



© Media 5

Roland Suso Richter wurde 1961 in Marburg geboren. Nach dem Abitur diverse Stationen im Film- und Fernsbereich, darunter Kamerapraktikum, Schauspielengagement, Tätigkeiten als Aufnahmeleiter, Redakteur und Produktionsleiter. 1983 Regiekurs am Actorstudio in New York. 1985 wird er mit seinem ersten Spielfilm *Kolp* zu den Filmfestspielen in Cannes eingeladen. Seitdem ist er als Regisseur für Fernsehen und Kino tätig. 1996 erhält Roland Suso Richter für den ARD-Fernsebfilm *Svens Geheimnis* sowohl den Rocky Award Best Made-For-TV Movie beim Banff TV Festival als auch den Erich-Kästner-Fernsehpreis und eine Nominierung für den Goldenen Löwen. Es folgt *14 Tage lebenslänglich* (1997). *Die Bubi Scholz Story* (1998) wird mit dem Bayerischen Fernsehpreis für die beste Regie und eine Nominierung für den Deutschen Fernsehpreis ausgezeichnet. Nach *Nichts als die Wahrheit* (1999, über den KZ-Arzt Dr. Josef Mengele, gespielt von Götz George) und *Eine Handvoll Gras* (2000) wird Roland Suso Richter 2001 für *Der Tunnel* mit dem Deutschen Fernsehpreis in der Kategorie Bester Fernsehfilm und dem Bayerischen Fernsehpreis in der Kategorie Regie geehrt. Den von ihm inszenierte ZDF-Zweiteiler *Dresden* verfolgten im März 2006 über 23 Millionen Zuschauer.

Roland Suso Richter ist seit 2003 regelmäßiger Gastdozent an der Filmakademie Ludwigsburg in Baden-Württemberg. Er lebt in München.

Regiebekenntnisse – oder warum ich meinen Beruf so liebe

Von Roland Suso Richter

Feuer! Überall! Felicitas Woll, Benjamin Sadler und John Light rennen panisch durch das brennende Dresden. Bomben explodieren. Hinter den Flüchtenden implodiert ein Tor. Der plötzlich aufkommende Sturm zieht Felicitas wie ein Blatt Papier in Richtung Feuer.

So ist die Szene im Drehbuch beschrieben, so soll sie aussehen – aber im Moment sind wir noch meilenweit davon entfernt. »Cut!«, höre ich mich rufen. Energisch. Lautstark. Ich habe mich entschieden: Ich breche ab. Es ist der 57. Drehtag, der 27. Mai 2005, es ist inzwischen zwei Uhr nachts, und zum dritten Mal versuche ich Szene 139 (Dauer: eine Minute, Seite 92 aus dem Drehbuch zum Fernsehweiteiler *Dresden*) zu inszenieren. Ich bin unzufrieden, stelle mir das Bild anders vor. Es ist kalt. Überall Dreck, der Staub scheint in jeder Pore zu kleben. Rund 50 Mitarbeiter aus meinem Team stehen verumumt am Set, 40 Statisten stolpern durch die Trümmerkulisse. Wir sind müde und frieren. Aber die Kälte werde ich erst später spüren. Wenn ich in vier Stunden, im Morgengrauen, in mein Hotelbett sinke. Völlig ausgepowert. Erschöpft. Gleichzeitig glücklich und erfüllt, mit der Gewissheit, dass es sich gelohnt hat, denn das Ergebnis befriedigt meine Leidenschaft. Und das ist es, warum ich heute Nacht hier stehe. Das ist der Grund. Diese Gedanken schießen mir in Sekundenschnelle durch den Kopf. »Roland Suso, komm in die Realität zurück. Zurück ans Set«, ermahne ich mich leise. Jetzt nicht die Spannung verlieren. Dran bleiben. Konzentration. Keine Diskussion. Ich blicke in müde Gesichter, die sich bemühen, Begeisterung, die in unserem Beruf so wichtig ist, aufflackern zu lassen. Aber es gelingt ihnen nicht.

Warum ich abgebrochen habe? Weil es schlecht war! Das hört sich hart an. Aber es hat mich nicht berührt. Jedenfalls nicht genug. Das Feuerchaos war auf dem Bildschirm der Videoausspiegelung nicht zu erkennen. Felicitas war mir nicht panisch genug. Die Flammen in ihrem Rücken müssen größer sein. »Ja, ich weiß, die Strahlungshitze beträgt bereits über 100 Grad, aber es muss mehr sein«, weise ich Adolf Wojtinek, Chef der Pyrotechniker und sein zehnköpfiges Team, an. Ich gehe zu Felicitas. Sie wird in dieser Szene von einem Stahlseil, das an einem Korsett um ihren Bauch befestigt ist, auf den Knien rückwärts in die Flammen gezo-



Dreharbeiten *Dresden* / Felicitas Woll, Benjamin Sadler und John Light, © Conny Klein

gen. Mit den Fingernägeln versucht sie, sich im Asphalt festzukrallen. Aber sie kann dieser Kraft nichts entgegen setzen. Die Stuntkollegen finden es zu gefährlich und wollen ein Double einsetzen. Das sind Diskussionen, die ich nicht führen will und versuche, mich dabei nicht aus der Ruhe bringen zu lassen. Für mich gibt es nur ein Ziel: In dieser Einstellung will ich das Gesicht von Felicitas sehen – Punkt.

Die Flammenwerfer, die im Hintergrund sechs Meter hohe Flammen produzieren, werden jetzt mit mehr Druck gefahren, die drei Windmaschinen näher an Kamera und Schauspieler gerückt. Zusätzlich soll es Funkenflug geben, Rauch, Dreck und Asche durchs Bild fliegen. Ich spreche mit Felicitas, mache ihr Mut, frage sie, ob es für sie machbar ist. »Ja, ja«, antwortet sie. Aber ich sehe auch die aufsteigende Panik in ihren Augen flackern. Jetzt wird die ganze Maschinerie angeworfen, 70 gasbefeuerte Fenster entzündet. Das ganze Set, alle Hausfassaden sollen brennen, denn Kameramann Holly Fink braucht die Reflektionen des Feuers aus allen Richtungen. Die Windmaschinen starten, man kann sein eigenes Wort nicht mehr verstehen. Ich setzte eine Schutzbrille und meinen Kopfhörer auf. Der Funkenflug setzt ein. Die Stuntleute spannen das Stahlseil. Mein Monitor, hinter den ich mich zurückziehe, steht wenige Meter von Felicitas Woll entfernt, mitten im Flammen-Chaos. Wir schauen uns an. Mit diesem Blick hole ich mir ihr O.k. für



Dreharbeiten *Dresden* / Felicitas Woll © Conny Klein

den Start, hebe meinen rechten Arm hoch. Wenn ich ihn senke, ist es das Zeichen für John Light und Benjamin Sadler, Felicitas aus dem Feuer zu ziehen.

Die Hitze ist unerträglich. Mein Regieassistent schreit: »Roll Sound! Rolling! Roll Camera 1! Speed! Roll Camera 2! Speed!« Als die Klappe geschlagen wird, schreit er in sein Megafon: »Action!« Bomben explodieren. Das Seil zieht Felicitas immer näher an das Feuer, ihre Knie rutschen über den von Trümmern bedeckten Boden. Zehn Sekunden. 20 Sekunden. Die Szene läuft noch. Ihr Blick wird panischer. Ich halte meinen Arm immer noch in der Luft, starre auf den Monitor, auf Felicitas Gesicht. 30 Sekunden. Die Stuntleute mit Feuerschutzdecken neben mir, werden nervös. 40 Sekunden. Felicitas kämpft gegen das Seil, aber sie scheint abgelenkt, ist nicht ganz bei der Sache. Felicitas ist verzweifelt. Das Seil zieht sie noch einmal einen Meter zurück. Jetzt senke ich meinen Arm. John und Benjamin zerren sie aus der größten Hitze. »Cut!«, gebe ich Entwarnung.

Das Team stürzt sich auf Felicitas, sie wird mit nassen Decken abgedeckt. Die Windmaschinen und Dentis werden abgestellt. Allein sitze ich vor meinem Monitor, ein Lächeln auf dem Gesicht. Alle um mich herum sind aufgeregt, ich dagegen bin ganz ruhig, gehe jetzt zu Felicitas, nehme sie in den Arm, beruhige sie: »Wie ist es dir ergangen?« Sie ringt nach Worten, lacht. Ich frage weiter, ob sie nach dem ersten Drittel der Szene etwas abgelenkt hat, ob sie aus der Rolle aus-



Dreharbeiten *Dresden* / Felicitas Woll, Benjamin Sadler und John Light, © Conny Klein

gestiegen sei. »Ja«, sagt sie: »Nach ein paar Sekunden habe ich nur noch an das Seil und ob man es unter meinem Kleid sehen kann, gedacht.«

Ich entscheide mich, noch eine Einstellung zu drehen und löse eine Kettenreaktion aus: Unverständnis bei den Stuntleuten, stöhnende Pyrotechniker, die mich auf den hohen Gasverbrauch hinweisen, der Kameraassistent flucht, da der Dreck auch in der Kamera ist. Kameramann Holly Fink bekommt eine Sauerstoffbehandlung, er hat einen Schwall Rauch eingeatmet, möchte aber auch ebenfalls noch eine weitere Einstellung drehen. Es werden in dieser Nacht noch drei weitere Einstellungen in diesem Ausmaß gedreht, bis ich weiß: Das war's. Danach habe ich gesucht. So habe ich mir die Szene vorgestellt.

Natürlich kommt mir bei so einer schwierigen und aufwändigen Szene meine nunmehr fast zwanzigjährige Berufserfahrung zu Hilfe. Für mich als Regisseur ist es in so einer Situation sehr wichtig, das richtige Vokabular im Umgang mit dem Darsteller zu finden. Dem Schauspieler muss ich die für ihn notwendige Aufmerksamkeit entgegenbringen, darf ihn nicht der Technik unterordnen und in gewisser Weise muss ich versuchen, sein Verbündeter werden. Die Versuchung der Regie, in diesen Momenten in die Technik zu flüchten, ist immer groß, denn dort findet der Regisseur Verbündete – ob im Kameramann oder im Tonmann. Trotz aller Vorbereitung, aller technischen Zwänge und all den zahlreichen Mitarbei-

tern am Set, kommt es immer wieder auf diesen einen Moment an. Diesen Moment, in dem ich als Regisseur mit dem Schauspieler vor der Kamera zusammenkomme, um meine Vision einer Szene zu verwirklichen. Denn ab diesem Zeitpunkt stehen die Schauspieler im Vordergrund, die letztendlich meine Vision(en) tragen müssen.

Das heißt, das ganze technische Sammelsurium muss bis dahin vergessen sein. Um dies zu berücksichtigen, bedarf es Erfahrung und Konzentration. Denn Drehen ist Stimmung pur: Man ist einerseits professionell genug, sie zu verstecken und trotzdem bleibt sie andererseits stets imaginär im Raum vorhanden. Dieser Prozess hat bei mir sehr lange gedauert. Denn zu Beginn meiner Laufbahn als Regisseur habe ich stets versucht, mich auf alles gleichzeitig zu konzentrieren. Erst nach knapp zehn Berufsjahren, nach zehn Filmen, habe ich begriffen, dass meine Aufgabe die Arbeit mit dem Schauspieler ist, und dass ich aus diesem Grund Verantwortungen abgeben muss. Ich muss mich auf das Wichtigste am Set konzentrieren – und das ist der Schauspieler.

Und doch gibt es Momente in denen ein Darsteller oder jemand aus dem Team sich vor den Kopf gestoßen fühlt, weil man etwas falsch gesagt oder nicht ausführlich genug erklärt hat. In so einem Fall merke ich, dass ich mich in eine Ecke zurückziehen oder in die Technik flüchten möchte. Gerne sagt man dann in dieser Situation: »Wir drehen noch eine Einstellung«, weil zum Beispiel der Nebel nicht stark genug war. Alles gelogen. Im Endeffekt denkt man sich, was ist nur mit dem Schauspieler los? Warum habe ich den Kontakt zu ihm verloren? Was ist passiert? Ist es meine Schuld?

Um dieses »Defizit« zu überwinden, hat mir die Videoausspielung – also, das Beobachten der Szene auf dem Monitor – sehr geholfen. Ich kann meine Aufmerksamkeit auf das Wesentliche fokussieren: auf den Schauspieler vor der Kamera. Keine Ablenkung durch Team oder Technik. Alles, wofür ich als Regisseur gekämpft habe, die zeitaufwändige Vorbereitung, meine Gedanken die Umsetzung betreffend, das immense Geld der Produktion, finden nun vor der Optik der Kamera ihre Umsetzung: sowohl im Schauspieler als auch in meiner Inszenierung. Die Videoausspiegelung hat meine Sinne geschärft. Und wenn der Schauspieler versteht, dass ich ihm ganz genau zuschaue (und das nicht nur auf der technischen Ebene) und ich ihm nach jeder Klappe sagen kann, wie er gespielt hat, dann entsteht ein Vertrauensverhältnis und er wird sich öffnen. Schauspieler spüren, wenn sie nicht an der Figur »dran sind«, nicht den richtigen Ton treffen, den ersten Impuls verpasst haben.

Wenn ich als Regisseur fähig bin, diese Momente zu erkennen und dem Schauspieler dies mitteile, dann bekomme ich seine volle Aufmerksamkeit.

In diesem Zusammenhang ist auch das Hören für mich zu einem wichtigen Maßstab geworden. Denn durch das bewusste »Zu-Hören« kann ich viel besser entscheiden, ob eine Szene so ist, wie ich sie haben will, da sich falsche Töne schneller lokalisieren lassen. Beim Drehen sind Ruhe und Konzentration für mich das oberste Gebot. Denn der Raum, in dem ich drehe, soll ein Raum der Aufmerksamkeit sein. Diese Aufmerksamkeit verlange ich von meinem gesamten Team. Alle sollen sehen und begreifen, was vor der Kamera stattfindet. Was es für einen Schauspieler bedeutet, eine emotionale Szene zu spielen. Was es bedeutet, mit einem zehn Millionen Euro Budget zu arbeiten.

Denn als Regisseur bin letztendlich nur ich für ein hervorragendes Ergebnis verantwortlich! Es ist meine Besetzung, es sind meine Motive, es sind Tausende von Entscheidungen, die ich an einem Drehtag treffen muss. Einem Regisseur muss das immer vollkommen klar sein! Aus diesem Grund toleriere ich auch keine Ausreden.

Die Probe

Ich lasse zu Beginn einer Probe erst einmal die Szene völlig emotionslos lesen. Das zeigt allen Beteiligten, wie der Dialog, ohne Einfärbungen durch falsche Emotionen, wirken kann und muss. Dann erst folgen die durch das Drehbuch handlungsbedingten Setups, wie »sitzt«, »steht am Fenster«, »kommt rein«, die ich aber immer wieder in Frage stelle und umformuliere. Ich für meinen Teil blühe beim Regieführen förmlich auf und nehme physisch an den Szenen teil. Das bedeutet nicht, dass ich bei den Proben vorspiele; aber ich versuche, mich persönlich in die jeweils emotionale Lage der Szene hineinzusetzen. Geht es beispielsweise um Aggressionen, pushe ich mich hoch. Nicht, dass ich mein Team tyrannisieren würde, aber ich wäre emotional durchaus bereit, mein Handy voller Wut durch das Fenster zu schleudern.

Es bereitet mir auch einen gewissen Spaß, mich mit dem Schauspieler in diese emotionale Situation zu versetzen. Nur so bin ich in der Lage, die Szene aus seinem Blickwinkel zu betrachten und spüre, wie ich ihm helfen kann, möglicherweise seinen Weg zu diesen Emotionen oder Aggressionen zu finden.

Ich möchte teilnehmen und nicht nur Zuschauer sein. Ich muss mich in diesen Konfliktsituationen spüren. Deshalb sind mir Spannungen zwischen den Schauspielern, aber auch Spannungen zwischen Regisseur und Darstellern, willkommen.

Das ist natürlich auch eine Konditionssache, denn nach einem 16 Stunden Tag, nur fünf Stunden Schlaf und wiederum 16 Stunden Zuhören am Set, fällt es mitunter sehr schwer, konzentriert bei der Sache zu bleiben. Da gibt es Momente, in denen ich vor dem Monitor innerlich wegkippe. In so einer Situation muss man diplomatisch sein und die Größe haben zuzugeben, dass man nicht zugehört hat. Zuhören ist nicht leicht, und oft denkt man an die nächste Szene, wodurch man die kleinen, aber für den Film sehr wichtigen Momente, verpassen kann. Regie führen bedeutet für mich nicht, von einer Szene zur nächsten zu hetzen, sondern zu »führen« und zu verändern. Das »Ringen« um den gewünschten Look und den gewünschten Ton der Szene, das ist das Ziel, da setzt »Regie führen« ein.

Wie finde ich den Weg zu dem, was ich will und nicht nur möglichst schnell durch meinen Drehtag? Auf diese Frage sollte man sich stets besinnen. Für einen Regisseur, der pure »Ablaufregie« macht, der dem Produzenten zuspielt, stellen Schauspieler mitunter nur verfügbare Masse dar. Meistens nehmen diese Kollegen die erste Einstellung und verlangen gar nicht, dass der Protagonist es anders versucht.

Die Arbeit mit der Kamera

Meine Beziehung zu den Kameramännern gleicht einem »eheähnlichen« Verhältnis. Ich bestehe immer darauf, selbst mit dem Auto ans Set zu fahren. Auf diesen Fahrten zum Dreh bespreche ich mit dem jeweiligen Kameramann die wichtigsten Momente des Drehtags. Wobei man zunächst zwischen Szenen, die optisch zu bewerkstelligen sind, die einen durch das Storyboard klar definierten Anfang und ein definiertes Ende haben – und Dialogszenen, die erst durch die Probe am Set entstehen, unterscheiden muss.

Bei langen und schwierigen Dialogszenen ist es oft so, dass ich mit dem Kameramann versuche, ein »In und Out« zu finden. Das heißt, dass wir uns gemeinsam die Wirkung der Szene überlegen, ihren Rhythmus finden und dann optische Übergänge von Szene zu Szene entwickeln. Hilfreich ist es, sich die Rhythmen der aufeinander folgenden Szenen beispielsweise farblich abgesetzt vorzustellen. Jedem Tempo wird eine andere Farbe zugeordnet (von Blau für »langsam« bis Rot für »schnell«). Somit erkennt man auf einen Blick das Tempo der Szenen. Wenn beispielsweise schnelle Szenen aufeinander folgen, weiß ich, dass ich diesen Rhythmus brechen muss, da sich die Szenen ansonsten totlaufen. Also nehme ich das Tempo aus der Inszenierung, um in der nächsten schnelleren Szene wieder eine größere Wirkung zu erzielen. Diese Methode eignet sich jedoch nicht bei langen und schwierigen Dialogszenen. Bei denen kann man näm-

lich vorher nicht wissen, wie sich die Szene letztendlich entwickelt. Ich gebe dann lediglich gewisse »Rahmenpunkte« vor, indem ich vielleicht die Szene mit einer Drehung der Kamera beginnen lasse.

Nach der ersten Probe kann ich für mich bereits besser überblicken, was mir gefallen hat. Ich bin dann Jäger und Sammler zugleich. Ich sammle alle Momente, die mir gut gefallen und bastle sie in meinem Kopf zu einer Szene. Dann schaue ich sie mir noch einmal an und sehe, ob ein Spannungsgefälle vorhanden ist. So sehr ich mich an diese Momente »klammere«, versuche ich bereits die Momente, die mir nicht gefallen, einzukreisen und zu eliminieren. In solchen Situationen gehe ich mit absoluter Freiheit in die Probe und bin für alles offen. Für den Kameramann ist so eine Arbeitsweise eher gewöhnungsbedürftig, aber sowohl mit Martin Langer (*Der Tunnel*), als auch mit Holly Fink (*Dresden*) habe ich so eine produktive Routine gefunden. Der Kameramann erlebt die Probe von Anfang an mit und kann sich bereits Gedanken machen, wie er seine Kamera aufstellen wird. Gemeinsam entwickeln wir nach der Probe die Auflösung der Szene.

Somit entsteht ein hochproduktives »Hand in Hand«-Arbeiten zwischen Regie und Kamera. Erst wenn diese Arbeit getan ist – ich nehme mir für die einzelnen Proben zwischen 30 bis 60 Minuten Zeit – führe ich die Probe dem Team vor, das ich zuvor, mit Ausnahme von Kamera und Ton, außen vorgelassen habe. Generell lasse ich mein Team erst eine Stunde später (also nach der ersten Probe) ans Set kommen.

Schauspielführung

Bei den Vorbesprechungen mit Sebastian Koch bezüglich meines Films *Der Tunnel* habe ich lange und sehr kontrovers mit ihm über seine Rolle diskutiert. Ich wollte verhindern, dass es dazu am Set kommt. Trotzdem ist es immer wieder am Set vorgekommen, dass Sebastian mit mir eine Diskussion angefangen hat. Ich habe dies zwar nicht gemocht, wusste jedoch, dass es zu dem »Menschen und Schauspieler Sebastian Koch« gehört, sich und die Szene immer wieder in Frage zu stellen. Nur so kann er sich spüren und eine Haltung zu der Rolle finden. Aber die Energie am Set gerät dadurch ins Stocken, andere Schauspieler geraten aus dem Fluss und verlieren schlimmstenfalls die Lust. Ich sagte in solchen Situationen zu Sebastian: »Okay, dann zeige mir bitte, wie Du Dir diese Szene vorstellst.« So bekam er die Möglichkeit, seine Nervosität abzubauen und Neues auszuprobieren. »Gut«, sagte ich dann, »ich finde es sehr schön, wie Du Deine Rolle an dieser Stelle auslotest. Das solltest Du beibehalten.« Langsam und ganz

behutsam dirigierte ich ihn dann stets wieder in meine Richtung zurück. Es ist eben ein Geben und Nehmen.

Ich war mir sicher, dass Sebastian, wenn ich nach der Einstellung zu ihm sagte, dass ich mit seiner Leistung zufrieden sei, noch eine weitere Einstellung fordern würde. Natürlich gab ich sie ihm, denn ich wollte seine Energien nicht blockieren. Genauso konnte es aber auch passieren, dass ich, wenn ich ihm erklärte, der eine oder andere Moment habe mir noch nicht gefallen, von ihm zu hören bekam: »Aber das war doch gut!« Als Regisseur muss ich stets fähig sein, Positives in meinen Schauspieler zu erkennen.

Doch auch als Regisseur ziehe ich mich gerne auf sicheres Terrain zurück. So habe ich einmal bei einem Dreh mit Sebastian Koch kühn behauptet: »Das kriege ich im Schneiderraum dann schon hin.« Für ihn eine fragwürdige Antwort. Für mich pragmatisches Handeln. Es stellt sich immer wieder die Frage, wie ich mit dem Schauspieler richtig kommuniziere.

Das ist sicherlich der zentrale Punkt, was mich als Regisseur im Laufe der Zeit auszeichnet: Kann ich mit den Schauspielern am Set richtig kommunizieren – und nicht nur mit der technischen Abteilung? Es heißt, die richtigen Worte zu finden sei allemal besser als ein schnippisches »Ich verstehe Dich nicht«, oder ein beleidigtes »Gefällt mir nicht«. Natürlich muss man stets berücksichtigen, dass durch eine Diskussion am Set der »worst case« eintreffen kann: Die Energie der Schauspieler schwindet völlig. Und das darf auf keinen Fall passieren. Eine Diskussion, so bereichernd sie im Leben fernab des Sets sein kann – am Set hat sie, meiner Meinung nach, nur in den allerwenigsten Fällen etwas zu suchen. Lassen Sie es mich so formulieren: Regie führen heißt extrem diplomatisch sein, sich dabei stets in eine exakte Richtung zu bewegen und gleichzeitig den Anderen zu fördern. Natürlich wird es am Set, bei diesem kreativen Arbeitsprozess, Fragen geben und man muss darauf reagieren, aber die Antwort darf keine Diskussionsgrundlage sein. Es geht für mich immer darum, Klarheit zu schaffen und Unklarheiten zu beseitigen. Bei Unklarheiten hilft oft das direkte Handeln, verschiedene Varianten auszuprobieren und somit schnell wieder in eine Probensituation zu finden und das Drehen kurz beiseite zu lassen.

Es gibt natürlich Schauspieler, die es begrüßen, wenn Du die negativen Sachen zuerst sagst. Doch darin steckt folgendes Problem: Erwische ich den Falschen mit meiner Kritik, ist der ganze Drehtag gelaufen. Ich muss mir immer wieder vor Augen führen: »Roland Suso, Du hast nur diesen Drehtag für die Szene«, und deshalb ist es wichtig, dass ich mir vorab Gedanken darüber mache, wie ich diesen Drehtag möglichst produktiv hinter mich bringe, um am Abend sagen zu können: »Das war ein wirklich guter Tag.«

Filmmachen bedeutet, mit seinen Unsicherheiten umgehen zu lernen. Auch ein Schauspieler ist dem Team gegenüber unsicher – sind doch oft bis zu 50 neue Personen am Set, die er zu Beginn der Dreharbeiten meistens gar nicht kennt, die ihn alle beobachten. Spüre ich, dass ein Schauspieler am Set Probleme hat, ist Offenheit wichtig. Das hilft! Als Regisseur musst Du nachfragen. Spüre ich, dass derjenige es nicht sagen will, muss ich versuchen, eine diplomatische Lösung zu finden.

Der Schauspieler

Es gibt die unterschiedlichsten Schauspieler-Charaktere am Set: Schauspieler, die Proben brauchen, weil sie dadurch erst warm werden und so ihren Zugang zur Rolle finden. Die ersten Dialogzeilen mit einem unter Umständen neuen Partner vor dem ganzen Team zu sprechen, kostet stets Überwindung. Für mich als Regisseur geht es darum, dass sich mein Schauspieler schnellstmöglich wohl fühlt. Es gibt aber auch Schauspieler, die intuitiv bei der ersten Probe am besten sind. Diese Schauspieler mögen es nicht zu proben, weil sie in diesen ersten Augenblicken bereits ihre Höchstleistung zeigen. Jede weitere Probe zwingt diese, ich nenne sie »Individualisten« immer weiter in ein Korsett: Sie werden steif und verlieren ihre Natürlichkeit. In solchen Situationen versuche ich, ihnen bei der Probe möglichst viel Freiraum zu geben. Ich konzentriere mich dann mehr auf diverse Stimmungen in der Szene und die Haltungen der Figuren zueinander. Ich variiere die Positionen im Raum, lasse sie die Szene mit unterschiedlichen Emotionen spielen.

In den meisten Fällen muss ich am Set mit mehreren Schauspielern gleichzeitig arbeiten. Und manchmal braucht jeder sein individuelles »Treatment«. Wenn ich also den »Individualisten« und denjenigen, der nach vielen Proben immer besser wird, am Set habe, versuche ich die Szene nur technisch zu proben: Ich bespreche nur einige Eckdaten, lege Positionen fest, definiere Abläufe und konzentriere mich mit der Kamera zunächst auf den Schauspieler, der bereits zu Beginn gut ist. Zwischen den Takes arbeite ich auch mit dem die Probe suchenden Schauspieler und wenn die Kamera dann den Gegenschuss eingerichtet hat, mit dem, der inzwischen seine Rolle und somit beste Form gefunden hat.

Ein anderes wichtiges Detail, das sich im Laufe meiner Berufsjahre gezeigt hat, ist, dass ich mir die Nah-Einstellungen (Schuss/Gegenschuss) zuerst erarbeite und anschließend die Totale – d. h. die Einstellung, in der beide Schauspieler im Bild sind. Ist man ganz ehrlich, dann setzt man häufig die Totale an den Anfang, weil man sich noch sicher ist und sehen will, was passiert. Aber diese Einstellun-

gen fallen garantiert dem Schnitt zum Opfer. Ich liebe es, mit erfahrenen Schauspielern zu arbeiten, die gerne proben und die Szene in jeder erdenklichen Variante durchspielen. Götz George ist so ein Schauspieler, der es liebt, sich bereits am Abend zuvor, beispielsweise während eines Essens, über den Film, über eine bestimmte Szene auszulassen. Dabei geht er alle denkbaren Möglichkeiten bis zur Erschöpfung durch, mit dem Ergebnis, dass er und der Regisseur am nächsten Morgen genau wissen, wie diese Szene gedreht werden muss. Es hat sich dann bereits im Laufe des Abends gezeigt, welche der Varianten wirklich brauchbar und welche als unbrauchbar aussortiert werden müssen. Diese Energie des Schauspielers möchte ich als Regisseur auch für mich mit in die Szene nehmen. Das erleichtert die Arbeit am Set, da ich spüren kann, wann es mir zuviel oder zuwenig ist. Und wenn es mir »zuviel« ist, muss ich diplomatisch sein. Denn es gibt Schauspieler, die dann enttäuscht sind. Sie denken in diesen Momenten, sie dürften nicht alles von dem geben, was sie in dieser Szene eigentlich zeigen wollten. Oft funktioniert dann am Set gar nichts mehr, denn dem Schauspieler, der sich so akribisch auf seine Szene vorbereitet hat, wird der Wind aus den Segeln genommen.

Eine inspirierende, aber im schlimmsten Fall auch zerstörende Auswirkung kann es haben, wenn ein Schauspieler mehr Erfahrung als sein Gegenüber hat. Nimmt diese Verunsicherung auf den Schauspieler mit weniger Erfahrung Einfluss, ist es meine Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Stärkeren auf mich zu fokussieren. Ich gebe dadurch dem Schwächeren Deckung. In einem ruhigen Moment nehme ich den verunsicherten Kollegen auf die Seite und erkläre ihm: »Dein Gegenüber zieht nur sein Ding durch, da er das für die Ausfüllung seiner Rolle braucht. Aber Du kannst Dir das zu Nutzen machen: Schau ihn Dir an, ärgere Dich über ihn und spiel mit ihm!«

Als Regisseur muss ich davon ausgehen, dass sich der Schauspieler über die zu probende Szene viel mehr Gedanken gemacht hat, als ich mir aus zeitlichen Gründen überhaupt machen könnte. Ich mache mir Gedanken über jede Rolle, jede Szene, muss mit dem Kameramann und dem Ausstatter eine optische Welt erfinden, rede abends mit dem Cutter, diskutiere mit dem Produzenten über Budgets und Kürzungen und so weiter. Somit teilt sich meine Aufmerksamkeit in zig kleine Splitter, die am Schluss eine Einheit, einen Film ergeben müssen.

Wie viel bin ich bereit, von dem Angebot des Schauspielers mit in die Szene zu nehmen? Kann ich mich von meinen Vorstellungen lösen? Will ich soviel wie möglich (Offenheit, Natürlichkeit, Emotionen, Wahrhaftigkeit) von dem Schauspieler bekommen? Und was mach ich, wenn nichts kommt? Dann versuche ich Anregungen zu geben, gebe die Richtung vor, bleibe gleichzeitig aber offen für

neue Vorschläge. Generell versuche ich, Probleme stark vom Schauspieler weg zu bewegen, um ihn so lockerer zu machen. Es gibt Regisseure, die mit dieser »Vertrauensbasis«, die im Laufe der Arbeit entsteht, arbeiten und sie sich zueigen machen. Leider gibt aber auch Kollegen, die mit ihrer Autorität und Aggressivität nur Ablaufregie machen. Meiner Meinung nach ist dies kein kreativer oder gar innovativer Weg.

Ängste und Konflikte

Als Regisseur kann ich mir für bestimmte Szenen Ängste und Konflikte zunutze machen: Spüre ich, dass die Haltung eines Schauspielers bei seinen anderen Kollegen Ablehnung auslöst, versuche ich, sie für bestimmte Momente meiner Inszenierung zu katalysieren. Während der Dreharbeiten zu dem Spielfilm *Der Tunnel* ist dies passiert. Es gab in dem Drehbuch zwischen den Figuren Harry (Heino Ferch) und Mattis (Sebastian Koch) eine Auseinandersetzung im Tunnel. Mein »Problem« in dieser Szene war: Es stand 5 : 1. Fünf namhafte Schauspieler (Heino Ferch, Felix Eitner, Sebastian Koch, Mehmet Kurtulus und Nicolette Krebitz) auf der einen und ich als Regisseur auf der anderen Seite.

Diese problematische Szene hatte ich auf zwei Stunden inklusive Probe, am Ende des Drehtages terminiert. Sie merken, ich war mir keiner drohenden Komplikation bewusst. Es war eine Szene, in der jeder der Fünf nur einen Satz sagen musste. Aber natürlich, und das habe ich rückblickend unterschätzt, wollte jeder der Fünf in genau diesem einen Satz sein ganzes Spektrum, seine ganze Bandbreite, offerieren. Und das war, wie ich schnell feststellen sollte, unmöglich! Als Erstes fragte mich Heino Ferch: »Was soll ich während der Szene machen?« Meine lapidare Antwort: »Graben.« Dann kam Sebastian hinzu und wollte wissen: »Was habe ich zu tun?« Felix, Nicolette und Mehmet schlossen sich der Frage an. Es schien, als seien sie nicht bereit, sich mit einfachem Graben abzugeben. Kaum hatte ich Nicolette und Felix »unter Kontrolle«, wollte Heino wissen, wie denn seine Haltung zu Sebastian sei, der ja auf die vier Grabenden treffen sollte. Dass sich die vier Grabenden (Ferch, Krebitz, Eitner und Kurtulus) über Sebastian Koch in dieser Drehbuchszene auch noch lustig machten, erschwerte die Situation. Kaum hatte ich die Vier instruiert, kam Sebastian auf mich zu und wollte wissen: »Roland, wieso machen die sich in dieser Szene über mich lustig? Wie soll ich damit bitte umgehen?« Die Spannung bei den »Grabenden« war wieder verschwunden und ich erklärte Sebastian, dass es sich hierbei nicht um persönliche Befindlichkeiten handeln würde, sondern um eine Situation, die so im Drehbuch stünde. Glauben Sie mir – zwei Stunden lang ging es so. Dann hatte ich genug. Ich bekam die Situation und die Schauspieler einfach nicht in den Griff! Ich entschloss mich: Ich breche ab. Den ganzen Dreh. »Leute, ich habe die Schnauze

voll! Ich breche ab! Wir treffen uns morgen wieder«, waren meine Worte, die ich bis heute nicht vergessen habe. Zack! Das saß. Da ich ansonsten sehr moderat am Set bin und diese Szene sich nach über 30 Drehtagen ereignete, können Sie sich die Reaktion meiner Schauspieler vorstellen: Sie waren sprachlos!

Doch wie sah es in mir aus? Ich war fertig. Genervt. Als Regisseur bin ich eher ein Kontrollfreak, und diese fünf Menschen schafften es, dass ich so aus der Haut fuhr und das, was mir am Wichtigsten war, d. h. das Set, sogar verließ. Ich war verzweifelt, da ich es nicht geschafft hatte, fünf Schauspieler in den Griff zu bekommen. Hatte ich versagt? Diese Frage schoss mir später im Hotelzimmer immer wieder durch den Kopf. Eine solche Situation kannte ich noch nicht, hatte sie zuvor nie erlebt. Es war so überraschend: Eine der harmlosesten Szenen hatte mich eiskalt erwischt. Leise fragte ich mich: »Bist du nicht genügend mit der Situation mitgegangen? Hättest du dich mehr auf die Schauspieler einlassen sollen?« Klare Antwort: »Ich habe mich genügend eingelassen!« »Warst du Teil des Prozesses, als die Situation entstand?« Wieder – ein klares: »Ja!« »Hätte ich eine distanzierte Rolle einnehmen sollen und mich nicht als ein Teil der Ihren sehen sollen?« Und da war sie: Die Frage, die ich nur so beantworten konnte: »Ja, ich hätte distanzierter sein sollen. Ich hätte die Schauspieler führen und mich nicht mit ihnen solidarisieren sollen. Mit mehr Distanz und einigen wenigen harten Worten wäre ich vielleicht weitergekommen.«

Sehen Sie, so wichtig es ist, auf die Schauspieler einzugehen und, so wichtig ist es auch, ihnen ab einem bestimmten Punkt Regeln vorzugeben und ihnen Grenzen zu setzen. Mit dieser Erkenntnis kam ich am nächsten Tag ans Set. Ich spürte die Anspannung der Fünf, die sich natürlich auch die Frage gestellt hatten, ob sie am Tag zuvor zu weit gegangen seien. Aus unserer gemischten Verfassung – Unbehagen auf Seiten der Schauspieler und dem Wissen, mich nicht zu sehr auf sie einlassen zu dürfen meinerseits – wurde eine gute Szene, die innerhalb kürzester Zeit abgedreht war. Denken Sie jetzt nicht, wenn Sie einen Dreh abbrechen, läuft es am nächsten Tag genau so, wie Sie es sich vorstellen. Dazu gehört viel Mut und das absolute Wissen, nicht weiter zu kommen und sich im Kreis zu drehen.

In meiner Regielaufbahn war es das erste und einzige Mal, dass ich einen Dreh abgebrochen habe. Heute traue ich mich zu sagen: »Diesen Moment habe ich noch nicht im Griff. Ich nehme die Schuld dafür vorerst auf mich.« Ich frage mich dann, was ich ändern kann, und versuche, klar zu kommunizieren, was mir nicht passt. Natürlich spielen Berührungsängste dabei eine große Rolle. Berührungsängste im Umgang mit den Schauspielern, insbesondere, wenn sie sich durch mangelnde oder falsche Kommunikation vor den Kopf gestoßen fühlen. Dann braucht es eine gewisse Dreherfahrung, um damit souverän umgehen zu

können. Ich bin froh und dankbar, durch viele verschiedene Situationen in meiner Regielaufbahn Erfahrung gesammelt zu haben, um heute daraus Rückschlüsse ziehen zu können, was in dem jeweiligen Schauspieler vorgehen könnte.

Rückblende

1982 – ich hatte gerade meinen ersten Kurzfilm (*Überflüssig*) geschrieben, inszeniert, produziert und geschnitten (so viel zum Thema »nicht abgeben können«) und ging nach New York. Ich wollte wissen, ja, ich wollte lernen, wie man Schauspieler führt und hatte es geschafft, Gaststudent am weltberühmten »Actors Studio« zu sein. Die Arbeit in der 432 West, 44th Street war für mich sehr faszinierend: Zwei Schauspieler probten eine Film- oder Theaterszene und mussten diese anschließend vor anderen Schauspielern und Regisseuren vorführen.

Die Szenen, die ich zu sehen bekam, waren in meinen Augen fantastisch. Dennoch wurde anschließend von den Zuschauern – es waren alles gestandene, erfahrene, namhafte Schauspieler und Regisseure – an dem Präsentierten Kritik geübt. Ein Prozess entstand, den ich so noch nicht kannte, der mir aber zunehmend großen Spaß bereitete. Zusätzlich absolvierte ich in New York noch einen Regiekurs am HB Studio, von Herbert Berkhof und Uta Hagen. Was mich neben Stanislavski (»method-acting«) und anderen konventionellen Schauspielausbildungen in New York am meisten inspiriert hat, ist der Moment des »Sich-und-seine-Leistung-ständig-in-Frage-Stellens«. Nur so kann es einem Menschen gelingen, auch nach etlichen Berufsjahren, einen positiven Lernprozess ständig in Gang zu halten.

Als ich zwölf Wochen später nach München zurückkehrte, wollte ich das gerade Erlernte natürlich sofort umsetzen. Ich habe mich mit meinen Schauspielern Katja Flint und Frank Röth in fünfwöchige Proben gestürzt, die davon geprägt waren, dass wir Improvisationen der einzelnen Szenen realisierten, was uns für und über diesen ersten Spielfilm (*Kolp*) hinweg, eng zusammengeschweißt hat. Deshalb versuche ich während der Proben, mir immer wieder folgende Situation vorzustellen: Die Szene, die ich gerade inszeniert habe, ist auf einer Kinoleinwand zu sehen. Und dabei stelle ich mir folgende Frage: »Möchtest Du, Roland Suso, diese Szene wirklich im Kino sehen oder erscheint sie Dir platt, langweilig, uninspiriert?« Trifft der erste Fall zu, bin ich beruhigt. Beschleichen mich Zweifel, suche ich das Problem zunächst bei mir und mache es nicht an anderen – wie dem Drehbuchautor oder den Schauspielern – fest. Ich frage mich stets: Was hast Du nicht beachtet? Gibt es Momente, in denen Du die Szene brechen kannst, indem Du ihr einen anderen Subtext gibst? Hast Du die richtige Ausgangskonstellation gewählt? Anfangspositionen der Schauspieler im Raum haben oft einen großen

Einfluss auf die Szene, geben Haltungen vor, zeigen Stärke oder Schwäche. Dann experimentiere ich mit diesen Konstellationen.

Ich kann dieses »Sich-selbst-in-Frage-Stellen« am besten mit einer Szene aus dem Spielfilm *Dresden* verdeutlichen: Anna (Felicita Woll) kniet, nach einem misslungenen Verlobungsantrag ihres Freundes Alexander (Benjamin Sadler), vor ihm, und trägt ihm ihre Traumversion eines Antrages, in Form eines Gedichtes vor?

Allein die Drehbuchvorgabe »Sie kniet vor ihm«, war unbemerkt für uns das Maß aller Gedanken geworden und fest in unseren Köpfen verankert. Felicitas kniete also vor Benjamin, sagte ihr Gedicht auf.

Aber es entstand kein magischer Moment. Ich hörte dem Gedicht nicht zu. Also ließ ich erneut proben und stellte mir das Gesehene auf der Kinoleinwand vor: Natürlich war ich unzufrieden und suchte nach einer Lösung. Dann ließ ich Felicitas Folgendes spielen: Sie zwang Benjamin, in die Knie zu gehen und ließ ihn die Zeilen des Gedichtes nachsprechen. Dadurch entstand eine viel spannendere Ausgangssituation. Felicitas war nun die Dominierende, und durch die Verdoppelung der Gedichtzeilen hörte man dem Gedicht interessiert zu. Der von mir gesuchte poetische Moment, in dem sich Benjamin erneut in sie verliebte und sich fallen lassen konnte, war entstanden.

Kolp

Erlauben Sie mir noch mal einen Blick zurück in das Jahr 1983. Da war *Kolp*.

Kolp war der Anfang. Es war mein Anfang. Mein erster Film. Ich hatte es geschafft. Dachte ich zumindest. Dabei stand ich doch erst am Anfang und musste, rückblickend gesehen, noch so viel lernen! Verdammt viel sogar!

Bei Kolp habe ich zum ersten Mal begriffen, dass es Gebiete gibt, auf denen ich extremen Nachhilfebedarf hatte. Das mag daran liegen, dass ich nicht auf der Filmhochschule war. Ich habe mir mein Handwerk, wie es neudeutsch heißt, durch »learning by doing« erarbeitet. Gerade bei *Kolp* hatte ich zu Beginn viele Berührungängste. Da waren die Berührungängste vor Szenen, weil sie schwierig waren oder lange Dialoge beinhalteten. Und eben auch die Angst vor den ersten Begegnungen mit den Schauspielern am Set. Damals versuchte ich zu »flüchten«, wollte gerne viel über den Schnitt, das Bild oder die Musik erzählen, dabei weniger über das Wort. Ein Fehler, wie ich heute weiß und gelernt habe.