

Jan Krüger, *Proben für Film*



Jan Krüger studierte Kunst und Film in Köln und Amsterdam. Er ist Autor und Regisseur für Kino und TV, u. a. *Hotel Paradijs* (2007), *Rückenwind* (2009), *Auf der Suche* (2011), *Die Geschwister* (2016). Für seinen Kurzfilm *Freunde* (2001) wurde er in Venedig mit dem Silbernen Löwen und für *Unterwegs* (2004) mit dem Tiger Award in Rotterdam ausgezeichnet. Jan Krüger unterrichtet Filmregie und Dramaturgie in Köln, Berlin und Hildesheim. www.jank-home.de

Jan Krüger

PROBEN FÜR FILM

Regie und Schauspiel

Ein Handbuch



Alexander Verlag Berlin

Dieses Buch wurde von der ›Stiftung Kulturwerk‹ der
VG Bild-Kunst gefördert.



BILD-KUNST

Bildnachweis:

Abb. S. 18 © Pro Sieben/Stefan Erhard | Abb. S. 27 © Jan Krüger |
Abb. S. 39, 120 © Christian Schulz | Abb. S. 40 Foto: Hans Fromm
© Schramm Film | Abb. S. 66, 95, 101 Maren Ade © Komplizenfilm |
Abb. S. 83, 109 © Rommelfilm | S. 93 Foto: Jenny Lou Ziegel
© Schramm Film | S. 114 Foto: Bernadette Paassen © Schramm Film
| Portrait Maren Ade S. 148 © Iris Janke | Portrait Frank Betzelt S. 148
© Frank Betzelt | Portrait Florian Gärtner S. 149 © Florian Gärtner |
Portrait Steffi Kühnert S. 149 © Stefan Klüter | Portrait Christian Petzold
S. 149 © Hans Fromm | Portrait Judith Weston S. 150 © Judith Weston

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2018
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Abdruck der Drehbuchauszüge aus *Barbara* mit freundlicher
Genehmigung durch Christian Petzold
Redaktion/Lektorat Verlag: Marilena Savino
Satz und Layout: Antje Wewerka
Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung einer Abbildung aus
Auf der Suche (2011), Foto: Bernadette Paassen © Schramm Film.
Alle Rechte vorbehalten.
Druck und Bindung: CPI
ISBN 978-3-89581-441-9
Printed in Germany (February) 2018

INHALT

VORWORT	7
I. ERSTE SCHRITTE	
Ziele setzen	11
Das erste Treffen	15
Der Klassiker: Gemeinsam lesen	19
Fehler machen, Freiheit einfordern	26
II. DIE EIGENE VORBEREITUNG	
Kreative Drehbuchanalyse	31
Erste Fragen	34
Thema und Konflikt	37
Ziele, Bögen und andere Bedürfnisse	42
Emotionales Ereignis	51
Bilder und Material	53
Fakten, Fragen und Rätselhafte Zeilen	56
Im Zweifel: Probieren	59
Checkliste Drehbuchanalyse	60
III. SPIEL- UND SZENENPROBEN	
Auf die Füße	63
Situationen schaffen, Realitäten nutzen	67
Erste Hilfe/Fünf Fehler	69
Präsenz und Gegenüber	73
Sprechen über Film	76
Spielziele in der Praxis	79
Improvisation (Teil I)	80
Auf einen Blick: Fünf Impro-Regeln	84
Text und Freiheit	85
Umwege und andere Abkürzungen	86

IV. ARBEIT AN DEN FIGUREN	
Wo es wehtut: Scham, Angst und Mut	89
Körper (und Sex): die physische Realität	92
Feedback und Verantwortung	96
Feinschliff: Szenenbau und Beats	98
Moment für Moment	102
V. RECHERCHE	
Requisiten und Kostüm	105
Milieu und Ort	107
Sprache	109
Geschichten, Filme, Musik	110
VI. PROBEN AM SET	
Endlich echt – das Spiel mit der Realität	113
Improvisation (Teil 2)	116
»Public Solitude« – für Schauspiel und Regie	119
Sex und Intimität am Set	121
Die richtige Reihenfolge	123
VII. BESETZUNG	
Ausnahmesituation Casting	127
Erster und zweiter Eindruck	130
Schauspielausbildung – oder keine	133
VIII. ANHANG: PROBENPLÄNE	
Beispiel: 3 Stunden	137
Beispiel: 3 Tage	139
Beispiel: 3 Wochen	142
Persönlicher Dank	146
Biografien der Interviewpartner	148
Film- und Personenverzeichnis	151
Literatur	153

VORWORT

Über Steven Spielberg kursiert die Anekdote, dass er am Filmset mit seinen Schauspielern über zwei Schilder kommuniziert, die er abwechselnd hochhält. Auf dem einen steht »lauter« bzw. »leiser«, auf dem anderen »schneller« bzw. »langsamer«.

Zu Beginn meiner Arbeit als Filmmacher fand ich das ein ziemlich attraktives Konzept. Einfache, kurze Ansagen statt langer Diskussionen unter den ungeduldigen Augen des Teams. Aber wie sollte das gehen? Wie ließe sich mit wenigen Worten (mehr als vier dürften es schon sein ...) eine Verständigung über etwas so vielschichtiges und flüchtiges wie Motivationen, menschliche Beziehungen und Gefühle erreichen?

Fünfzehn Jahre später, die schlechte Nachricht zuerst: Ich habe keine Abkürzung zu diesem Ziel gefunden. Es sind vor allem Erfahrung und Vertrauen, die die Kommunikation am Filmset klarer und direkter werden lassen. Beides braucht Zeit, um zu wachsen.

Jetzt die gute: Diese Zeit muss nicht die kostbare Drehzeit sein. Eine starke gemeinsame Idee von Geschichte und Figuren, eine präzise Sprache und gute handwerklich-technische Abstimmung zwischen Schauspiel und Regie können Ergebnis der richtigen Vorbereitung – das heißt *Proben* – sein.

Tatsächlich ist eigenständige Probenzeit in weiten Teilen der Filmbranche jedoch eher die Ausnahme als die Regel. Selbst bei gut budgetierten deutschen TV- oder Kinofilmen sind oft nur wenige Stunden gemeinsamer Vorbereitung vorgesehen. Einen Probenplan, der diesen Namen verdient, gibt es selten. Woran liegt das?

Die gängigste Erklärung – die ökonomische – überzeugt am wenigsten, denn im Vergleich zum eigentlichen Dreh sind ein paar Tage Arbeit im kleinen Kreis, ohne technischen Apparat, nicht teuer. Doch wenn es nicht der wirtschaftliche Druck ist, der zu immer kürzerer Vorbereitung zwingt, was ist es dann? Sind es womöglich schlechte Erfahrungen mit

unproduktiven, uninspirierten Proben? Fehlendes Wissen darüber, was eine gute Planung ausmacht, welche Dinge sich überhaupt vorweg ausprobieren lassen, und welche nicht?

Ich wollte wissen, ob man das lernen kann – eine Vorbereitung, die Sicherheit gibt, die spielerische Freiräume eröffnet statt sie zu verschließen, und sogar dem kreativen Chaos einen Platz lässt. Die Literatur, die ich zu diesem Thema gefunden habe, ist begrenzt; Erfahrungen aus dem Theater sind nur bedingt übertragbar. Und auch an den Filmhochschulen wird diesem Teil des Handwerks immer noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Es hat einige Jahre und gute Lehrer gebraucht sowie immer aufs Neue den Abgleich mit der Praxis, bis ich schließlich sagen konnte: Ja, man kann das lernen (und auch lehren).

Dieses Buch versammelt und sortiert grundlegende und praktische Überlegungen zum Thema ›Proben für Film‹. Es kann angehenden Regisseuren wie Schauspielern dabei helfen, Probenzeit besser zu planen und sie rechtzeitig einzufordern. Erfahrenen Filmschaffenden bietet es die Möglichkeit, die eigene Praxis der Vorbereitung systematischer zu reflektieren.

Von Anfang an war klar, dass für ein solches Vorhaben verschiedene Ansätze nebeneinander stehen müssen – zu unterschiedlich sind die persönlichen Arbeitsweisen, die in der Kunst ihre Berechtigung haben. Ich habe deshalb meine eigene Darstellung mit Erfahrungen von Kollegen, Regisseurinnen, Schauspiellehrern und Schauspielerinnen ergänzt. Es sind Beiträge von Frauen und Männern, die im Laufe ihrer Karrieren jeweils eigene Stile entwickelt haben: Steffi Kühnert, Christian Petzold, Maren Ade, Frank Betzelt, Florian Gärtner und Judith Weston. Für das Buch haben sie Einblicke in ihre persönliche Kunst gewährt. Manche der Gedanken ergänzen meine Erfahrungen, andere stehen für sich. Eine eigene Arbeitsweise, eine persönliche Handschrift ist am Ende durch nichts zu ersetzen.

Vor einigen Jahren habe ich übrigens die Idee mit Spielbergs Schildern einmal selbst ausprobiert, beim Dreh meines Kurzfilms *Hotel Paradis*

(2007) in Amsterdam. Am Ende waren es vor allem die Seiten mit »schneller« und »lauter«, die zum Einsatz kamen. Und es hat tatsächlich funktioniert – jedenfalls einen Nachmittag lang. Ich glaube, es lag daran, dass wir gut vorbereitet waren. Deswegen noch ein Gedanke: Im Theater wird vor jeder neuen Inszenierung regelmäßig mehrere Wochen lang probiert. Die meisten Filmemacher hingegen müssen heute für jeden Probenstag kämpfen. Sie sollten dabei nicht allein bleiben. Auch die Schauspieler können sich von Anfang an, und ganz im eigenen Interesse, dafür starkmachen.

Jan Krüger

Anmerkung: Der folgende Text verwendet männliche und weibliche Berufsbezeichnungen im Wechsel – was nicht immer sonderlich elegant und auch nicht konsequent durchzuhalten ist. Ich bitte Leserinnen und Leser, sich jeweils gleichermaßen angesprochen zu fühlen.

I. ERSTE SCHRITTE

»Ich sage zu den Schauspielern: ›Geht so weit, wie ihr Lust habt. Macht so viel oder so wenig, wie ihr wollt. Wenn euch danach ist, lasst es raus. Kümmert euch nicht darum, ob es das richtige oder das falsche Gefühl ist. Wir werden das schon herausfinden. Dazu sind Proben schließlich da.«

(Sidney Lumet, *Filme machen*)*

»Die Vorbereitung ist nur der Anfang. Für den Schauspieler ist die Vorbereitung das, was für den Automotor das Warmlaufen an kalten Tagen ist. Einfacher könnte es gar nicht sein.«

(Sanford Meisner, *Schauspielen*)

Ziele setzen

Proben bedeuten Arbeit, sie erfordern logistische Planung und gute inhaltliche Vorbereitung. Damit die Zeit effektiv genutzt werden kann und die kreative Energie nicht verpufft, ist es entscheidend, den Arbeitsprozess realistisch einzuschätzen und sich und den anderen die richtigen Ziele zu setzen.

Die einfache Übernahme von Routinen und Techniken aus der Tradition des Theaters greift dabei in der Regel zu kurz. Vor allem die Vorstellung von Proben als Vorwegnahme oder *Simulation* des eigentlichen Auftritts führt, anders als auf der Bühne, beim Film fast zwangsläufig in eine kreative Sackgasse.

* Quellenhinweise zu den vorangestellten Zitaten finden sich am Ende des Buchs, siehe »Literatur«.

Das liegt zum einen an den Eigenarten der Schauspieltechniken, die beim Film zum Einsatz kommen: Das Spiel, das von der Kamera eingefangen wird, kann flüchtiger und subtiler sein als auf der großen Bühne. Im Gegenzug wird jede spielerische Vorwegnahme, alles Einstudierte und Aufgesagte auf der Leinwand gnadenlos vergrößert.

Ein anderer Grund, weshalb Proben im Film anders funktionieren müssen, liegt in den Arbeitsabläufen, die bei allem Realismus im Film oft wesentlich künstlicher und technischer sind als beim Spiel auf der Bühne: Oft besteht eine Filmerzählung aus einer Vielzahl ›magischer Momente‹, die jedoch im Abstand von Tagen oder Wochen und an unterschiedlichen Orten realisiert werden. Damit diese am Schneidetisch Sinn ergeben und am Ende eine zusammenhängende Erzählung mit stimmigen emotionalen Übergängen entsteht, bedarf es einer besonderen dramaturgischen Vorbereitung.

Die folgenden Kapitel sollen helfen, Proben für die Arbeit am Film entsprechend neu zu definieren. Ich möchte den Begriff und damit den Blick weiter fassen. Es geht gerade nicht um ein ›So-tun-als-ob‹, ein Vorwegnehmen des angestrebten Ergebnisses. Stattdessen soll das Ziel eine rechtzeitige *kreative Verständigung* zwischen Schauspielern und Regie sein, bei der die Beteiligten spielerische wie persönliche Risiken eingehen können und im besten Fall noch vor dem eigentlichen Dreh eine gemeinsame emotionale Sprache finden.

Natürlich können auch die besten Proben die zahlreichen Katastrophen, die ein Filmset immer bereithält, nicht vollständig vermeiden. Aber so wie eine gute Drehortbesichtigung manche Überraschung erspart, so kann ein rechtzeitig begonnener kreativer Prozess die Schauspieler, die Regie und schließlich die gesamte Arbeit am Dreh beflügeln. Während es allerdings für Drehortbesichtigungen Checklisten gibt (Stromanschlüsse vorhanden? Verkehr kontrollierbar? etc.), so gibt es für die Vorbereitung zwischen Regie und Schauspielern oft nur sehr unklare Vorgaben. Was können, was sollen Proben für Film erreichen?

Zunächst der Versuch einer grundsätzlichen Antwort. Ziel von Filmproben ist es, *Verbindungen* herzustellen, und zwar auf drei Ebenen:

- eine Verbindung zwischen Regie und Schauspielern
- eine Verbindung der Schauspieler mit dem Material
- eine Verbindung der Schauspieler untereinander

Auf dieser Prämisse sollte die Probenarbeit aufbauen: Die Arbeit an den Figuren, der Sprache, am Körper, die Arbeit im Raum. Wie weit man damit geht, wie weit man einzelne Szenen tatsächlich schon in den Proben oder doch erst am Set festlegt, das ist schließlich eine Frage der persönlichen Arbeitsweise. Ohne ein starkes *Fundament* aus Verbindungen und Beziehungen wird jedoch keine szenische Arbeit auf sicheren Füßen stehen.

Weitere Ziele ergeben sich aus der spezifischen Arbeitsweise beim Film:

- Gerade weil der eigentliche Dreh so stark von technischen Bedingungen geprägt ist, ist es wichtig, die Vorbereitung von Anfang an *emotional* und *persönlich* zu gestalten. Wenn dies nicht in den Proben etabliert wird, wird es beim Dreh mit ziemlicher Sicherheit auch nicht mehr gelingen. Beide Seiten, Regie und Schauspiel, haben deswegen unabhängig von ihrer jeweiligen ›Methode‹ oder ›Technik‹ die Verantwortung, sich rechtzeitig über ihren Blick auf die Geschichte, ihr emotionales Leben zu verständigen.
- Wegen der besonderen Arbeitsteilung und der Möglichkeit, nicht-chronologisch zu drehen, sollten rechtzeitig *dramaturgische Fragen* geklärt werden. Es gilt dabei, sich selbst gründlich vorzubereiten, aber auch, eine Form der Diskussion zu finden, die jedem am Ende einen eigenen Zugriff auf Geschichte und Figuren belässt.

- Je nach Erfahrung der Schauspieler ist es nützlich, allen Beteiligten schon vor dem Dreh möglichst *reale Erfahrungen* miteinander und mit Aspekten des Stoffs zu ermöglichen. Hier erfinderisch zu sein, und möglichst von Anfang an das ›Simulieren‹ von Gefühlen und Beziehungen zu vermeiden, ist für mich eine der spannendsten Herausforderungen bei Planung und Vorbereitung von Proben.

In der konkreten Ausgestaltung können Proben dann viele Gesichter haben: Leseproben, Szenenproben, Improvisation, aber auch das Anschauen von Filmen, das Erzählen persönlicher Geschichten oder die gemeinsame Recherche vor Ort gehören dazu. Von all dem wird in den folgenden Kapiteln noch die Rede sein.

JUDITH WESTON (Schauspiel- und Regielehrerin): »Der Begriff ›Proben‹ kommt ursprünglich vom Theater, vom Ballett oder Orchester. In diesen Disziplinen ist es sehr wichtig, zu wiederholen und zu perfektionieren. Als Balletttänzer übt man eine Pirouette immer und immer wieder, bis sie zur zweiten Natur wird. Nach diesem Verständnis bedeuten Proben, etwas so lange zu wiederholen, bis man es endlich richtig hinbekommen hat. Nun wird der gleiche Begriff auch für die Vorbereitung zum Film benutzt. Dabei ist das eine grundsätzlich andere Sache.«*

MAREN ADE (Regisseurin, Autorin und Produzentin): »Für *Toni Erdmann* (2016) haben wir zusammengerechnet mindestens vier Wochen gemeinsam geprobt. Wir haben das Drehbuch gelesen, aber auch schon Szenen improvisiert und geprobt. Parallel dazu habe ich die Castings für die Nebenrollen durchgeführt. Für diese Castings habe ich eigene Szenen geschrieben, die ganz unterschiedliche Aspekte berührt haben

* Die Zitate sind Gesprächen entnommen, die ich 2015 und 2016 für dieses Buch geführt habe. Die vollständigen Interviews – mit Ausnahme von Judith Weston und Frank Betzelt – sind nachzulesen unter www.alexander-verlag.de/proben-fuer-film.

– zum Beispiel dieses ganze Feld des Humors, das haben wir damit automatisch immer wieder angefasst. Manchmal gab es auch eine Kombination aus Casting- und Kostüprobe. Mit Peter Simonischek sind wir zum Beispiel zum Zahnarzt gegangen, für Tonis Zahnersatz. Und mit dem, was wir dann hatten, haben wir weiter probiert. Es gibt aber auch Proben, wo wir einfach nur um den Tisch herum sitzen und gemeinsam das Buch durchlesen und über die Szenen reden. Mit ganz einfachen Fragen, wie etwa: ›Was versteht wer nicht?‹«

Das erste Treffen

Sidney Lumet erzählt in seinem Buch *Filme machen** ausführlich von dem Moment, als sich für einen seiner Filme Schauspieler, Regie und kreatives Team zum ersten Mal begegnen. Er beschreibt minutiös den Ort des Treffens (den alten Tanzsaal des Ukrainian National Home in Manhattan), das Erscheinen der Schauspieler und ihrer Entourage bis hin zu seiner ersten ›Regieanweisung‹: Jedem seinen Platz am großen Tisch zuweisen.

Nun sind die Dimensionen von US-amerikanischen Filmproduktionen nicht zu vergleichen mit den Gegebenheiten europäischer oder deutscher Filmsets, von künstlerischen Low-Budget-Produktionen erst gar nicht zu sprechen. Die Schauspieler hierzulande tauchen eher selten mit eigenem Assistenten oder Leibwächter auf, die Runde bleibt insgesamt übersichtlicher. Dennoch ist die Dynamik von Unsicherheit und Spannung, die Lumet beschreibt, im Kern dieselbe.

Bei den ersten Treffen dominiert meist Befangenheit. Im besten Falle mischt sich diese mit Neugierde und einer nervösen Energie, die je nach Temperament der Beteiligten überraschende Blüten treiben kann. Und so wie Lumet mit dem Zuweisen der Sitzplätze beginnt, startet von hier

* Sidney Lumet: *Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film*, Autorenhaus Verlag, Berlin 2006, S. 9 ff.

aus auf vielfältigen Ebenen die Zeit der gemeinsamen Vorbereitung, die am Ende vor allem eines erreichen soll: das Teilen einer kreativen Vision und die Bestärkung möglichst aller, ihre eigenen Ideen und Energien in die Arbeit mit einzubringen.

Damit aber nicht jeder anfängt, seinen bzw. ihren eigenen Film zu machen, ist es Aufgabe der Probenregie, die verschiedenen Visionen einander anzunähern. Hier gibt es einen einfachen und zugleich machtvollen Weg: Die Regisseurin, der Regisseur beginnt die Arbeit, indem sie oder er ihre *persönliche Verbindung* zu dem Stoff offenlegt.

Wie bist du zu dieser Geschichte gekommen? In welchen Figuren findest du dich wieder, im Guten wie im Schlechten? Was siehst du als deine ganz persönliche Herausforderung in dieser Arbeit?

So unspektakulär diese Fragen zunächst klingen, so wirkungsvoll ist der Einstieg über sie – aber unter Umständen auch schwierig. Eine persönliche Verbindung bedeutet eben auch, dass man ein Fenster zu sich selbst aufsperrt.

Erzählt man aber von Dingen, die man selbst liebt, erlebt oder beobachtet hat, wird das Drehbuch für alle zum Ausgangspunkt für *Gefühle*: Situationen, an die man sich erinnert. Menschen, die einem begegnet sind, deren Leben oder Liebe man geteilt hat. Hoffnungen, Sehnsüchte, Glück oder Trauer, Erfolge oder Enttäuschungen.

Dabei kommt es nicht unbedingt darauf an, unterhaltsam zu sein, und noch viel weniger, ein ›gutes Bild‹ abzugeben. Es geht für Regie wie Schauspieler darum, ausgehend vom Text und den Figuren *ehrlich* zu sein, aber auch neugierig und lebendig. Wenn das gelingt, wird sich die Filmgeschichte Schritt für Schritt mit den persönlichen Erlebnissen und Gefühlen eines jeden Einzelnen verbinden.

Bei den meisten meiner eigenen Regiearbeiten war ich auch Autor des Drehbuchs. Das macht Figuren und Geschichte zwangsläufig zu einer persönlichen Angelegenheit. Das Drehbuch zu meinem ersten Langfilm *Unterwegs* (2004) handelte von einer Art erotischem Urlaubsabenteuer, in dem die Grenzen zwischen Freundschaft und Begehren, zwischen

Verführung und Hingabe sich im Verlauf der Reise auflösen sollten. Als die Dreharbeiten endlich losgingen, war ich plötzlich selbst unsicher, ob diese Fantasie ›erwachsen‹ genug wäre und einer so aufwendigen Unternehmung wie einem Spielfilmdreh angemessen. Und tatsächlich gab es während der Dreharbeiten Spannungen und sogar heftige Widerstände – die allerdings, das weiß ich jetzt, eher damit zu tun hatten, dass ich meine eigenen Zweifel *nicht* zu äußern wagte, sondern versucht habe, mich und ›meine‹ Geschichte vor den anderen zu verbergen.

Bei meinem zweiten langen Spielfilm *Rückenwind* (2009), einem sommerlichen Hänsel-und-Gretel-Abenteuer zwischen zwei jungen Männern in den Wäldern Brandenburgs, bin ich anders vorgegangen. Ich lud die beiden Hauptdarsteller von Anfang an explizit ein, die Leerstellen des Drehbuchs (es gab nur ein ausgearbeitetes Treatment) mit eigenen Geschichten zu füllen. Da auch diesem Film eine erotische Grundspannung zugrunde liegen sollte, wollte ich diese Ebene von vornherein spielerisch zugänglich machen. Offenheit in Bezug auf eigene Erfahrungen und das eigene Begehren waren dafür unverzichtbare Voraussetzung. Der Arbeit hat dieser Ansatz gutgetan: Der Dreh wurde von spielerischem Respekt und Mut zum Risiko getragen, und auch der fertige Film lebt vor allem von seiner Unmittelbarkeit und dem körperlichen Spiel.

Vielleicht fällt es manchem leichter, sich in einer Arbeitssituation persönlich und ungeschützt einzubringen. Ich musste es erst lernen. Was auch mit falscher Angst vor dem Verlust einer (zu Beginn sowieso nicht vorhandenen) Autorität zu tun hat. Und doch ist dieser erste Schritt entscheidend und wird die ganze weitere Arbeit mitbestimmen: Wer es schafft, seine persönliche Verbindung sicht- und spürbar zu machen und dies gleichzeitig als Einladung an die kreativen Mitstreiter formuliert, der hat genau hier die wichtigsten Weichen für eine produktive Zusammenarbeit gestellt.

JUDITH WESTON: »Die Sache ist die – für viele Menschen ist es schwierig, über Gefühle zu sprechen. Ein bisschen wie in einer Partnerschaft,



Proben zu *Sex Up – Jungs haben's auch nicht leicht* (2003) von Florian Gärtner

wo einer leicht über emotionale Dinge spricht und der andere damit große Schwierigkeiten hat. In den meisten Schauspieler-Regisseur-Beziehungen ist der Schauspieler die Person, die leichter über emotionale Dinge spricht, dem Regisseur fällt es schwerer.«

FLORIAN GÄRTNER (Regisseur und Autor): »Ich habe damals für *Sex Up – Jungs haben's auch nicht leicht* (2003) drei Probewochenenden angesetzt. Aus drei jungen Schauspielern (Jacob Matschenz, André Kaminski und Joseph Bolz), die sich vorher nicht kannten, sollten Freunde werden. Wir haben viele spielerische Übungen gemacht, in denen es um Kennenlernen und Gruppendynamik ging. Es sollte eine Vertrautheit entstehen, man sollte spüren, dass sie eine Vorgeschichte haben, etwas, das sie verbindet. Das finde ich wahnsinnig wichtig!

Man sieht ja wirklich so viele Filme, wo die Leute am Tisch sitzen, und der eine sagt seinen Satz, die andere sagt ihren Satz, und man hat nicht das Gefühl, dass da irgendeine Kommunikation stattfindet – als ob sie sich überhaupt nicht kennen würden. Und das ist ja auch oft der Fall.«

Der Klassiker: Gemeinsam lesen

Tatsächlich ist das Teilen einer kreativen Vision kein ›magischer‹ Vorgang, sondern hat beim Spielfilm, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine handfeste Grundlage, die die weiteren Schritte strukturiert: das Drehbuch.

Es ist nicht entscheidend, ob dieses ausgearbeitete 140 Seiten vorweist oder ob es sich um ein ausführliches Treatment, im Ausnahmefall auch eine Sammlung von Textfragmenten handelt: Der Text ist die Grundlage der Verständigung, das Material, aus dem sich jeder im Vorfeld seine ersten eigenen Vorstellungen gemacht hat. Und – das Skript sollte für alle der Ausgangspunkt für die grundsätzliche Entscheidung gewesen sein, an dem Film mitzuarbeiten.

So beginnen die Proben klassischerweise mit dem gemeinsamen Lesen des Drehbuchs. Wer allerdings glaubt, Ziel dieser Übung wäre eine möglichst verbindliche Textinterpretation und Verteidigung einer *Deutungshoheit* über den Text, der tappt genau in die erste und häufigste Falle. Der Text ist zunächst Material und Einladung zur gemeinsamen Arbeit! Alle, die sich damit beschäftigen, haben einen Anspruch auf eine individuelle Lesart. Ein Satz wie »Ich habe das aber anders verstanden« ist kein Angriff, keine Infragestellung der künstlerischen Autorität. Statt sofort dagegen zu argumentieren, kann man darum bitten, *weiterzugehen*, persönlicher und konkreter zu werden.

Überhaupt ist die ›Dramaturgie‹ einer ersten Leseprobe nicht zu unterschätzen: Sie kann inspirierend und energetisch, aber auch zäh, kontrovers, ermüdend und frustrierend verlaufen.

Es ist Aufgabe der Spielleitung, den *Rahmen* dieser ersten Treffen möglichst präzise zu kommunizieren: Wer kommt, was ist geplant und was (noch) nicht? Auch scheinbar gängige Begriffe wie ›Leseprobe‹ sollen so konkret wie möglich ausgeführt werden, denn je nach Arbeitsweise und Ausbildung gibt es verschiedene Ansätze.

Die klassische Leseprobe sieht vor, dass das Buch in verteilten Rollen laut gelesen wird. Einer der anwesenden Nicht-Schauspieler, zum Beispiel der

Regieassistent, liest die Szenenüberschriften und Regieanweisungen. Dabei kann, mit einiger Übung, ein guter Teil des Fließtextes weggelassen werden. Beschreibungen wie »Sie nickt« oder »Er zögert, weicht ihrem Blick aus« mögen für den Leserhythmus zu Hause hilfreich sein. In dem Moment, wo die Figuren am Tisch eine reale Präsenz bekommen, sind sie überflüssig. Gerade in den Pausen zwischen den Dialogsätzen öffnet sich ein emotionaler Raum. Diesen Raum zum ersten Mal zu erleben – genau das ist eine der besonderen Chancen der ersten gemeinsamen Leseprobe.

Als praktisches Beispiel hier der bearbeitete Anfang einer Szene aus Christian Petzolds Drehbuch für seinen Film *Barbara* (2012)*. Auf einen Blick wird deutlich, dass die meisten Regieanweisungen für den Ablauf nicht notwendig sind: Auftritte oder Ereignisse, die die Situation von außen beeinflussen, sollten eingelesen werden – die inneren Vorgänge und kleinen Gesten der Figuren nicht. Die Schauspieler sollen die Psychologie und den Rhythmus der Szene zu diesem Zeitpunkt noch nicht *darstellen*, sondern im besten Fall *entdecken*:

05 ANDRES WAGEN – INNEN / AUSSEN – TAG

Er fährt. ~~Sie schweigt.~~

BARBARA

Danke.

~~Zu spät, zu leise. Andre nickt, murmelt
irgendein »Keine Ursache« oder Ähnliches. Dann
schweigen sie wieder. Damit kommt Barbara~~

* Christian Petzold: *Barbara*. Deutsche Drehbücher, Fred Breinersdorfer/Dorothee Schön (Hg.), Deutsche Filmakademie, Berlin 2012, S. 15 ff.

~~scheinbar besser zurecht, vermisst keine
Konversation. Sie schaut aus dem Seitenfenster
in die Landschaft. Andre sucht ein Gespräch.
Das sieht man ihm an. Soll er über einen
seiner Patienten sprechen? Irgendwas wie
»Gefällt Ihnen unser kleines Krankenhaus am
Rande der Stadt?« (Eine populäre Serie aus der
Tschechoslowakei, die auch im Westfernsehen
erfolgreich war.) Es dauert das Schweigen im
Wagen. Dann spricht Andre.~~

ANDRE

Und? Gefällt es Ihnen?

Barbara schaut ihn an.

ANDRE

Die Station. Die Arbeit.

BARBARA

Ich bin gerade einen Tag hier.

Wie soll ich mir ein Urteil bilden?

~~Wieder Schweigen, das Barbara besser erträgt als
Andre.~~

ANDRE

Sie sollten sich nicht so separieren!

~~Barbara schaut ihn an. Ein Lächeln. Ein wenig
abfällig.~~

BARBARA
Separieren?

~~Andre, der vielleicht glaubt, dass sie etwas missversteht und seinen Satz als Reaktion auf sein Schweigen deutet, erklärt sich.~~

ANDRE
Die Leute hier sind empfindlich.
Charité, Berlin, Großstadt. Da fühlen
die sich ganz schnell wie zweite Klasse.

~~Barbara schaut ihn an. Ganz offen. Noch immer amüsiert.~~

ANDRE
Sie verstehen, was ich meine.

~~Barbara nickt. Einen Moment lang ist Andre erleichtert.~~

BARBARA
Haben sie deshalb »separieren« gesagt?

~~Er ist verwirrt. Was meint sie? Er schaut sie an.~~

BARBARA
Weil sie nicht wie zweite Klasse wirken
wollten?

~~Das ist gemein und kalt. Wie eine Ärztin, die die Wirkung eines Medikaments interessiert studiert,~~

~~betrachtet Barbara Andre. Der nickt plötzlich.
Lächelt.~~

ANDRE

Ah, Absondern ist zweite Klasse.
Separieren erste.

~~Barbara ärgert sich über sein Lächeln. Schaut
nach vorn. Schweigen. Lang.~~

Es gibt verschiedene Wege, dieses erste gemeinsame Lesen zu ›inszenieren‹. Dominik Graf etwa achtet von Anfang an sehr auf den Klang der Sätze, auf die für sein Gefühl richtige Intonation, weil sich für ihn (der sehr musikalisch arbeitet) hieraus unmittelbar auch eine Wahrheit der Figur ableitet.*

Ich bitte die Schauspieler, zunächst weitgehend auf eine Interpretation der Sätze zu verzichten, stattdessen die Worte einfach zu sprechen und ihnen *nachzuhorchen*. Die Idee dahinter ist, sich an diesem Punkt noch nicht auf eine der verschiedenen emotionalen Möglichkeiten, die in einer guten Szene immer angelegt sind, festzulegen, sondern sich diese offenzuhalten. Außerdem ist es mir gerade am Anfang wichtig, die Aufmerksamkeit der Schauspieler nicht so sehr auf sich selbst zu lenken, sondern auf ihr jeweiliges Gegenüber. Die erste Leseprobe soll die Beteiligten zum *Zuhören* ermuntern. Und dazu, sich selbst berühren zu lassen.

Je nachdem, wie viel Zeit zur Verfügung steht, ist es sinnvoll, das komplette Drehbuch an einem Stück von Anfang bis Ende zu lesen. Wenn es gut läuft, entsteht in so einem ›Durchlauf‹ erstmalig ein Eindruck von der Geschichte als Ganzem – also auch von möglichen Problemen, Unklarheiten etc. Von banalen logischen Fehlern bis hin zu psy-

* Vgl. Dominik Graf: *Im Angesicht des Verbrechens. Fernseharbeit am Beispiel einer Serie*, Alexander Verlag, Berlin 2010, S. 75 ff.

chologischen Widersprüchen kann das erste Lesen wichtige Hinweise, womöglich auch für eine weitere Arbeit am Drehbuch, liefern.

Dennoch eine Warnung: Besonders zu Beginn der Arbeit reagiert man, gerade auch als (Co-)Autor, auf Kritik hinsichtlich vermeintlicher Schwächen im Buch sehr empfindlich. Schauspieler stellen schnell einzelne Sätze oder Handlungen infrage, über die sie aus verschiedenen Gründen stolpern. Diese Fragen sollte man zur Kenntnis nehmen, mögliche Antworten aber ruhig auf einen späteren Zeitpunkt verschieben. Oft stecken hinter den Einwänden noch Verständnisprobleme oder persönliche Widerstände, die bei späterer Gelegenheit thematisiert werden können (vgl. »Fakten, Fragen und Rätselhafte Zeilen«, S. 56 oder »Wo es weh tut: Scham, Angst und Mut«, S. 89).

Ist der Autor oder die Autorin des Drehbuchs anwesend, dann ist die Versuchung groß, ihn oder sie als ›Schlichter‹ heranzuziehen. Eine ähnliche Situation kann entstehen, wenn Autorenschaft und Regie in derselben Hand liegen. In beiden Fällen ist Vorsicht geboten: Der Versuch, die mögliche Mehrdeutigkeit eines Drehbuchs auf eine eindeutige, *autorisierte* Lesart zu reduzieren, verschenkt ein großes kreatives Potential! Denn im Unterschied zu vielen anderen Prozessen lebt ein Film von der Widersprüchlichkeit von Gefühlen, Ängsten, Hoffnungen und Sehnsüchten, die eben *nicht* objektiv festzulegen sind, sondern im besten Fall subjektiv und *beweglich* bleiben müssen.

Ist die Zeit knapp oder die Gruppe zu groß, ist ein durchgehendes Lesen des Drehbuchs mit allen Beteiligten nicht unbedingt notwendig. Es kann ebenso sinnvoll sein, einzelne *Schlüsselszenen* herauszunehmen, zu lesen, und darüber tiefer ins Gespräch zu kommen. Erfahrungsgemäß lässt sich von solchen Szenen ausgehend ebenso gut eine Figur, sogar die ganze Geschichte erkunden. In einzelnen zentralen Momenten liegen immer auch die dramatischen Grundfragen der Geschichte – man muss sich nur die Zeit nehmen, genau hinzuschauen.

Im besten Fall ist natürlich Zeit für beides – etwa ein Tag, um die Geschichte gemeinsam am Stück zu lesen (und zu erleben), und weitere Zeit, um in der Folge ausgewählte dramatische Momente zu vertiefen.

Besondere Aufmerksamkeit sollte gerade am Anfang der Arbeit auf dem Umgangston liegen: Überwiegen zotige Witze (die meist eine Unsicherheit überspielen sollen) oder die anekdotisch aufgeblasenen Berichte von anderen Sets, anderen Schauspiel- oder Regielegenden? Geht es womöglich (oft unterbewusst) darum, eine Hierarchie zu etablieren, gestaffelt nach Erfahrung, Marktwert etc., oder gelingt es stattdessen, eine authentische, *persönliche* Ebene zu etablieren? Die Mitspieler als Team einzuschwören, in dem jeder weiß, dass er nur so gut sein kann wie sein Gegenüber?

CHRISTIAN PETZOLD (Regisseur und Autor): »Für *Die innere Sicherheit* (2000) haben wir uns eine Woche lang in Berlin in einer Wohnung eingeschlossen – Barbara Auer, Julia Hummer und Richy Müller – und haben nicht in dem Sinne geprobt, sondern ›kalt‹ gelesen und Filme geguckt. Wir haben uns *Near Dark* (1987) von Kathryn Bigelow und Exilfilme angesehen und uns näher kennengelernt, vor allem auch die Schauspieler untereinander.

Die ersten zwei Tage musst du was draufhaben! Du musst dich richtig vorbereiten. Ich habe mich etwa zwei Monate vorbereitet; es ist ein wenig so, als ob du an einer Doktorarbeit schreibst. Du gehst in die Bibliothek, suchst Filme, setzt das zusammen. Du musst eine Erzählung für dein Zeug haben. Du hast das Drehbuch, o.k., das ist eine Blaupause. Aber wie es dazu gekommen ist, diesen Weg wieder zu rekapitulieren und mit den Schauspielern zu teilen – also: ›Ich hab diese Szene geschrieben, weil ich mich an das und das erinnert habe‹, ›Und kennt ihr das nicht auch?‹ –, das musst du vorbereiten... Nach zwei Tagen musst du dann nicht mehr so viel reden und kannst dich ein bisschen zurücklehnen.

Dieser Teil der Vorbereitung ist für mich auch eine Art Schauspielerei. Ich hab auch Angst davor, Lampenfieber, weil das ja auch schiefgehen kann. Man kann – wie ein Schauspieler – merken, dass es kein Publikum gibt. Oder dass die rausgehen, oder dass man dummes Zeug redet.«

Fehler machen, Freiheit einfordern

Die meisten kreativen Lehrer werden nicht müde, zu betonen, dass es nicht nur keine Schande ist, Fehler zu machen, sondern dass Fehler geradezu entscheidend für den kreativen Prozess sind. Ich sage: Das gilt mindestens ebenso für die *Vorbereitung* wie für den Filmdreh selbst. Schließlich ist eine der wichtigsten Grundlagen zwischen Regie und Schauspiel das Vertrauen. Und das entsteht eben nicht durch Vermeidung von Fehlern, sondern aus der rechtzeitigen Erfahrung, dass mit den (möglichen) Fehlern produktiv umgegangen wird.

Eine lebendige Schauspielperformance schöpft aus tieferen Quellen und zensiert sich nicht selbst. Sie ist auch nicht notwendigerweise maßvoll, sondern schafft ihre eigenen Regeln. Wer hier abkürzen will – als Schauspieler an der einen, ›richtigen‹ Umsetzung festhält oder als Regisseur nur seine ursprüngliche ›Vision‹ beschwört –, der wird sich wundern: Statt kreativer Dynamik entsteht lediglich Erschöpfung. Im Laufe der Wiederholungen werden die Schauspieler im besten Falle hölzern, wenn nicht sogar frustriert und aggressiv. So wie eine Regisseurin, die selbst auf keinen Fall einen Fehler machen will, ein gefährliches Signal sendet – dass sie nämlich kreatives Risiko nicht schätzt, sondern lieber auf Nummer sicher geht. Beides ist für eine außergewöhnliche Performance tödlich.

Und: Kreative Arbeit bedeutet auch, dass man nicht jeden Tag mit Fortschritten rechnen kann. Ein Beispiel aus eigener Erfahrung: In der Probenwoche zu meinem letzten Film *Die Geschwister* (2016) in Berlin gab es einen Ortstermin mit den Schauspielern auf dem Tempelhofer Feld; eine Szene zwischen den drei jungen Protagonisten (Vladimir Burakov, Julius Nitschkoff und Irina Potapenko) sollte probiert werden. Die geplante Improvisation hat sich an diesem Sommertag verselbständigt – Flirts und nackte Oberkörper waren einfach interessanter als gemeinsame Szenenarbeit. Sonne und Hitze taten ihr Übriges, ich fand mich in der undankbaren Rolle eines Lehrers wieder, dessen Stoff einfach kein Interesse weckt, und habe die Proben für den Tag schließlich beendet.



Proben zu *Die Geschwister* (2016) von Jan Krüger

Von diesem Moment des persönlichen ›Scheiterns‹ erzähle ich, weil er für mich beispielhaft zeigt, dass jede an sich gute Absicht auch über das Ziel hinausschießende Reaktionen hervorbringen kann: Die Sicherheit, die ich den Schauspielern in den vorangegangenen Proben gegeben hatte, verbunden mit der Ermutigung, sich mit möglichst vielen Aspekten ihrer Persönlichkeit in die Arbeit einzubringen, hat an jenem Tag dazu geführt, dass die ›professionelle‹ Arbeitsebene verloren gegangen ist. Vielleicht schien die Aufgabe zu leicht, zu privat, zu wenig herausfordernd. Vielleicht fehlte auch die dramatische Relevanz der Szene, sie wurde in der späteren Drehfassung durch eine andere Sequenz ersetzt. Die anschließende Auseinandersetzung mit den Schauspielern war jedoch wichtig. Sie hat den Beteiligten klargemacht, welche Verantwortung *sie selbst* für ihre Figur haben.

Diese Einsichten waren nur möglich, weil das Vorhaben an jenem Tag noch scheitern durfte. Wäre all das an einem Drehtag passiert, hätte

die Arbeit gegen alle Widerstände durchgesetzt werden müssen und der Erkenntnisgewinn wäre sicherlich beschränkt gewesen.

Zu kreativen Proben gehört zeitlicher Spielraum. In der Realität ist es allerdings oft nicht einfach, gegenüber der Produktion oder Agenturen diese Zeit einzufordern. Freie Termine sind immer knapp und Probenzeit üblicherweise unbezahlt – eine meiner Meinung nach falsche Praxis, die einer der Gründe für die geringe Wertschätzung von Proben ist. Umso wichtiger ist es, bereits beim Casting bzw. bei den Verhandlungen über die Besetzung ausreichend Probenzeit als *Voraussetzung* für die gemeinsame Arbeit anzumelden.

Dasselbe gilt auch für die logistische Planung: Sowohl die Kosten für die Raummiete (für ein Studio oder eine größere Wohnung mit Platz zum Arbeiten und Spielen), als auch für ein kleines Catering tauchen in so manchem, ansonsten gut ausgestatteten Filmbudget gar nicht auf.

Das wirkungsvollste Argument bei allen Beteiligten ist eine möglichst konkrete Vorstellung davon, *was erreicht werden soll*. Hier ist in erster Linie die Regie gefordert, aber auch die Produktion, Schauspieler oder ihre Agenten können sich einbringen, eigene Ziele formulieren und zumindest das Signal geben, dass sie an einer kreativen Vorbereitung interessiert sind.

FLORIAN GÄRTNER: »Es ist meistens so, dass auf die Frage nach Proben zunächst alle bei der Produktion sagen: ›Ja klar, machen wir‹, aber dann steht doch keiner dahinter. Am Ende hat man plötzlich nur noch zwei oder drei Tage ... Ich sag mir jedes Mal, ich muss da mehr hinterher sein. Bei meinem neuen Film hab ich wirklich gesagt: ›Diese eine Woche will ich haben, bitte blockt das ganz früh!‹, aber dann gab es doch wieder Terminprobleme ...«

STEFFI KÜHNERT (Schauspielerin und -lehrerin): »Bei den Filmen mit Andreas Dresen war von Anfang an klar, dass die Vorbereitung einen

langen Zeitraum einnehmen wird. Du bist dann quasi wie angestellt. Auf den Tag gerechnet verdienst du beim Kino generell natürlich wesentlich mehr, aber bei Andreas sind es so viele Probenstage, da bist du finanziell schon versorgt.

Bei *Halt auf freier Strecke* (2011) haben wir im Mai zusammen angefangen zu arbeiten, aber erst im Oktober gedreht. Wir haben gemeinsam recherchiert, waren im Hospiz, haben Leute besucht in Krankenhäusern ... Es ist ein großes Glück, wenn man so einen Vorlauf haben kann. Umso tiefer sackt das, umso schöner kannst du eine Figur entwickeln.«

II. DIE EIGENE VORBEREITUNG

»Neunundneunzig Prozent dessen, was Sie auf der Bühne sehen und verwenden, entstammt der Fantasie. Auf der Bühne werden Sie niemals Ihre eigenen Namen tragen oder Ihre Persönlichkeit haben oder in Ihrem eigenen Haus sein. Jeder Mensch, mit dem Sie sprechen, wird der Vorstellungskraft eines Dramatikers entsprungen sein. Jede Situation, in der Sie sich befinden, wird eine imaginäre sein. Jedes Wort, jede Handlung muss durch die Fantasie hindurchgehen, wie durch einen Filter. Schreiben Sie Folgendes auf: ›Erst, wenn ein Faktum durch meine Fantasie hindurch gefiltert wurde, ist es keine Lüge mehr.«

(Stella Adler, *Die Schule der Schauspielkunst*)

»Dramatische Analyse ist ein wenig, wie mit Hilfe eines Kompasses den Kurs auf unwirtlichem Gelände abzustecken. [...] Die Analyse ist nicht der Film, genauso wenig wie die Karte das Gelände ist – doch der richtige Kompass, die richtige Analyse, macht es möglich, durch beides den richtigen Weg zu finden.«

(David Mamet, *Die Kunst der Filmregie*)

Kreative Drehbuchanalyse

Ein großer Teil der eigenen Vorbereitung, ob als Schauspieler, Szenenbildner, Kamerafrau oder Regisseurin, besteht im Lesen und Wiederlesen des Drehbuchs. Jeder hat seinen oder ihren eigenen Fokus auf die jeweiligen Figuren, auf die Fragen und Bilder, die dabei auftauchen. Damit ein gemeinsamer Film entstehen kann, müssen diese Ideen zusammenkommen.

Die folgenden Ausführungen liefern Vorschläge, wie die Anknüpfungspunkte zu Figuren, Geschichte, dramatischen Bögen usw. geordnet werden können. Zuerst ausgehend von einem Blick auf das ganze Drehbuch, dann beispielhaft, anhand einer einzelnen Szene. Manche Überlegungen mögen auf den ersten Blick kleinteilig erscheinen. Wer allzu neugierig auf die praktischen Aspekte der filmischen Probenarbeit ist, der wird diesen Abschnitt erst einmal überspringen. Dennoch lohnt es sich unbedingt, darauf zurückzukommen – schließlich ist eine rechtzeitige Klärung der notwendigen Begriffe Voraussetzung dafür, sich auch unter Zeitdruck effektiv verständigen zu können.

Am Ende werden Anregungen zur Moderation des gemeinsamen kreativen Austauschs gegeben. Kreativ, und eben nicht akademisch, soll dieser Austausch sein, weil es darum gehen wird, sich *emotional* in der Welt der Figuren zu bewegen. Das ist ein schöpferischer und manchmal anstrengender Prozess. Lebendige Figuren haben je nach Situation verschiedene, manchmal wechselnde Ziele und Antriebe. Selten sind die Dinge, die sie tun und sagen, ohne Widerspruch.

Auch aus diesem Grund ist es oft produktiver, eigene Überlegungen zunächst als Fragen oder gar Rätsel zu formulieren, anstatt schnelle Antworten zu suchen. Dramaturgisch präzisierte Begriffe wie ›Thema‹, ›Ziel‹, ›Bedürfnis‹ oder ›Emotionales Ereignis‹ helfen beim Sortieren und geben der Vorbereitung Struktur. Sie bilden jedoch kein starres Schema, sondern überschneiden oder ergänzen sich – und manchmal helfen sie auch nicht weiter. Dann kann und muss nach anderen Zugängen gesucht werden, zum Beispiel nach Bildern, Metaphern, Musik oder körperlichen Ansätzen.

Eine gute Vorbereitung baut Schritt für Schritt die emotionalen Fundamente der Geschichte und der Figuren aus. An die Stelle erster Bauchentscheidungen tritt ›echte Intuition‹ – der wichtigste Kompass jeden Künstlers und, wie Judith Weston sagt, unbedingt von der naheliegendsten *spontanen Idee* zu unterscheiden: