

subtexte 34

VICKY KRIEPS

*Thesen aus dem
Schauspielstudium*



Schauspielen bedeutet, sich an Verabredungen zu halten, aber auch Mut, diese herauszufordern und eigene Grenzen zu überschreiten.

Die Schauspielstudentin Vicky Krieps schreibt 2008 in ihrer Bachelorthesis über »das richtige Maß an Kontrolle, an organisiertem Ablauf« und den »unkontrollierbaren Anteil dessen, was wir als Zauber, Magie oder Kunst bezeichnen«. Drei Jahre später folgt ihre Masterthesis *Die Arbeit des Schauspielers im Vergleich zwischen Theater und Film*. Seither hat sie in mehr als fünfzig Filmen gespielt und feiert internationale Erfolge. 2022 erhielt sie den Europäischen Filmpreis.

Die zwei Texte, in denen die Schauspielschülerin über ihre ersten Filmereahrungen schreibt, spiegeln im Kern bereits eine Essenz des Berufs, für den es »sehr viel Kraft und Durchhaltevermögen ... und vor allem Professionalität braucht«.

Eine ideale Lektüre für angehende Schauspieler und alle, die sich für Schauspielerei auf der Bühne und vor der Kamera interessieren.

Alexander Verlag Berlin

ISBN 978-3-89581-653-6



Vicky Krieps
Thesen aus dem Schauspielstudium



subTexte 34

subTexte 34

Vicky Krieps (*1983) ist eine luxemburgisch-deutsche Schauspielerin. Sie wirkte in zahlreichen Kino- und Fernsehfilmen sowie Serien mit und arbeitete u. a. an der Seite von Cate Blanchett, Tim Roth, Vanessa Redgrave und Daniel Day-Lewis. Der internationale Durchbruch gelang ihr mit dem Oscar-nominierten Film *Der seidene Faden*. Für ihre Rolle in *Corsage* gewann sie den Europäischen Filmpreis als »Beste Darstellerin«. Zuletzt war sie in Jim Jarmuschs Film *Father Mother Sister Brother* zu sehen, der 2025 mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde.

Anton Rey (*1959) ist ein Schweizer Dramaturg. Nach zwanzig Jahren an verschiedenen Theatern und Filmsets folgte er dem Ruf an die Theaterhochschule in Zürich, wo er von 2002 bis 2025 lehrte und forschte. 2023 entdeckte er im Archiv der ZHdK die abgelehnte und unter Verschluss gehaltene Masterarbeit von Vicky Krieps.

Vicky Krieps

Thesen aus dem Schauspielstudium



Alexander Verlag Berlin

Herausgegeben als Band 34 der Reihe subTexte
(www.subtexte.ch)

© 2026 by Vicky Krieps und IPF

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung,
Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung
des Institute for the Performing Arts and Film (IPF), Zürcher
Hochschule der Künste (ZHdK)

Alexander Verlag Berlin

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

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

Korrektorat: Thomas Blubacher, Christin Heinrichs-Lauer,
Anton Rey

Filmographie: Evi Krieps, Bob Krieps

Grafik/Layout: Antje Wewerka/Agnes Weber

Druck und Bindung: Jelgavas Tipografija, Latvia

ISBN 978-3-89581-653-6

Printed in the EU (January) 2026

INHALT

7 Vorwort

DIE SCHRIFTLICHEN ARBEITEN

19 Bachelorthesis 2008

Theater. Erfahrungsräume

41 Masterthesis 2011

Die Arbeit des Schauspielers im Vergleich
zwischen Theater und Film. Der Beruf des
Schauspielers in zwei Welten

91 Laudatio für Vicky Krieps

zur Verleihung des Ehrentitels
»Companion der ZHdK« 2023

97 Filmographie

100 Auszeichnungen

101 Nachsatz (von Vicky Krieps)

Vorwort

Die Schauspielstudentin Vicky Krieps hatte 2008 ihre schriftliche Abschlussarbeit, die sogenannte Bachelorthesis, mit der Note E bestanden. In der offiziellen Skala zwischen A (»herausragend«) und F (»ungenügend«) entspricht das E einem »knapp bestanden«. Vorausgegangen war der wissenschaftlichen Reflexion ein Antrag, statt einer BA-Thesis ein Theaterstück einreichen zu dürfen.*

[...] hiermit beantrage ich als Bachelorarbeit keine Thesis, sondern ein Theaterstück zu schreiben. Was mich dabei interessiert [...] anhand eines Textmaterials, meine Ideen und Überzeugungen des Theaters zum Ausdruck zu bringen, [...] sie auf die Probe zu stellen und meine These sozusagen in diesem Text zu verankern. Eigentlich auch eine Art Forschung [...] eine Auseinandersetzung, so wie bei einer These, nur dass keine Behauptungen oder wissenschaftlichen Texte die Grundlage bilden, sondern die Auseinandersetzung an sich [...] Der Text dient nicht dazu, Ideen auszudrücken, er selbst ist Idee und Auseinandersetzung zugleich.

Es sollte ein Theatertext werden mit »unausgesprochenen« Gesprächen, »mit Situationen, welche aber durch das, was war, [...] nicht mehr sind. Mit Menschen, die noch in der Vergangenheit leben [...] und solchen, die

* E-Mail von Vicky Krieps, 23. 1. 2008.

nie da waren und die üblichen wenigen, die doch da sind und dem Ganzen zum Opfer fallen.«

Das klang ebenso unausgegoren wie vielversprechend. Vicky Krieps wollte zum Abschluss ihres Grundstudiums an der damals frisch fusionierten Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) »eine Sprache für das Unausgesprochene, das Unsagbare« finden, »eine Sprache [...], die [...] alles sagen kann und doch nichts sagt...«

Als Schauspielschülerin den sprachlichen Vorstoß einer wissenschaftlichen Reflexion vorzuziehen, war verständlich, der Antrag wurde jedoch abgelehnt. Die Möglichkeit, statt einer wissenschaftlichen Untersuchung die Thesis in einer künstlerischen Form zu verfassen, bestand zwar schon 2008, allerdings nur in gut begründeten Ausnahmefällen. Voraussetzung war, mindestens einen Kurs wie »Schreiben für die Bühne« erfolgreich besucht und rechtzeitig vor Festlegung des Themas einige Textbeispiele entworfen zu haben. Beides traf bei Vicky Krieps nicht zu.*

Während die BA-Thesis noch mit einem Kurs begleitet wurde zum »Erwerb von Grundkenntnissen zur inhaltlichen und formalen Umsetzung einer theoretischen Arbeit«, sollte die etwas umfangreichere Masterthesis weitgehend selbstständig erstellt werden. Ziel war auch hier das »Planen und Verfassen einer schriftlichen Arbeit als Nachweis für theoretische Kompetenz« und »[...] die selbständige Erarbeitung einer Fragestellung im

* So im Antwortschreiben vom 31. 1. 2008.

Zusammenhang mit der praktischen Ausbildung oder einem theaterbezogenen Thema.«

2011, drei Jahre nach der knapp bestandenen BA-The sis, wurde Vicky Krieps' Masterthesis* mit der Auflage zurückgewiesen, noch stilistische und orthografische Korrekturen vorzunehmen, da sie sonst als ungenügend bewertet würde. Die Juroren erwarteten wissenschaftliche Standards mit Aufbau und Konklusion, Rechtschreibung etc., in der Modulbeschreibung definiert als »Diskussion der Fragestellung im Rahmen einer formal korrekten schriftlichen Arbeit«.**

Vicky Krieps hatte es aus Zeitgründen nicht rechtzeitig geschafft, eine korrigierte Version der Masterthesis einzureichen. Daher wurden ihr die fehlenden sieben ECTS-Punkte (European Credit Transfer System) nie gutgeschrieben. Von insgesamt 90 ECTS hatte sie aus bestandenen Lehrmodulen 83 erreicht. Die schriftliche Abschlussarbeit hätte weitere zehn Punkte ergeben, unabhängig von Thema oder Bewertung, solange sie als »bestanden« beurteilt würde. Ohne Masterthesis kein Diplom, somit wurde der Absolventin keines verliehen.

Die junge Schauspielerin wendet schon während des Studiums viel Zeit für Dreharbeiten auf, pendelt oft zwischen Zürich, Berlin, München und Luxemburg und übernimmt zwischen November 2008 und Februar

* MA-Thesis, abgegeben mit Datum vom 27. 10. 2011.

** Siehe ZHdK Intranet, Modulbeschreibung.

2010 im Stück *Die rote Zora* am Schauspielhaus Zürich die Titelrolle.* Zudem wird sie 2010 Mutter.

Die Chancen zur Arbeit vor der Kamera, wenn auch schlecht bis gar nicht bezahlt, nutzt sie dennoch. 2011 spielt Vicky Krieps in dem Kurzfilm *Legal.Illegal* (Regie: Eileen Byrne) eine Jurastudentin, die kurz vor dem Studienabschluss mit dem Gesetz und ihrem Gewissen in Konflikt gerät. Gedreht wird an Wochenenden und nachts. Ebenfalls 2011 kommt es zur ersten Begegnung mit dem Regisseur Andres Veiel. In seinem Film *Wer wenn nicht wir?* spielt sie zwar nur eine kleine Rolle, ist damit aber beim großen Deutschen Kino angekommen. Beide Filme sind für Vicky Krieps wichtige Erfahrungen; Eindrücke verarbeitet sie in ihrer Masterarbeit.

Danach dreht sie einen Kurzfilm mit einer befreundeten Münchner Filmstudentin, der wieder ohne Geld und offizielle Drehgenehmigungen realisiert wird. Gedreht wird in einer Wohnung, die auch als Schlafstätte dient, sowie in der U-Bahn und auf einer Demo – alles *underground* und improvisiert.

Es war wie immer beim Studentenfilm, wir mussten erfinderisch sein und auf allen Komfort wie warmes Essen, weiche Betten und ausreichend Schlaf verzichten. [...] Durch die Einschränkung werden auch eigene Befindlichkeiten eingeschränkt. In erster Linie das Ego.

In den Drehpausen entsteht allmählich eine Masterarbeit, die wissenschaftliche Standards vernachlässigt, aber näher beim Geschehen und Entstehen von Kunst

* Premiere: 22. 11. 2008.

nicht sein könnte, authentisch, professionell und aus heutiger Perspektive zu lesen wie ein Lehrbuch.

[...] ein wichtiger Punkt [...] [ist], dass es in jedem Film - ob kurz oder lang, mit oder ohne Geld, mit Menschen, die man mag oder nicht - immer nur um diesen einen Moment der Wahrheit geht, zwischen mir [...] und der Kamera.

Aber obwohl die junge Schauspielstudentin zu diesem Zeitpunkt bereits mit Filmgrößen wie Cate Blanchett und Vanessa Redgrave arbeitet, genügen Erfahrungsberichte des beruflichen Alltags alleine nicht. Eine der Rückmeldungen lautet: »So darf nur eine Berühmtheit schreiben.«

Vicky Krieps beobachtet ihre Kolleg*innen am Set und lernt dabei viel, wahrscheinlich mehr als an einer staatlichen Schauspielschule gelehrt werden kann. Noch bis Oktober 2011 ist sie an der ZHdK immatrikuliert, fehlt oft, reist weiter mit ihrem Kind zu Filmsets oder Bühnenengagements. Bei den Hollywoodstars lernt sie, die Eitelkeit vom Set zu verbannen.

In beiden Hollywood-Filmen wurde mir bewusst, was das Schauspielersein *auch* heißt: nämlich, dass wir uns immer auf alles, was wir tun, zu hundert Prozent einlassen müssen. Wir müssen konzentriert sein, genaue Arbeit machen, allen anderen, die am Projekt beteiligt sind, vertrauen und dürfen uns niemals selbst im Weg stehen.

Das Diplomjahr füllt sich mit Engagements, so in *Hanna* (*Wer ist Hanna?*, Regie: Joe Wright), in einem *Tat-*

ort (*Eine bessere Welt*, Regie: Lars Kraume), in *Elle ne pleure pas, elle chante* (*Sie weint nicht, sie singt*, Regie: Philippe de Pierpont) und in *Anonymous* (Regie: Roland Emmerich).*

Nur die Überarbeitung der Masterthesis wird einfach nicht fertig, und so erhält sie auf der Abschlussfeier als einzige Absolventin ihres Jahrgangs kein Diplom.

Sie war mit Fragen an die Schauspielakademie gekommen: *Was ist Schauspiel? Wie funktioniert Schauspielen?* In der abgelehnten Masterarbeit schreibt sie:

Ein Schauspieler darf niemals über sich selbst nachdenken, ansonsten verliert er den Fokus, den Bezug zu dem, was gerade passiert.« Es sei »[...] vor allem die Klarheit der Strukturen, welche alles ausmacht und nicht etwa die Inspirationskraft oder die Genialität des jeweiligen Künstlers.

Auch ohne Diplom in der Tasche spielt sie in den Folgejahren 2012 in nicht weniger als sechs Filmen, 2013 noch einmal in fünf, 2014 und 2015 in je vier, dann bekommt sie ihr zweites Kind. Es folgen internationale Engagements – trotz Familie, Umzug, Reisen – und 2017 der internationale Durchbruch mit dem Oscar-nominierten Film *Phantom Thread* (*Der seidene Faden*, Regie P. T. Anderson) mit Daniel Day-Lewis und Lesley Manville. »Whatever you do, do it carefully«, sagt die von Vicky Krieps gespielte Alma Elson. Einige Jahre später spielt sie in *Bergman Island* (Regie: Mia Hansen-Løve) die Rolle der Ehefrau Chris an der Seite von Tim Roth: »Do

* Siehe weitere Filmrollen: Filmographie ab Seite 97 und IMDB (<https://www.imdb.com/de>).

you think you can create a great body of work and raise a family at the same time?«

Vickys Kinder sind zu der Zeit fünf und zehn Jahre alt, sie ist in Hollywood bekannt. 2022 erhält sie für *Corsage* von Marie Kreutzer den Europäischen Filmpreis als »Beste Darstellerin«. Regelkonform wirkt sie noch immer nicht. Mit Verweis auf Romy Schneider spielt sie zum Beispiel die Kaiserin Sisi im Film *Corsage* »... because I want to give her the opportunity to play like she never was allowed to play, to misbehave.«*

2023 wird die Alumna Vicky Krieps beim Hochschultag des ZHdK mit dem Ehrenpreis »Companion ZHdK« ausgezeichnet.** Mit diesem Titel »ehrt die ZHdK Alumni, die mit ihrer Arbeit und ihrer Persönlichkeit Botschafter*innen für die Hochschule sind«.*** Erst im

* <https://vimeo.com/783330681> (24. 9. 2023), Min. 1.46.

** Offizielle Ankündigung der ZHdK: »International von sich reden macht auch die Schauspielerin Vicky Krieps, die mit dem ›Companion ZHdK 2023‹ ausgezeichnet wird. Ihre Karriere begann neben Daniel Day-Lewis in *Phantom Thread*, ab Oktober ist sie in Margarethe von Trottas *Ingeborg Bachmann* zu sehen. Für ihre Darstellung der Kaiserin Sisi im Film *Corsage*, bei der sie auch als Executive Producer fungierte, erhielt Krieps den Europäischen Filmpreis. 2023 wurde ihr vom französischen Kulturministerium der ›Ordre des Arts et des Lettres‹ verliehen. Als Nächstes ist sie im feministischen Western *The Dead Don't Hurt* zu sehen, der ihr gerade am renommierten Toronto International Film Festival den ›Tribute Award‹ bescherte. Die Luxemburgerin schloss ihr Schauspielstudium an der ZHdK 2008 ab.«

*** <https://www.zhdk.ch/meldung/auszeichnungen-fuer-christoph-hefti-und-vicky-krieps-6936>

Zuge der Recherchen für die Laudatio stellt sich heraus, dass die Geehrte »nur« den Bachelor und nie einen Master erhalten hatte, im Archiv tauchen die schriftlichen Arbeiten wieder auf.

Sie werden hier nicht als ideale Beispiele oder gar als Modelle gelungener BA- und MA-Thesen präsentiert, sondern als lesenswerte Zeitzeugnisse, nahe am Übergang zwischen geschütztem Raum einer Ausbildungsstätte und den Herausforderungen im Berufsalltag einer Schauspielerin. Wie nahe stehen sich Lehre und Forschung, Praxis und Theorie an einer Kunsthochschule? Was können Studierende aus dieser frühen Reflexion lernen?

Vicky Krieps' Gedanken sind von einer bestechenden Direktheit, vielleicht auch, weil sie nie für ein breiteres Publikum gedacht waren. In ihrer schlichten, unmittelbaren Sprache schimmert schon in der Bachelorarbeit eine erstaunlich präzise Einsicht durch, die das Getriebe der Theater und des Spielens vor der Kamera erkundet.

[...] der Schauspieler ist nicht, entgegen der weit verbreiteten Annahme, der wichtigste Bestandteil einer Filmaufnahme. Was am Ende einen Film ausmacht, ist vielmehr das Zusammenspiel vieler verschiedener Menschen mit ihren Ideen und Tätigkeiten. Das ist es, was Filmemachen als eine Kunst wahrhaftig und stark macht.

Inzwischen ist Vicky Krieps eine international gefragte Filmschauspielerin und seit Februar 2025 Präsidentin der Deutschen Filmakademie, gemeinsam mit Florian

Gallenberger.* Hat sie es geschafft, weil oder obwohl ihr der Hochschulabschluss fehlt?

Ironie des Schicksals: Im aktuellen Film von Jim Jarmusch *Father Mother Sister Brother* (2025, Gewinner des Goldenen Löwen in Venedig) spielt Vicky Krieps wieder an der Seite von Cate Blanchett (und Charlotte Rampling), diesmal spielt sie eine der Hauptfiguren. Ob das die Gutachter geglaubt hätten?

Anton Rey, Herbst 2025

PS: Rechtschreibfehler und Orthographie wurden behutsam korrigiert, sprachliche Wendungen und Gedankensprünge in der Regel belassen, minimale stilistische Eingriffe erfolgten im Sinne einer besseren Lesbarkeit.

* Siehe auch Liste der Auszeichnungen Seite 100.

DIE SCHRIFTLICHEN

ARBEITEN

2008

BACHELORTHESES

Vicky Krieps, BA III

1. Einleitung	21
2. Theater	24
3. Erfahrungsräume	33
4. Eine Schlussbemerkung	38

1. Einleitung

Der Begriff *Theater* stammt vom griechischen Wort *thèatron*, das Verb ist *theaomai*, das anschauen bzw. *sehen* bedeutet. Theater ist also der Ort, an dem man sieht. Die theatrale Darstellung repräsentiert also den Raum, in dem es etwas zu sehen geben wird.

Wir definieren einen Raum, indem wir Grenzen definieren. Mit einem einfachen Kreidestrich, oder alleine durch eine Erhöhung, schaffen wir einen solchen Raum. Hier kann etwas stattfinden, was außerhalb dessen entweder nonexistent, irrelevant oder sinnlos ist und nur innerhalb genau dieser Abgrenzung eine gewisse Größe und entsprechend eine Wichtigkeit oder Bedeutung erhalten kann, um eine Geschichte zu erzählen.

Was sehen wir als Zuschauer? Oft sind es nur die Andeutungen von Bildern, von Situationen, welche wir dann, selbstständig, in unseren Köpfen und mit Hilfe unserer Phantasie, zu vollständigen Bildern oder Geschichten vervollständigen.

Wie viel müssen oder dürfen wir im Theater zeigen? Wo ist es noch zu wenig, und wann wird es womöglich zu viel? Wie viel Einsicht braucht der Zuschauer, und was fesselt ihn an einer vorgezeichneten, fiktiven Welt? Wieso möchte er weiterdenken, wie wenig brauchen wir ihm eigentlich vorgeben, damit der Zuschauer/die Zuschauerin selber anfängt, weiter zu phantasieren, zu ergänzen?

Ich möchte mich in dieser Arbeit mit diesen Fragen und damit der Fragestellung zu einem möglichen Mittelweg auseinandersetzen. Das Ausloten des richtigen Maßes, wenn es so etwas überhaupt gibt. Wo befindet sich der Mittelweg zwischen Technik und Kunst, Struktur und Magie? Räumlich, textlich, szenisch, wo muss diese Grenze angesiedelt sein, damit das Zusammenspiel der verschiedenen Komponenten funktioniert und zwischen Stücktext plus Interpretation und Zuschauern eine Geschichte entsteht?

»Das Theater ist ein Ort, an dem sich einige vor anderen zeigen«, schreibt Anne Ubersfeld.* Man braucht also die klare Definition von Theater, von einem theatralen Raum und seiner Abgrenzung. Solche Abmachungen helfen uns, klare Regeln und Grenzen einhalten und gleichzeitig darüber hinauswachsen zu können und die Grenzen zu verschieben.

Um damit zu spielen, müssen wir sie also zuerst einmal festlegen oder zumindest wahrnehmen.

In meiner Thesis möchte ich mich zum Thema von diesem Mittelweg und der möglichst passenden Dosierung befragen.

Wo liegt das richtige Maß an Kontrolle, an organisiertem, vorgeplantem Ablauf und dem unkontrollier-

* Das Zitat stammt von Anne Ubersfeld. Es ist ihrem 1980 erschienenen Buch *L'Espace théâtral* entnommen. In diesem Buch untersucht Ubersfeld die Natur des Theaters und seine Funktionsweise und beleuchtet dabei die besondere Beziehung zwischen Schauspielern und Publikum (Anm. d. Hg.).

ten, unkontrollierbaren Anteil dessen, was wir als Zauber, Magie oder einfach als Kunst bezeichnen?

Kunst liegt sicherlich auch darin, sein Handwerk zu beherrschen. So wie es einem Schauspieler unmöglich ist, ohne ausreichend ausgebildetem Sprechorgan auf eine Bühne zu steigen und eine Geschichte zu erzählen, wenn man ihn gar nicht hören kann.

Aber da ist noch etwas »Anderes«, es liegt eben auch an diesem »Anderem«.

Es bleibt letztlich immer diese, wenn auch kleinere Komponente von Unvorhersehbarem, von Unkontrollierbarem, dem Anteil dessen, was so schwer zu fassen und doch am Ende ausschlaggebend für eine gelungene Aufführung ist. Wie können wir es einplanen, lässt es sich überhaupt einplanen? Das hieße, das Unfassbare kontrollieren zu wollen, und wir sind doch nicht Gott. Wie also damit umgehen? Soll man überhaupt damit umgehen oder es doch lieber dem Zufall überlassen und dazu schweigen? Ich behaupte, es liegt irgendwo dazwischen. Irgendwo da, zwischen Zufall und Plan, zwischen Kolumbus und Amerika, genau da liegt das Problem.

Ich möchte zu diesem so heiklen, brennenden Punkt einige Reflexionen anstellen und mich hierzu auf teils eigene Erfahrungen, teils gelesenes Material oder auch einfach Aufgeschnapptes stützen. Wobei das Hauptaugenmerk immer auf der persönlichen Verarbeitung dessen liegt, was mich persönlich bewegt hat. Das heißt, ich werde weniger darüber berichten, was ich gelesen, gehört und gesehen habe, als über das, was es in mir

bewegt hat und wie es meine Überlegungen, meine Sichtweisen beeinflusst und verändert hat. Damit, so hoffe ich, kann ich einige Gedankengänge offenlegen und vielleicht in den Schlussfolgerungen ein Stück weit überzeugen.

2. Theater

Wir können uns im europäischen Theater auf verschiedene Abmachungen und auch kulturelle Strukturen und Traditionen berufen, welche uns entweder als Theater-Zuschauer oder als Theater-Macher festlegen. Wir können oder müssen uns nach diesen richten, denn sie sind wir, wir sind aus ihnen gemacht, wir sind die Kultur und leben nach ihr. Dies kann uns helfen, auf schnellem Weg Dinge behaupten zu können.

So ist in unserer Kultur schon seit ewigen Zeiten die Art der Bildbetrachtung eine Abmachung zwischen Kunst-Schaffendem und Kunst-Betrachtendem. Wir tragen diese Dualität mit uns, und sie ermöglicht es uns, ein Bild zu betrachten und es ganz selbstverständlich zu finden, dass es lediglich einen Ausschnitt einer Welt darstellt. Dass der Bilderrahmen die Grenze zwischen unserer ersichtlichen, erfassbaren Welt und der des Bildes selbst ist. Dass, außerhalb des Rahmens, noch eine ganze Welt liegt, welche für uns nicht erreichbar, aber erahnenbar ist. Darin liegt wohl der größte Reiz der Kunst, uns Welten vorzuschlagen, anzudeuten, welche von

uns, dem Betrachter, weitergedacht und weiter phantasiert werden können.

Nicht anders ist es im Theater. Die Bühne definiert die Grenze, und was danach kommt, hängt vom Zusammenspiel, von den Andeutungen, welche durch Text, Spiel und Bühnenbild gemacht werden und von der Phantasie der Zuschauer ab. Um diese Abmachungen herum sind alle Kunst-Stücke, Werke, Geschehen gebaut, gewickelt und müssen sich ihnen unweigerlich fügen oder sich ihnen anpassen.

Ein *Theaterstück* heißt ja nun auch »Stück«. Also ein Stück von etwas Ganzem, also ein Ausschnitt, ein Stück eines großen Ganzen, worüber wir im Theater berichten wollen, und wir versuchen, dieses dem Zuschauer so gut es geht mitzuteilen.

Daher sollte der Zuschauer, der nach solchen kulturellen Hintergründen und Schemata verstanden und angesprochen werden kann, aktiv und bewusst in diesen Verlauf des Welten-Bauens mit eingebunden werden. Auch hier stellt sich die Frage nach der richtigen Dosierung. Wie viel Abmachung muss berücksichtigt werden, damit der Zuschauer vertrauensvoll und freiwillig folgt; dann aber wieder davon unberührt und freigesprochen werden kann, damit er sich selbst mit-einbeziehen, mitbeteiligen kann?

Eine Möglichkeit ist, alles offen zu halten, die Vorgänge des Theaters und alle Abläufe, die Maschinerie Theater,

sichtbar zu machen: Bühnenbild, Spieler, Kostüm und Technik. Oder aber, sozusagen »à l'italique«, mit Hilfe eines Portals, einer imaginierten Vierten Wand, mit Rampe, Vorhang, Umbau und Licht das Ganze für den Zuschauer ohne Einsicht in die Mechanik zu lassen und so eine vollständige Illusion der theatralen Welt zu bewahren.

Aber ist Theater denn nicht immer Illusion? Und was macht es so zauberhaft und faszinierend, eine Geschichte auf einer Bühne mitverfolgen zu können?

Der Zuschauer ist ein vordefiniertes Element und dennoch hat er die Möglichkeit, in jedem Moment auszusteigen und nicht mehr mitzumachen. Eben genau *nicht* mitzuverfolgen, was passiert. Bei Kindern scheint dies natürlich und die Grenze zwischen dem Hier und der Illusion viel kleiner zu sein. Sie scheinen problemlos von einer Welt zur andern überwechseln zu können, ohne sich die Frage nach Sinn überhaupt zu stellen. Die eine scheint die andere nicht auszuschließen. Und in dieser Bereitwilligkeit, Dinge anzunehmen, die so oder anders erscheinen und eben nicht sind, was sie in Wirklichkeit sind, liegt genau der Schnittpunkt zur Magie. Eine Magie, die eingeladen werden muss, glaube ich. Man muss ihr genau dort Platz machen, wo sie zum Zug kommen und sich entfalten kann. Sind wir nicht alle große Kinder, und ist es nicht auch genau das, was Theater zum Leben erwecken kann?

Der Glaube an etwas, diese naive Hingabe für einen Moment, das Annehmen ohne Fragen, das Sehen ohne

Zürcher Hochschule der Künste

MASTERTHESIS

zum Thema

Die Arbeit des Schauspielers im Vergleich zwischen Theater und Film. Der Beruf des Schauspielers in zwei Welten

Vicky Kriebs

Berlin, den 27. 10. 2011

1.	Einleitung	43
1.2	Über die Wahl meines Themas	45
2.	Theater und Film im Vergleich	47
2.1	Das Verhältnis von Zuschauer und Schauspieler im Theater	47
2.1.1	<i>Der Zuschauer/Das Publikum im Theater</i>	47
2.1.2	<i>Der Schauspieler im Film</i>	49
2.2	Das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler beim Film	52
2.2.1	<i>Der Zuschauer beim Film</i>	52
2.2.2	<i>Der Schauspieler beim Film</i>	53
2.2.3	<i>Frei oder unfrei?</i>	55
3.	Improvisation	58
3.1	Der Schauspieler in der Improvisation	60
3.2	Der Zuschauer bei der Improvisation	62
4.	Die Kamera – Das »lebendige Auge«	64
5.	Eigene Erfahrungen	69
5.1	Im Film	69
5.1.1	<i>Kurzfilm/Legal.Illegal, Eileen Byrne, 2009</i>	70
5.1.2	<i>Autorenfilm/Wer wenn nicht wir, Andres Veiel, 2010</i>	73
5.1.3	<i>»Hollywood«</i>	75
5.1.3 a	<i>Hanna, Joe Wright, 2010</i>	76
5.1.3 b	<i>Anonymous, Roland Emmerich, 2010</i>	77
5.1.4	<i>Eine neue Welt</i>	80
5.2	Erfahrungen im Theater	81
6.	Schlusswort	87
7.	Literaturverzeichnis	89

1. Einleitung

Die wahre Entdeckungsreise besteht nicht darin,
dass man nach neuen Landschaften sucht,
sondern dass man mit neuen Augen sieht.
(Marcel Proust)

Auch ich habe für diese Arbeit ein Stück weit versucht, etwas mir sehr bekanntes, das Schauspiel, mit neuen Augen zu sehen.

Auf den folgenden Seiten möchte ich versuchen, einen Vergleich zwischen Theater- und Filmschauspiel aufzustellen. Da ich mich bei dem Thema Schauspiel größtenteils auf eigene Erfahrungen beziehen muss, habe ich so gut es geht versucht, mein eigenes Spiel objektiv zu betrachten. Wie ein Forscher, der ein neues Stück Erde erfassen und dokumentieren möchte, bin ich mit der selben Neugier in mein eigenes Wohnzimmer eingetreten. Bei dieser persönlichen Entdeckungsreise wird das Auge, als das sehende und wahrnehmende Organ, eine zentrale Rolle spielen, denn im Schauspiel wird das Auge des Betrachters der zentrale Bindungspunkt. Es kann dies das lebendige Auge des Zuschauers im Theater oder auch das »Auge« der Kamera beim Film sein.

Beim Vergleich zwischen Spielen im Theater und vor der Kamera für den Film werden ein paar Unterschie-

de deutlich. Diese beeinflussen die Arbeit des Schauspielers weitaus mehr, als ich zunächst vermutet hatte. Pudowkin weist in seinem Buch zum filmischen Schauspiel darauf hin, dass die Diskussion zum Vergleich von Theater und Film oft entlang der falschen Linien geführt werde, was fruchtlos sei (Pudowkin 1935: 11–12).

So kann es nur nützlich sein, dieses Thema ein weiteres Mal zu beleuchten. Im vorliegenden Fall anhand eigener Erfahrungen, welche vielleicht die eine oder andere Wahrheit oder zumindest meine erlebte Wirklichkeit hervorheben werden.

Führt man sich diese Unterschiede vor Augen, wird nämlich schnell klar, dass Theater- und Filmschauspiel weit mehr unterscheidet, als die altbekannten Klischees und Vorurteile es beschreiben. Es vermag eines viel größeren Einfühlungsvermögens, sein Spiel von einer Bühne auf ein Filmset (und umgekehrt) umzustellen als dem vereinfachten Prinzip zu folgen: Spiel »kleiner für den Film« und »größer für die Bühne«.

Ich werde also versuchen, diese Unterschiede zu benennen und zu erklären, was sie für den Beruf des Schauspielers bedeuten können und ob sie vielleicht von Vor- oder Nachteil sind. Denn, wie ich glaube, ist anzunehmen, dass im Film eine präzisere und vielschichtigere Arbeit möglich ist als auf der Bühne.

Diese Behauptung möchte ich im Laufe meiner Thesis anhand von konkreten Beispielen überprüfen. Eine überschaubare Auswahl an bekannter Literatur wird dabei meine Überlegungen hinterfragen oder unterstützen, und ich werde versuchen, sie nach theoretischen Gesichtspunkten hin zu untersuchen.

1.2 Über die Wahl meines Themas

Während meiner Studienzeit und meinen bisherigen Versuchen im Berufsleben bin ich wiederholt an Grenzen gestoßen. Grenzen menschlicher, aber nicht selten auch künstlerischer Natur. Grenzen meiner selbst, aber auch aus meinem beruflichen und schulischen Umfeld.

Egal ob diese Grenzen sichtbar oder unsichtbar waren, sie wurden mir zunehmend bewusst und dadurch meine Wegweiser und Wegbegleiter. Durch diese Erfahrung, an Grenzen zu stoßen und mich von ihnen abzustoßen, wurde die Frage nach dem »Dazwischen« geboren. Was liegt jenseits, was dazwischen? Wo fangen sie an und wo hören sie auf? Was passiert an diesen Be-rührungspunkten?

Diese Erfahrungen haben mich dazu bewegt, mich in dieser Masterthesis mit Abgrenzungen, Übergängen und Unterschieden zu beschäftigen, diese zwischen Theater- und Filmschauspiel zu erforschen, um von dort ausgehend meine Überlegungen zu formulieren.

Alles, was eine Demarkation festlegt, wird immer auch durch die Arbeit des Schauspielers definiert. Um also diese »Grenze« zu erfassen, müssen wir uns fragen, was sich auf der einen und auf der anderen Seite befindet. Also, was zeichnet einerseits Film- und andererseits Theaterschauspiel aus?

Dem liegt die bekannte Frage zugrunde: Was ist Schauspiel?

Auf diese Frage möchte ich versuchen einzugehen, ohne dabei zu sehr auszuufern oder mich darin zu verlieren.

Ethnologisch gesehen bedeutet das Wort Theater, was aus dem Griechischen kommt, »der Ort, an dem man sieht«. Es findet also an einem konkreten Ort statt, an dem etwas gesehen wird. Das Gesehene bedeutet in unserem Fall immer auch etwas Gezeigtes.

Das Zeigen setzen wir für unsere Betrachtungen mit dem Spielen gleich. Für diesen Vorgang benötigt man Menschen, die sehen und zeigen können. Es sind dies alles konkrete Handlungen, die von lebendigen Menschen vollzogen werden. Und da, wo Leben ist, ist auch immer Bewegung.

Das Einzige, was stillstehen kann, ist der Tod.

Was wir zusätzlich sagen können, ist, dass diese Bewegung beim Schauspielen im Wesentlichen zwischen zwei Fixpunkten stattfindet. Dem Ort des Spielens, also dem des Zeigens, und dem des Betrachtens, also dem des Sehens – Schauspieler und Zuschauer.

2. Theater und Film im Vergleich

Um diesen Vergleich machen zu können, muss ich von dem Verhältnis von Zuschauer und Schauspieler sprechen. Denn die im vorherigen Kapitel benannten Fixpunkte, das Sehen und das Zeigen, können in unterschiedlichem Verhältnis zueinanderstehen. Dieses Verhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer macht für mich den größten Unterschied von Film und Theater aus.

Ich werde deshalb im Punkt 2.1 das Verhältnis von Zuschauer und Spieler im Theater beleuchten und im Punkt 2.2 im Film. Um dieses Verhältnis näher zu beschreiben, werde ich zunächst Zuschauer und Schauspieler für den jeweiligen Bereich definieren.

2.1 Das Verhältnis von Zuschauer und Schauspieler im Theater

2.1.1 Der Zuschauer/Das Publikum im Theater

Anders als beim Film ist der Zuschauer im Theater immer live, das heißt immer körperlich anwesend. Es ist also notwendig, dass die Körper von hundert oder dreihundert Menschen in einem Raum es schaffen, eine gemeinsame Konzentration zu erreichen. Das kann eine erhebliche Schwierigkeit im Theater bedeuten, denn das Publikum muss wach genug sein und Lust dazu haben.

Außerdem muss die Konzentration auf der Bühne so stark sein, dass sie auf die Zuschauer übergehen kann.

Es gehört zu den größten Erfolgserlebnissen eines Schauspielers, gleichzeitig aber auch des Publikums, gemeinsam zu spüren, wie die Kraft der Vorstellung, die Konzentration und die Spannung auf die vielen anwesenden Menschen übergeht.

Sicherlich ist es möglich, das zu erreichen, und das ist einer der Gründe, warum wir überhaupt Theater machen oder anschauen. Es ist jedoch zugegebenermaßen viel schwieriger als im Film, wo das Spiel sich um eine einzelne, aufmerksame Kamera dreht. Dazu kommt, dass der Zuschauer von heute sich durch einen sehr hohen Unterhaltungsanspruch auszeichnet, der sich von den »Konsumenten« an die »Hersteller« richtet. Dies führt zu einem erheblichen Druck, der sich auf die Schauspieler und das ganze Theater auswirken kann. Wir sind es heute gewohnt zu konsumieren. Wenn wir uns an einen Ort begeben, dann selten ohne klare Erwartungen. Der Terminkalender ist voll, und man will nicht unnötig Zeit verlieren, auch nicht im Theater.

Da, wo im Film technische und digitale Effekte so manche Zuschauerglücke befriedigen können, sieht sich das Theater in seinen Mitteln begrenzt. Das spürt auch der Zuschauer und geht nicht selten deshalb lieber ins Kino. Bleibt also die Frage, wer sitzt heute noch im Zuschauerraum unserer Theater? Eine klare Antwort haben die Theaterschaffenden nicht, also bieten sie abwechslungsreiche Theaterprogramme, die verschiedenste Gesellschaftsschichten adressieren.

Dann die Frage nach der Zuschauerzahl. Mit der Ungewissheit, ob überhaupt jemand kommt, um *zuzuschauen*, muss sich in erster Linie der Schauspieler auseinandersetzen. Denn am Ende ist er es, der vor einem leeren oder vollen Saal spielen muss. Inwieweit die Abhängigkeit vom Zuschauer für den Schauspieler zum Tragen kommt, werde ich im Kapitel »Improvisation« noch erläutern.

2.1.2 Der Schauspieler im Film

Der Schauspieler ist immer der Mensch, der anderen etwas vormacht. Er spielt etwas vor. So wie ein Musiker sein Instrument spielt, so spielt der Schauspieler sich selbst. Er selbst ist auch sein Instrument. Gleichzeitig muss er für den Moment der Aufnahme oder der Aufführung von sich selber ablenken können. Ansonsten steht er sich selbst im Weg. Er muss also *mit* sich und gleichzeitig *über* sich hinwegspielen.

Man kann sich das ungefähr so vorstellen: Der Schauspieler nimmt sich, seinen Körper, seine Stimme, wie der Musiker sein Instrument, als Ausgangspunkt. Dann, während des Spielens, muss er das Instrument wieder vergessen. Er muss so tun, als gäbe es keins. Er darf nur noch an das denken, was passiert, aber nicht, dass er selbst es ist, der das Ganze stattfinden lässt.

Ein Schauspieler darf niemals über sich selbst nachdenken, ansonsten verliert er den Fokus, den Bezug zu dem, was gerade passiert. Im Theater sind es die Schauspieler, die einen wichtigen Bestandteil ausmachen. Zusammen nennt man sie das »Ensemble«. Aber was ist das, »das Ensemble«?

Auf Französisch bedeutet es »zusammen«. Es sind also die Menschen, die *zusammen* die Schauspielertruppe bilden. Das »Ensemble« scheint neben dem strikt funktionellen, auch noch einen ideellen Charakter zu haben. Es könnte so verstanden werden, dass es einst ins Leben gerufen wurde, damit man sich gemeinsam in einem Kollektiv zurückzieht und in der Küche des Zaubers Kunst herstellen kann.

Falls dies überhaupt jemals der Fall gewesen sein sollte, so ist es heute eher verschwunden. Das Ensemble, zumindest in Stadt- und Staatstheatern, hält in erster Linie auf administrativen Gründen zusammen und ist funktioneller Natur. Dabei spielt der finanzielle Aspekt die größte Rolle, ob jemand *fest* angestellt wird oder nicht. Denn mehr denn je ist heute der Schauspieler austauschbar geworden und wird nur selten noch etwas über den »Geist« des Theaters aussagen können.

Hat früher ein Ensemble den Stil und das Gesicht eines Theaters beschrieben, verhält es sich in den Theatern von heute fast so wie beim Profifußball. Schauspieler werden eingekauft. Wichtig ist, wer sich als wichtig präsentieren kann. Das eigentlich zeitgemäße »Ensemble« existiert demnach vorrangig im World Wide Web. Hier auf den Internetseiten stellt sich das Team des jeweiligen Theaters noch »gemeinsam« vor.

Dass heutzutage mehr und mehr Schauspieler auf diversen solcher Seiten zu sehen sind, zeugt von einer deutlichen Veränderung. Schauspieler werden zu Werkzeugen finanzieller Strategien, zu Aushängeschildern verzweifelter Institutionen. Wie viel ist dabei die Arbeit des Schauspielers noch wert? Wenn das »Ensemble«