, was ein Publikum wirklich interessiert – eine menschliche Beziehung. Die menschliche Gleichung hätte gefehlt. Stattdessen gingen Eva und ich ihre Figur mit dem GESAMTZIEL an: »*Matt (Denzels Figur) zurückerobern und ihn dazu bringen, mich wieder zu lieben.*« Das machte es für sie aus zwei Gründen

unerlässlich, den Fall zu lösen. Erstens musste sie ihn mit ihrem Können als Polizistin beeindrucken. Und zweitens, ungeachtet ihres Gefühls, dass er schuldig sein könnte, musste sie ihm helfen, seine Unschuld zu beweisen. Dieses GESAMTZIEL macht Evas Figur für sein Leben unentbehrlich – sowohl in Sachen Karriere als auch in Sachen Liebe. Auf diese Weise *erarbeitet* sie sich einen Weg, ihn in ihr Leben zurückzuholen, ihn nicht nur zurückzuwollen, sondern durch realisierbare Maßnahmen zurückzubekommen. Dies löste auch mehr emotionale Reaktionen bei ihr aus, weil jede kleine Wendung in der Handlung mehr Konflikte für sie bereithält, denen sie entgegentreten muss, wenn sie ihr GESAMTZIEL, ihn zurückzubekommen, durchsetzen will. Das ist die Methode, einer Darstellung Komplexität und Struktur zu verleihen. Eva muss beim Spielen allen Drehungen und Wendungen der Handlung trotzen und trotzdem dazu in der Lage sein, ihr GESAMTZIEL durchzusetzen. Solche Vielschichtigkeit kann nur entstehen, wenn das GESAMTZIEL von einem grundlegenden menschlichen Bedürfnis getrieben wird. Das schützt den Schauspieler vor einem geistigen, intellektuellen Spielerlebnis, und ein körperliches Erlebnis wird stattdessen möglich.

Das GESAMTZIEL sollte einfach, grundsätzlich und aktiv sein

Das GESAMTZIEL einfach und menschlich zu halten schafft auch einen Schauplatz, in dem der Schauspieler aufhören kann zu spielen, so dass er wirklich in der Szene ist. Der häufigste Fehler von Schauspielern ist, das GESAMTZIEL zu kompliziert zu gestalten. Dadurch wird es zu kompliziert zu spielen.

Als ich Jessica Biel für ihre Hauptrolle in der Neuverfilmung von *The Texas Chainsaw Massacre* (Michael Bay's *Texas Chainsaw Massacre*) trainierte, standen wir genau vor diesem Problem. Es wäre leicht gewesen, ihr GESAMTZIEL zu formulieren, um *»vor diesem irren Typen abzu-hauen und mich und meine Freunde am Leben zu halten, weil der Mörder durchgedreht und blutrünstig ist und wir nur ein paar junge Leute sind, und außerdem bin ich schwanger, und mein Freund weiß es nicht ...«* Es ist

schwer, mit einem derart komplizierten, von der Handlung bestimmten Ziel zu spielen. Um es einfach zu halten, erfanden wir das GESAMTZIEL »mein ungeborenes Kind beschützen«. Das gab ihr einen Grund, unbedingt am Leben bleiben zu wollen, weil ihr Baby sterben würde, wenn sie stirbt. Außerdem konnte sie damit aus einer verzweifelten, sehr bewussten und ursprünglichen Haltung heraus spielen (es gibt wenig Ursprünglicheres, als sein ungeborenes Kind zu beschützen). Dieses GESAMTZIEL sorgte zudem für mehr Spannung und Wirklichkeit in ihren Beziehungen zu den anderen, besonders zu ihrem Freund, weil sie glaubte, ihre Schwangerschaft nicht offenbaren zu können, bis sie sicher war, dass ihr Baby in den Händen ihrer Freunde und des Kindsvaters emotional geborgen war. Ein einfaches GESAMTZIEL ermöglichte ihr mehr Dimensionen in einer andernfalls nur banalen Horrorstory.

Bei der abschließenden Montage der Neuverfilmung von *The Texas Chainsaw Massacre* schnitt man alle Hinweise auf eine Schwangerschaft von Jessicas Figur heraus. Doch obwohl sie in der Version, die das Publikum zu sehen bekam, nicht schwanger war, verlieh die Verwendung des GESAMTZIELS, ihr ungeborenes Kind zu schützen, ihrer Darstellung einen unbedingten Überlebenswillen. Es war nicht wichtig, dass wir, das Publikum, nicht in ihre Schwangerschaft eingeweiht waren, weil wir ihre Handlungen als überwältigendes Bedürfnis interpretierten, ihre Freunde zu beschützen und am Leben zu bleiben. Das Ergebnis war, dass ihre schauspielerische Leistung, die sonst als typische Horrorfilm-Performance betrachtet worden wäre, überall gelobt wurde, und Jessica Filmangebote (und Gagen) erhielt, die sie nie zuvor erhalten hatte.

Triff die Entscheidung für dein GESAMTZIEL nicht intellektuell.

Entscheide dich stattdessen für drei oder vier – bestimmt durch die Gegebenheiten im Text – und teste sie alle in den Proben. Am Ende der zweiten Seite Dialog wird die einfachste und effektivste Wahl deutlich werden.

Hedda Gabler ist eine der komplexesten Figuren des Theaters. Sie wird oft als böse, berechnende, unsympathische Frau gespielt. Judith

Light kam zu mir, weil sie diese gängige Interpretation vermeiden wollte. Sie war dabei, sich auf eine Inszenierung am Kennedy Center in Washington D.C. vorzubereiten. Judith und ich gingen einen Schritt zurück und schauten uns die Umstände von Heddas Leben an. Heddas Vater ist ein Generalmajor, der sich einen Sohn wünschte, um das militärische Vermächtnis der Familie fortzuführen. Es war zu jener Zeit natürlich für eine Frau unmöglich, irgendwie beim Militär eingesetzt zu werden. Seine Tochter Hedda zu haben bedeutete ihm weniger als nichts.

Es war also sinnvoll anzunehmen, dass Hedda während ihrer Kindheit ihren Vater belauscht hatte, wie er leidenschaftlich Kriegsstrategien und -taktiken diskutierte und Kriegsspiele spielte und die kleine Hedda die ganze Zeit ignorierte. Jedes Kind, das von einem Elternteil zurückgewiesen wird, ist später davon besessen, diese Beziehung in eine zu verwandeln, die von Stolz, Zustimmung und vor allem von Liebe geprägt ist. Ihr GESAMTZIEL hieß »*die Liebe meines Vaters bekommen*«. Dieses GESAMTZIEL liefert eine nachvollziehbare Begründung für Heddas schroffes und berechnendes Verhalten. Sie versucht sogar nach dem Tod ihres Vater, die Art von Person zu werden, die ihr Vater hätte lieben *können*: ein Generalmajor.

Um das zu erreichen, gab ich Judith die Anweisung, sich wie der Generalmajor des Hauses aufzuführen. Bei jeder Interaktion, jedem Gespräch und jeder Geste befand sie sich im Krieg, bewegte Truppen, wandte Listen an, spionierte, überzeugte Thea Elvsted, Beweise zu vernichten usw. Ihr Verhalten mochte übel gewesen sein, aber weil Judith mit einer gerechten ursprünglichen Begründung arbeitete – die Liebe eines Vaters zu bekommen –, sahen Zuschauer und Kritiker Hedda als eine echte und verletzte Frau, die tat, was notwendig war, um zu gewinnen, anstatt als berechnende Frau, die zur Liebe unfähig ist. Wir fanden das GESAMTZIEL, das unter den gegebenen Umständen am meisten Sinn ergab; eines, das ihr einen fundamentalen Grund gab, sich so schlecht zu benehmen. Sogar die grausamsten Verbrecher haben einen nachvollziehbaren Grund für ihr Verhalten. Es liegt am Schauspieler, ihn zu finden.

Das GESAMTZIEL muss ein einfaches, pragmatisches, ursprüngliches Bedürfnis sein, das im gesamten Skript durchweg Sinn ergibt.

Ob das Skript zwei oder zweihundert Seiten lang ist oder ob es fünf Minuten oder eine ganze Lebensspanne umfasst, dein GESAMTZIEL muss für einen zusammenhängenden und konzentrierten roten Faden (»*throughline*«) sorgen. Wo deine Figur beginnt und wo sie schließlich ankommt, liefert Anhaltspunkte dafür, was dein GESAMTZIEL sein könnte. Vor einigen Jahren kam Rob Schneider mit dem Drehbuch für die Komödie *Deuce Bigalow – Male Gigolo (Rent a Man – ein Mann für gewisse Sekunden)* zu mir, das die Geschichte eines Gigolos erzählt. Nachdem ich über die Tücken beim Spielen dieser Rolle gesprochen hatte, sagte ich ihm, dass wir ein GESAMTZIEL finden müssten, das nicht nur für die ganze Story Sinn ergibt, sondern auch die Zuschauer dazu bringt, Deuce als Helden und nicht als einen schmierigen Typen zu sehen, der nach einer einfachen Möglichkeit sucht, Sex mit Frauen zu haben. Nachdem wir verschiedene Wünsche untersuchten, einigten wir uns als GESAMTZIEL auf den, »*geliebt zu werden*«. Und zwar so dringend, dass Deuce bereit sein muss, alles zu tun, um diese Liebe zu bekommen.

Wir sprachen auch darüber, was als Motiv für ein solches GESAMTZIEL dienen würde. Was könnte einen Mann in der Liebe so ausgehungert zurücklassen, dass er ein Gigolo werden würde? Die Antwort war: Seine Figur war ständig und ununterbrochen von Frauen zurückgewiesen worden, seit sie für den jungen Deuce interessant waren. Dieses Bedürfnis, von Frauen akzeptiert zu werden, war niemals erfüllt worden, nicht einmal in den gegenwärtigen Handlungen des Drehbuchs. Da Deuces soziale Qualitäten nie herangereift sind, tritt er mit einer kindlichen Haltung auf.

Sein GESAMTZIEL aus einer kindlichen Position heraus zu verfolgen, verlieh Rob die notwendige Unschuld, um aus Deuce eine sympathische Figur zu machen. Schließlich wird ein Kind alles tun, um zu gewinnen. Wenn ein Kind etwa unbedingt ein Frisbee will, wird dieses Kind verführen, einen Wutanfall bekommen, verhandeln, sich

beschweren, andere beschuldigen, sich als das Opfer aufspielen und ungezogen benehmen, und wir vergeben ein solches Verhalten, weil es von Unschuld, einer Reinheit des Geistes stammt. Wenn ein Erwachsener ein kindliches Bedürfnis und Verhalten bewahrt, werden wir ihm ebenfalls vergeben. Sieh dir Jack Nicholson in *As Good As It Gets* (*Besser geht's nicht*) an. Auch er erschuf eine Figur mit einer kindlichen Haltung, eine Figur, die als gewalttätig und grausam angesehen worden wäre, wenn er sie als einen reifen Erwachsenen gespielt hätte.

Dieses GESAMTZIEL, angetrieben von den persönlichen Problemen aus Rob Schneiders Kindheit, tat zwei Dinge für den Film. Zunächst veränderte das GESAMTZIEL die Richtung des Films. Weil er sich aufführte wie ein Kind, ging es Deuce als Gigolo nicht darum, tatsächlich Sex zu haben. Obwohl Frauen mit ihrem ursprünglichen Anliegen – Sex – zu ihm kamen, überwand Deuce dieses Verlangen mit seiner Sehnsucht, von ihnen geliebt zu werden. Deuce verdiente sich die Liebe, indem er den Frauen suggerierte, sie seien durchaus in der Lage, einige ziemlich ernste Probleme zu lösen – Narkolepsie, Fettleibigkeit und Tourette-Syndrom. Zuschauer liebten ihn, weil er diese Frauen rettete. Rob machte einen Helden aus Deuce, was uns zur zweiten Sache bringt, die das GESAMTZIEL mit dem Film tat: Es verwandelte ein unter Umständen dürftiges Thema in eine große Komödie und machte es zu einem riesigen Hit.

Lies das gesamte Skript mehr als einmal

Um das GESAMTZIEL deiner Figur in einem Text zu bestimmen, ist es wichtig, das gesamte Drehbuch/Stück mehr als einmal zu lesen. Indem du das tust, kannst du mehr konkrete Aspekte über deine Figur ermitteln und anfangen darüber nachzudenken, in welcher Beziehung die anderen Figuren zu dir stehen und wie sie über dich reden, auch wenn du nicht dabei bist.

Ohne das Drehbuch von *The Silence of the Lambs* (*Das Schweigen der Lämmer*) zu lesen und wieder zu lesen, hätte Anthony Hopkins nie begriffen, dass sein GESAMTZIEL als Hannibal Lecter nicht darin

bestand, ein noch gefährlicherer Serienmörder zu werden, sondern die Freundschaft der Agentin Clarice Starling (Jodie Foster) zu gewinnen. Das Drehbuch beginnt, wenn Lecter Clarice prüft, um festzustellen, ob sie seinen Rat und seine Kameradschaft verdient hat. Hopkins nutzte das bizarre und furchterregende Verhalten seiner Figur auf eine sehr wirkungsvolle Art, um sie zu testen – intellektuell, emotional und physisch. Hannibal Lecter ist ein schwer geschädigter Mann; Schaden, der fast immer von massivem Missbrauch in der Kindheit stammt. Die Prüfung von Clarice wird zur notwendigen Maßnahme, um sicherzustellen, dass sie nicht auch zur Täterin wird. Seine außergewöhnlichen Prüfungstaktiken sind wirklich die einzige Möglichkeit für ihn, sich emotional selbst zu schützen. Sie besteht seinen harten Test. Wie? Sie kann ihm nicht nur ihre geistige und emotionale Stärke beweisen, sondern darüber hinaus erkennen beide, dass sie ähnliche seelische Dämonen in ihrem Leben haben, die sie überwinden müssen. Beide haben sie dieselben »schreienden Lämmer« in ihren Köpfen, jedoch gegensätzliche Lösungen gefunden, um darüber hinwegzukommen – sie, indem sie andere rettet, er, indem er tötet. Die gemeinsame Schmerzerfahrung verbindet sie, und es entwickelte sich eine Freundschaft. Eine sehr stabile Freundschaft, durch die das Publikum Vertrauen gewann, dass Hannibal Lecter sie nie verletzen oder ihr Leid zufügen würde, ganz gleich, was passiert. Die Verbindung, die die beiden Schauspieler herstellten, war tatsächlich so wirkungsvoll, dass das Publikum lacht, anstatt abgestoßen zu sein, wenn Lecter am Ende des Films im Scherz zu Clarice sagt: »Ich habe noch ein Festessen mit einem alten Freund«, obwohl wir genau wissen, dass er seinen Gast tatsächlich essen wird. Wieso? Weil das GESAMTZIEL – *»einen Freund gewinnen, der mich wirklich versteht«* – diese letzte Bemerkung vertretbar und sogar amüsant macht, weil hier ein Freund zu einem Freund spricht, und nicht ein vollendeter und ausgehungert Kannibale zu einer jungen FBI-Agentin. Das auf einer Beziehung aufgebaute GESAMTZIEL von Anthony Hopkins machte aus *Das Schweigen der Lämmer* einen Film über die Freundschaft zweier unähnlicher Menschen und nicht noch einen typischen Thriller. Sein GESAMTZIEL erhöhte wirkungsvoll den Marktwert, die Bedeutung und die Integrität des Films.