

Schauspielführung

Eine vergleichende Analyse praxeologischer Überlegungen zu Handlungs- und Wirkungsmöglichkeiten in der Filmregie

Bachelorarbeit

Studiengang Digitale Medienkultur

vorgelegt von

David Thibaut

Matrikelnummer 5571

an der

Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*

im April 2018

Erster Gutachter: Prof. Dr. Chris Wahl

Zweite Gutachterin: Anna Luise Kiss

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	1
2. Vorüberlegungen	3
2.1. Über Regie.....	3
2.2. Über Schauspiel	5
2.3. Eine besondere Beziehung.....	6
3. Praxeologien der Schauspielführung	7
3.1. Wsewolod Pudowkin.....	7
3.2. David Mamet.....	8
3.3. François Truffaut	10
3.4. Andrej Tarkowskij	11
3.5. Robert Bresson.....	13
3.6. Sidney Lumet.....	15
4. Vergleichende Analyse	17
4.1. Möglichkeiten der Einflussnahme	17
4.1.1. Regie als Führungsaufgabe.....	17
4.1.2. Der Einfluss durch Konzeptvorgaben	18
4.1.3. Der Einfluss durch Regieanweisungen.....	19
4.1.4. Der Einfluss durch Beziehung.....	19
4.1.5. Regie als Grundbedingung	20
4.2. Grenzen der Einflussnahme	22
4.2.1. Der Schauspieler und sein Selbst.....	22
4.2.2. Die Offenheit der Ergebnisse	23
5. Exkurs in die Sozialwissenschaft	24
6. Ausblick	27
7. Literaturverzeichnis	30

1. Einführung

Es ist François Truffaut, der schreibt: „Regie zu führen, das heißt, von morgens bis abends Entscheidungen zu fällen, vor den Dreharbeiten, während der Dreharbeiten und nach den Dreharbeiten“ (1999e: 363). Jene Entscheidungen bilden die wichtigen Knotenpunkte, in denen die Regie die verschiedenen Stränge einer Filmproduktion zu einem Ganzen zusammenführt. Es wurde und wird viel darüber geschrieben, wie ein Regisseur¹ durch ein solches Verbinden von Einzelementen seinen Gestaltungseinfluss auf den Film ausübt. In einer theoretischen Annäherung kann es dabei durchaus nützlich sein, die einzelnen Elemente, wie etwa das Bild der Kamera oder die Kostüme, als rein ästhetische Größen zu begreifen, die von der Regie in ein sinnliches Arrangement gebracht werden. Schnell wird damit jedoch ausgeklammert, welche zwischenmenschlichen Vorgänge sich in dem Prozess des Filmmachens vollziehen: Die Arbeit am Kamerabild bedeutet für den Regisseur auch die Arbeit mit dem Kameramann, die Arbeit mit dem Kostümbildner nimmt Einfluss auf das Kostümbild. Regiearbeit ist geprägt von Kommunikation, vom Austausch mit anderen. Die Entscheidungen der Regie behandeln nicht nur künstlerische, sondern auch zwischenmenschliche Fragen.

Während der Regisseur sich mit dem Kameramann über etwas Drittes, nämlich das Kamerabild, verständigt, laufen im Schauspieler das Kunstprodukt und die Person, die dieses herstellt, unmittelbar zusammen. Der Schauspieler arbeitet mit und an seinem eigenen Körper, seiner eigenen Psyche. In Achtung der Regie als künstlerischer Leitinstanz einer Filmproduktion stellt sich dabei die Frage, inwiefern das Produktionsnormativ, wonach die Regie den Schauspieler anleitet, in den Schöpfungsprozess des Schauspielers eingreift. Der Begriff der *Schauspielführung* findet in diesem Zusammenhang zwar immer wieder Verwendung, scheint bislang jedoch kaum einer wissenschaftlichen Untersuchung ausgesetzt worden zu sein.

Meist wird das Werk eines Schauspielers oder eines Regisseurs im Hinblick auf das filmische Endergebnis analysiert, selten jedoch auf die Frage hin, wie dieses zustande kommt. So stammen die bislang einzigen theoretischen Annäherungen an den Arbeitsprozess von Regie und Schauspiel von Regisseuren selbst. Der Versuch, die Beziehung von Regie und Schauspiel wissenschaftlich zu erschließen, ist für diese Arbeit gebunden an jene Literatur. So gilt es im Laufe dieser Untersuchung, das Handeln von Regisseuren bei der Arbeit mit dem Schauspieler nachzuvollziehen und herauszufinden, welche Wirkungszusammenhänge sie anerkennen.

¹ Eine Formulierungsstrategie, die die Gleichstellung der Geschlechter explizit zum Ausdruck bringt, erweist sich im Falle dieser Arbeit leider als kaum umsetzbar. So wird, bedingt durch die enge Bindung an die zugrundeliegende, vom generischen Maskulinum bestimmte Primärliteratur, in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Sämtliche Geschlechter sind dabei stets mit einbezogen.

Welches Selbstverständnis haben Regisseure in der Arbeit mit dem Schauspieler? Verstehen sie sich als leitende Instanz? Inwiefern schreiben sie sich einen Einfluss auf den Darstellungsakt zu? Und mit welchen Maßnahmen tun sie das oder glauben sie das zu tun? Für die Beantwortung dieser Fragen ist zu berücksichtigen, dass die zugrundeliegende Literatur nicht in streng wissenschaftlicher Form und Absicht verfasst ist. Den Theoriekorpus dieser Arbeit bilden Lehrbücher, Aphorismen, Regelwerke und essayistische Betrachtungen. Sie alle schwanken zwischen Deskription und Präskription, beschreiben, wie Regisseure sich verhalten, aber auch wie sie sich verhalten *sollten*. So diskutieren die Regisseure Methoden, Überzeugungen und Prinzipien ihres Handelns sowie ihre individuellen Erwartungen an den Schauspieler. Hieraus ergibt sich letztlich ein Selbstverständnis, das Kenntnis darüber liefern kann, wie der Einfluss der Regie auf das Schauspiel begriffen wird.

Für diese Arbeit musste eine Auswahl getroffen werden. Als Bezugsrahmen wurden Texte von Regisseuren herangezogen, die sich explizit mit der Schauspielerarbeit auseinandersetzen und diese nicht bloß anekdotisch streifen, sondern den Anspruch einer theoretischen Annäherung an das Thema vertreten.² So untersucht diese Arbeit die Positionen von insgesamt sechs Regisseuren, die Schauspielführung unter dieser Einschränkung bislang untersucht haben. Unter den Regisseuren finden sich Vertreter aus dem amerikanischen, dem russischen und dem europäischen Kino. Ohne die spezifische kulturellen und gesellschaftlichen Entstehungskontexte dieser Texte leugnen oder ignorieren zu wollen, kann eine derartige Einordnung hier nicht geleistet und beansprucht werden. Vielmehr ist es Ziel dieser Untersuchung, durch eine Analyse heterogener Ansätze der Schauspielführung auf übergreifende und verbindende Aspekte im Hinblick auf das Selbstverständnis und die Handlungsprinzipien von Regisseuren zu schließen. Weiterhin kann, trotz meiner Bemühung einen großen Teil der vorliegenden Literatur in diesem Feld zu berücksichtigen, mit der getroffenen Auswahl nicht behauptet werden die Literaturlandschaft umfassend widerzuspiegeln.³

Die Überlegungen, die sich in den herangezogenen Texten präsentieren, stellen letztendlich Praxistheorien oder auch *Praxeologien* dar. Sie werden im Rahmen dieser Arbeit erst deskriptiv erfasst und dann vergleichend analysiert. Der genaue Fortgang der Untersuchung

² Dieses einschränkende Kriterium bedingt, dass Autobiografien und Interviews unberücksichtigt bleiben. In diesem Bereich zu erwähnen sind beispielsweise „Laterna Magica. Mein Leben“ von Ingmar Bergman (2003, Berlin: Alexander Verlag), „Mein Leben. Meine Filme“ von Jean Renoir (2002, Zürich: Diogenes) und „So etwas wie eine Autobiografie“ von Akira Kurosawa (1991, Zürich: Diogenes). Die umfänglichen Interview-Transkriptionen „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“ von François Truffaut (2003, München: Heyne) und „Hier spricht Orson Welles“ von Orson Welles und Peter Bogdanovich (1999 Berlin: Ullstein) versprechen ebenfalls fruchtbare Erkenntnisse über die Arbeit von Regisseuren mit Schauspielern. Nicht zuletzt findet sich daneben ein großer Korpus an Interviews mit einer Vielzahl Regisseuren in verschiedensten journalistischen Kontexten.

³ Unbedingt erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang Judith Westons Lehrbuch „Schauspielerführung in Film und Fernsehen“ (1998, Frankfurt am Main: Zweitausendeins). Weston argumentiert aus der Sicht einer Schauspiellehrerin und legt in ihrem Werk einen umfangreichen Methodenkatalog für den Umgang mit Schauspielern vor. Die Gattungsabgrenzung zu der Textauswahl dieser Untersuchung fällt hier nicht eindeutig aus. Dennoch hat der auf die Regieperspektive zentrierte Fokus dieser Arbeit schließlich dazu geführt, dass Westons Werk in diesem Fall nicht berücksichtigt wurde.

gestaltet sich dabei wie folgt: Zunächst werden die Begriffe *Regie* und *Schauspiel* für die Arbeit handhabbar gemacht. Rückgriffe in die Film- und Theatergeschichte klären darüber auf, welche strukturellen, institutionellen und ästhetischen Veränderungen dazu führten, dass die Regie heute eine zentrale Größe in der Arbeit von Schauspielern ist. Die Texte der Regisseure, die sich allesamt mit einer Vielzahl von Aspekten der filmischen Regiearbeit auseinandersetzen, werden anschließend auf den Aspekt der Schauspielführung hin ausgewertet. Obwohl die Reihenfolge der Texte mit dem ältesten beginnt und dem jüngsten endet, ist sie nicht streng chronologisch, sondern bemüht sich, bereits erste Anschlusspunkte, Zusammenhänge und auch Widersprüche herauszustellen. Danach werden die Reflexionen der einzelnen Filmschaffenden in einer vergleichenden Analyse rekonstruiert. Dies erfolgt in zwei Teilen: Erst werden die beschriebenen Handlungsmöglichkeiten der Regisseure diskutiert und dann untersucht, welche Grenzen ihrer Einflussmacht sie benennen. In einem kurzen Exkurs werden schließlich die aus den Sozialwissenschaften stammenden Begriffe *Kontingenz* und *Systemische Führung* im Sinne einer kursorischen Betrachtung aufgegriffen, da sie potentiell für die weiterführende Forschung zur Arbeit von Regie und Schauspiel zu fruchtbaren Auseinandersetzungen führen könnten.

Nicht zuletzt in der Film- und Medienwissenschaft wird die Zusammenarbeit von Regie und Schauspiel als definierender Faktor für die Wirkmacht eines Films begriffen: „There is much at stake in the relationship between actor and director: not only professionalism and performance, but the strength and the power of the film itself.“ (Bertetto 2007: 16). Durch die Erforschung des Selbstverständnisses von Regisseuren versucht diese Arbeit einen produktiven Schritt zu machen hin zu einem differenzierten und reflektierten Verständnis vom Verhältnis zwischen Regie und Schauspiel.

2. Vorüberlegungen

2.1. Über Regie

Der Akt der Regieführung ist sowohl künstlerische als auch administrative Tätigkeit. Dieser Doppelcharakter erschwert es, Regie definitorisch zu fassen. Rein strukturell betrachtet bildet die Regie die letzte Instanz aller künstlerischen Entscheidungen, die den Produktionsprozess eines Films bestimmen. Neben der Dreharbeiten übersieht sie die Vor- und Postproduktion eines Films; sie bearbeitet das Drehbuch, besetzt die leitenden künstlerischen Positionen der einzelnen Gewerke, wählt die Schauspieler aus und bestimmt Montage und Mischung. Dabei folgt ihre Arbeit dem übergeordneten Ziel, die einzelnen künstlerischen Kräfte einer Filmproduktion zu einem ganzheitlichen Ausdruck zusammenzuführen. Grob (2011: 588) schreibt:

Dem Regisseur (Director, Réalisateur, Spielleiter/Filmmacher) kam und kommt [...] die Aufgabe zu, die verschiedenen Kräfte der Filmproduktion zu bündeln: In einem vorgegebenen Buch die Darsteller zu inszenieren, die Kameraleute und ihre Lichttechniker zu koordinieren, die Fachkräfte für Architektur und Ausstattung (Bau und Dekors), für Kostüm, Make-up und Requisiten einzubinden.

Die Regietätigkeit ist geprägt durch ein breites und interdisziplinäres Aufgabenspektrum, welches intensive Kommunikationsarbeit sowie künstlerische, organisatorische und technische Kompetenzen verlangt (vgl. Armer 1997: 4). Als eine der wichtigsten Funktionen von Regie wird die Gestaltung der *Mise en Scène* angesehen (vgl. Grob 2011: 588). Der Begriff erfährt in der Filmwissenschaft unterschiedliche Prägungen, wobei für die hier vorgenommenen Auseinandersetzung die Definition von Deborah Jermyn zielführend erscheint. Demnach ist die *Mise en Scène* das Ergebnis aller künstlerischen und technischen Entscheidungen, welche den Ausschnitt und Inhalt des Filmbildes bestimmen; dies umfasst die Position und Bewegung der Kamera, ihre Einstellungsgröße, das Szenenbild, die Lichtsetzung, die Kostüme, die Masken und nicht zuletzt das Spiel der Darsteller (vgl. Jermyn 2001: 283). So obliegt der Regie insgesamt die Aufgabe, den Mitarbeiterstab einer Filmproduktion administrativ und künstlerisch anzuleiten (vgl. Bundesverband Regie 2018).

Der strukturelle Status der Regie findet seinen Ursprung in der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts.⁴ Im Zuge der betrieblichen Professionalisierung gewinnen die Inszenierungen am Theater zu dieser Zeit zunehmend an Komplexität. Als bald erwächst der Gedanke, die künstlerischen und technischen Einzelstränge einer Theaterproduktion in einer gesonderten Funktion zusammenzuführen. Dies ist nicht nur Zeugnis einer administrativen Notwendigkeit, sondern auch dem zunehmenden Verlangen nach ästhetischer Geschlossenheit geschuldet (vgl. Roselt 2015: 29–36). Zwar hat sich das Theater im 18. Jahrhundert einer strengen Orientierung am Dramentext verpflichtet, kann bis dahin jedoch nur selten darüber Konsens finden, was nun als zentraler Aussagegehalt eines jeden Textes in der Inszenierung herauszuarbeiten sei. Erst durch das Aufkommen des Regisseurs entsteht eine Instanz, welche die unterschiedlichen Stimmen und Interessen des Mitarbeiterstabes zu einem ästhetisch geschlossenen „Totaleindruck“ (Roselt 2015: 31) zu formen vermag – ein Produktionsverständnis, das die Filmindustrie schließlich zu Beginn des 20. Jahrhundert für ihre eigenen Strukturen adaptieren kann.⁵

⁴ Die Berufsbezeichnung *Regisseur* taucht bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf. Zu dieser Zeit hatten Regisseure jedoch vor allem organisatorische Aufgaben, wie etwa sicherzustellen, dass alle Darsteller pünktlich zu den Proben erschienen. Als künstlerische Tätigkeit wurde die Regie zu diesem Zeitpunkt nicht begriffen (vgl. Roselt 2015: 15).

⁵ Der Gestaltungsspielraum der Regie in der Filmindustrie erfährt über die Jahrzehnte unterschiedliche Dimensionierungen, geprägt vor allem von der Auseinandersetzung zwischen Regisseuren und geldvermittelnden Produzenten. Besonders krasse Formen nimmt dies im Hollywood der 1920er und 1930er Jahre an, als viele Regisseure von den Produzenten nur als „angestellte Koordinatoren oder bloße Spielleiter“ (Grob 2011: 289) beschäftigt werden. In Europa hat der Widerstreit zwischen Regisseur und Produzent weniger starke Ausprägungen erfahren.

Durch ihre besondere Funktion im „Netzwerk der Kreativen“ (Koebner 2008: 5) wird die Regie heute oftmals als entscheidende künstlerisch-gestaltende Kraft hinter einem Film wahrgenommen (vgl. Beier und Midding 1993: 8). Worin genau die schöpferische Leistung der Regie besteht, bleibt allerdings schwer zu bestimmen: „Most cultivated people know [...] what is art in acting and writing, but directing is a relatively mysterious, not to say mystical, concept of creation“ (Sarris 1976: 251). Diese Unsicherheit über das schöpferische Moment der Regietätigkeit scheint auch darin begründet, dass Regiearbeit vor allem im zwischenmenschlichen Austausch erfolgt, in der Kommunikation mit Mitarbeitern bzw. Mitwirkenden. Gerade in der näheren Bestimmung dieses Austauschs eröffnen sich der Filmwissenschaft weiterhin viele Fragen. Aussagen wie die Brownlows (1997: o.S. zit. n. Grob 2011: 588), wonach der Regisseur ein Organisator sei, der Menschen „nach seinem Willen“ handeln und „Dinge geschehen“ lasse, „wenn er es wünscht“, greifen als Antworten hierbei sicher zu kurz.

2.2. Über Schauspiel

Der Kernaspekt von Schauspiel ist Nachahmung. Aristoteles (2017: 11) bezeichnet das Nachahmen als „naturegegebene“ und humane Anlage. Es wird in diesem Kontext auch vom *mimetischen Urtrieb* des Menschen gesprochen. Die Nachahmung orientiert sich dabei am Menschen selbst: „Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach“ (Aristoteles 2017: 7). In Anlehnung daran definiert Roselt (2005: 12) Schauspielen als „Nachahmung oder Darstellung des Menschen durch den Menschen“.⁶ Was Schauspiel nachahmt, steht dabei immer auch im Kontext kultureller und gesellschaftlicher Vorstellungen: „Nachahmungen des Menschen sind [...] davon abhängig, welche Menschenbilder oder welche Vorstellungen von Individualität ihnen zugrunde liegen“ (Roselt 2005: 13). Abseits ästhetischer Fragen entwickelt Schauspiel sich auch stets im Kontext gesellschaftlicher Normen und Verhaltensmuster.

Wie Hickethier anmerkt, ist Schauspielen im Film das „Verkörpern einer Figur“ (2011: 625).⁷ Dies erfolgt auf den Ebenen der „Mimik (Gesichtsausdruck), Gestik (Ausdruck des Oberkörpers und vor allem der Hände) und [...] Proxemik (Bewegungen des gesamten Körpers im Raum) (Hickethier 2011: 626)“, sowie der Stimme (vgl. Pearson 2001: 2).⁸ Laut Naremore (1988: 34) folgt jeder schauspielerische Akt dem Postulat der Lesbarkeit: „All performing si-

⁶ Teilweise werden die Begriffe *Darstellung* und *Schauspiel* in der Filmwissenschaft unterschiedlich scharf interpretiert. In dieser Arbeit werden sie synonym verwendet.

⁷ Hickethier führt weiter aus zu Sonderfällen filmischen Schauspiels: „Die Affinität des Films zur Realität [...] hat zur Folge, dass auch Menschen im Film auftreten, die sich selbst darstellen (z.B. Politiker, Prominente) und dass Nicht-Schauspieler Menschen darstellen, die sie nicht selbst sind (Laiendarsteller). Die Begriffsverwendung ist jedoch aufgrund einer mangelnden Theorie-Debatte häufig unscharf“ (2011: 625).

⁸ Insbesondere das filmische Schauspiel bedient sich nicht immer all dieser Ebenen. Naheinstellungen können den schauspielerischen Akt beispielsweise alleine auf mimische Verkörperung konzentrieren. In Animationsfilmen arbeiten Schauspieler meist nur mit ihrer Stimme. Hickethier (2011: 627) spricht von der *Parzellierung des Schauspiels*.

tuations employ a physics of movement and gesture that makes signs readable.“ Eine Zeichenlehre von Schauspiel im Sinne einer Semiotik liegt allerdings nicht vor (vgl. Hickethier 2011: 626). So erfolgt der kommunikative Austausch über Schauspiel insgesamt wenig regelgeleitet.

Historisch betrachtet ist der schauspielerische Akt lange als Einzelleistung begriffen worden. Bis zum 18. Jahrhundert wird der Dramentext durch den Schauspieler meist individuell aufgearbeitet und nach eigener Einschätzung interpretiert. Ausgerüstet mit einem bestimmten Rollenrepertoire reisen Schauspieler an verschiedene Theater und spielen ihren Teil des Stücks in wechselnder Konstellation auf unterschiedlichen Bühnen (vgl. Roselt 2005: 30–36).⁹ Mit dem Aufkommen des Regisseurs tritt schließlich im 19. Jahrhundert neben dem Dramentext eine zweite ästhetische Größe an den Schauspieler heran. So wird der Schauspieler „mit den Worten des Dichters im Sinn und der Stimme des Regisseurs im Ohr zum Diener zweier Herren“ (Roselt 2005: 30). Dies birgt fundamentale Veränderungen für das Verständnis darstellerischer Praxis. Gehörte es über Jahrhunderte zum Berufsethos von Schauspielern, „über meisterhafte Fähigkeit zu verfügen und die eigenen Mittel souverän einsetzen zu können“ (Roselt 2015: 50), ist die Erarbeitung der Rolle nun nicht mehr länger allein dem Schauspieler anheim gestellt, sondern wird einem kollaborativen Arbeitsprozess von Regie und Schauspiel überantwortet.

Auch wenn beide Seiten im Laufe der Zeit ein grundlegendes Verständnis für die gegenseitigen Zuständigkeitsbereiche und Befugnisse entwickelten, bleibt das Arbeitsverhältnis von Regie und Schauspiel – auch im Film – bis heute ein sensibles. Kaum mehr in Frage gestellt wird allerdings, dass Schauspielarbeit grundsätzlich Teil der künstlerischen Verantwortung des Regisseurs ist. Die Zusammenarbeit von Regisseur und Schauspieler ist zur wechselseitigen Vereinbarung geworden; die beiden bilden heute "this problematic yet fruitful relationship, this vibrant, at times incandescent, partnership“ (Bertetto 2007: 15 f.).

2.3. Eine besondere Beziehung

Die Kernaufgabe der Regie bei der Arbeit mit dem Schauspieler ist es zu entscheiden, wann seine aufgezeichnete Darstellung für die weitere Verwendung in der Montage geeignet ist. Sie beendet dann die Dreharbeiten an der Einstellung und geht zur nächsten über. Im Hinblick auf eine produktionsorganisatorische Rangfolge ergibt sich hierdurch eine eindeutige Hierarchie. Die Regie tritt für das Schauspiel im Film künstlerisch in Verantwortung, bei den Dreharbeiten, indem sie die Leistungen des Schauspielers als geeignet markiert, und im

⁹ Der Begriff der *Rolle* geht auf diese Praxis zurück: Für die Erarbeitung ihrer Darstellung greifen Schauspieler bis in die frühe Neuzeit auf Papierrollen zurück, auf denen der Dramentext handschriftlich verzeichnet ist. Jedoch umfasst dies nicht den gesamten Text, sondern meist nur den der eigenen Figur, während Stichworte die Einsätze markierten. Nur selten können Schauspieler das ganze Stück lesen, sondern kennen buchstäblich nur ihre eigene Rolle (vgl. Roselt 2005: 20f.)

Schnitt, indem sie das gefilmte Material auswählt, arrangiert und kontextualisiert. Mit anderen Worten: Strukturell betrachtet ist die Regie eine leitende Instanz für den Schauspieler. Der Schauspieler arbeitet nicht unabhängig, sondern im Kontext künstlerischer und administrativer Entscheidungen, die vom Regisseur getroffen werden. Die Anerkennung dieses Umstandes ist Grundbedingung für das Arbeitsverhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler.

In dem Entscheidungsakt der Regie scheint die Idee zu stecken, dass der einzelne Schauspieler nicht notwendigerweise in der Lage ist, selbst beurteilen zu können, was und wie er genau zu spielen hat, um in diesem Sinn einen bestmöglichen Beitrag zum Film zu erbringen. Sowohl am Set als auch in der Vorbereitung tritt die Regie deshalb mit dem Schauspieler in engen Austausch – den Darstellungsakt prägt nicht nur der Schauspieler, sondern dieser wird auch durch die Interaktion mit dem Regisseur beeinflusst. Die Frage nach Souveränitätsbereichen gewinnt hier an Komplexität. Zwar bestimmt die Regie sowohl das Arbeitsumfeld des Schauspielers als auch die letztendliche Verarbeitung seiner Darstellung im Schnitt, aber inwiefern bestimmt sie auch, wie der Schauspieler diese Darstellung herstellt?

Im Unterschied zu den anderen Gewerken, trifft der Regisseur mit dem Schauspieler nicht nur auf einen Gestaltungspartner, sondern auch auf das filmische Gestaltungselement selbst. Der Schauspieler ist „Macher und ‚Gemachtes““ (Roselt 2005: 10) in einer Person. Die Verständigung über sein Werk behandelt deshalb nicht nur ein Kunstprodukt, sondern auch immer den Menschen, der diese Kunst ausübt, höchstselbst. Diese eigentümliche Verschränkung führt dazu, dass die Beziehung zwischen Regie und Schauspiel besonders gear- tet ist. Es stellen sich viele Fragen an die Regie und die Rolle, die sie sich im Arbeitsprozess mit dem Schauspieler zuschreibt: Welchen Einfluss auf die Darstellung nimmt die Regie? Ist der Schauspieler kontrollierbar? Der Regisseur ein Lenker, der Schauspieler ein Gelenkter? Inwiefern bestimmt der Schauspieler sich selbst? Im Folgenden gilt es zu untersuchen, wie Regisseure diese Fragen reflektieren.

3. Praxeologien der Schauspielführung

3.1. Wsewolod Pudowkin

Mit seinem Buch „Über die Filmtechnik“ legt der russische Regisseur Wsewolod Pudowkin 1928 eine der ersten theoretischen Annäherungen an die filmische Regietätigkeit vor. Hinsichtlich der Schauspielerarbeit begreift er den Regisseur als jemanden, der aus dem Darsteller Qualitäten herauszuholen weiß, die dieser zwar in sich trägt, aber nicht selbstständig externalisieren kann. Ausgehend von diesem Dispositiv leitet Pudowkin (1961: 157) die für ihn zentrale Aufgabe des Regisseurs bei der Schauspielführung ab:

Der Filmschauspieler spielt in den meisten Fällen sich selbst; die Arbeit des Regisseurs besteht nicht darin, ihn zur Gestaltung dessen zu zwingen, was er nicht in sich trägt, sondern vielmehr, die Eigenschaften, die er in Wirklichkeit hat, auf möglichst klare und ausdrucksvolle Weise herauszustellen.

Entscheidend für diesen Prozess sei die Anerkennung der „Vorrangstellung“ (1961: 167) des Regisseurs gegenüber dem Schauspieler. Nicht nur habe der Regisseur den Film bereits während der Dreharbeiten „in seiner endgültigen Form vor Augen“ (1961: 161); der an den Dreh anschließende Prozess der Montage Sorge auch dafür, dass der Schauspieler selbst überhaupt kein Bewusstsein dafür entwickeln könne, in welcher Weise seine Darstellung in das filmische Ganze eingearbeitet wird. Pudowkin plädiert dafür, dass Schauspieler sich ganz der Leitung des Regisseurs überlassen. Wichtig sei es, im Schauspieler ein Bewusstsein für die Verantwortung der Regie als einzigem Träger der „Vorstellung vom zukünftigen Ganzen“ (Pudowkin 1961: 162) herzustellen. Sei dies erfolgt, könne der Schauspieler „frei arbeiten“ (Pudowkin 1961: 162).

In der Idee des *freien* Schauspielers wird die Dialektik von Pudowkins Überlegungen deutlich: Einerseits übt der Regisseur in seinen Augen einen essenziellen Einfluss auf die Gestaltung des Schauspiels aus; es sei „eindeutig, wie weitgehend die Arbeit des Darstellers von der Regie bestimmt wird“ (Pudowkin 1961: 160). Andererseits entfalten Schauspieler, sofern sie sich ganz der Verantwortung der Regie hingeben, in diesem Sinne *frei* arbeiten, „tiefe schöpferische Fähigkeiten“ (Pudowkin 1961: 172). Während der Aufnahme könne der Schauspieler nämlich „so spontan sein, wie er will, und er braucht im natürlichen Ablauf seiner Bewegungen nicht gestört werden“ (Pudowkin 1961: 170). Der Regisseur begleite dieses Spiel, „in dem [sic] er den Schauspieler sich auf verschiedene Weise bewegen läßt und dabei die Stellung der Kamera ihm gegen über [sic] ändert“ (Pudowkin 1961: 170). So ermöglicht die Regie nach der Herstellung einer Vertrauensbeziehung dem Schauspieler schließlich die schöpferische Entfaltung vor der Kamera. Entscheidend für ein fruchtbares Arbeitsverhältnis sei deshalb, dass der Schauspieler „als Persönlichkeit voll und ganz in die Gesamtheit der Mitarbeiterschaft, in das Kollektiv, einbezogen ist“ (Pudowkin 1961: 172). Damit löst Pudowkin die eingangs als hierarchisch organisierte Arbeit mit dem Schauspieler in ein kooperatives Verhältnis auf: „Wir sind also auch am Ende dieses Kapitels zu der Überzeugung gekommen, daß der Film Zusammenarbeit erfordert“ (Pudowkin 1961: 172).

3.2. David Mamet

Auch für den US-amerikanischen Regisseur David Mamet existiert der Film bereits vor den Dreharbeiten fest im Kopf des Regisseurs. Anders als Pudowkin führt er – neben seiner Regietätigkeit selbst Dramatiker und Drehbuchautor – diesen Umstand jedoch nicht auf den schöpferischen Geist des Regisseurs zurück, sondern auf das, was für ihn die zentrale äs-

thetische Größe eines jeden Films darstellt: das Drehbuch. So bestimmt er in seinem 1991 veröffentlichten Essay „On Directing Film“ die Regietätigkeit am Set vor allem durch die strenge Orientierung an dem, was vor den Dreharbeiten fixiert wird:

The work of the director is the work of constructing the shot list from the script. The work on the set is nothing. All you have to do on the set is stay awake, follow your plans, help the actors be simple, and keep your sense of humour. The film is directed in the making of the shot list. The work on the set is simply to record what has been chosen to be recorded. It is the *plan* that makes the movie. (Mamet 1994: 349)

Mamet begreift Regieführung als eine ausführende Tätigkeit im Dienste des Drehbuchs bzw. der erarbeiteten Liste der Einstellungen. Schauspielen sei vor allem „perform[ing] the physical motions called for by the script“ (Mamet 1994: 388), während der Regisseur die Instanz bilde, die dem Schauspieler helfe, den Anforderungen des Skripts gerecht zu werden. So bildet das Skript die informationelle Einheit, an der beide sich orientieren. Die Regie begreift Mamet dabei als diejenige Instanz, die auf Basis des Drehbuchs Anweisungen gibt, welche die Schauspieler wiederum umsetzen: „Tell the actors *exactly* the actions called for, beat by beat. When you get on the set, the good actors who took careful notes will show up, [and] *do* those actions (Mamet 1994: 390).“ Die Zusammenarbeit von Regie und Schauspiel beschränkt sich dabei auf diejenigen Informationen, die im Skript zu finden sind. Entsprechend wenig diskursiv erscheint Mamets Methode über den Austausch mit den Schauspielern:

Actors will ask you a lot of questions. ‚What am I thinking here?‘, ‚What’s my motivation?‘, ‚Where did I just come from?‘ The answer to all of these questions is it *doesn’t matter*. It doesn’t matter because you can’t act on those things. I defy anyone to act where he just came from. If you can’t act on it, why think about it? (Mamet 1994: 389)

Der Regisseur ist für Mamet niemand, der gegenüber dem Schauspieler einen Wissensvorsprung besäße. Die Hierarchie von Regie und Schauspiel ist so rein struktureller Natur und wird nicht aus einer künstlerischen Notwendigkeit heraus begründet. Den Schauspieler begreift Mamet dabei als professionellen Gestalter, der seine Kunst in Orientierung an den Regieanweisungen und dem Drehbuch ausübt: „He comes to the stage armed only with his analysis of the scene and prepared to act moment-to-moment, based on what occurs in the performance“ (Mamet: 1994: 398). Der Regisseur sollte den Schauspieler letztlich nur anhand zweier Handlungsprinzipien leiten: der Besinnung auf Einfachheit – „be simple“ (Mamet 1994: 349) – und der Orientierung am Inhalt des Drehbuchs – „deny nothing and [...] *invent nothing* (Mamet 1994: 398)“. So wird jedes anarchische Moment durch Vorbereitung auf ein Minimum reduziert: „Directing is just a technical skill. Make your shotlist“ (Mamet 1994: 394).

3.3. François Truffaut

Wie ein Widerspruch zu Mamets Postulat der Drehbuchtreue liest sich die Wahrnehmung des französischen Regisseurs François Truffaut (1999b: 24):

Es stimmt einfach nicht, daß ein Film mit der letzten Zeile des Drehbuchs beendet ist. Die Dinge bewegen sich am Drehort. Die Menschen ebenso. Allen voran der Regisseur! Es ist nicht damit getan, für die Sätze eines Drehbuchautors oder auch für seine eigenen Sätze einen geeigneten Bildausschnitt zu finden. Zu beachten ist immer auch die Reaktion des Schauspielers; für mich ist der Schauspieler, der seine Figur spielt, wichtiger als die Figur.

In den Jahren 1954 bis 1984 hat sich Truffaut immer wieder schriftlich mit der Rolle des Regisseurs im Filmherstellungsprozess auseinandergesetzt. Eine Auswahl dieser Essays hat er in dem Sammelband „Die Lust am Sehen“ – posthum im Jahr 1987 veröffentlicht – zusammengefasst.¹⁰ Darin formuliert Truffaut ein Verständnis von Regiearbeit, das die Unberechenbarkeiten und Überraschungen, welche die Arbeit in einer Gruppe mit sich bringen kann, nicht nur toleriert, sondern versucht, diese fruchtbar in den Schaffensprozess zu integrieren. Den Schauspieler beschreibt er als essenziellen und eigenwilligen Gestalter, dem der Regisseur bei seiner Arbeit „helfen kann“ (Truffaut 1999d: 225). Die Essenz der Regiearbeit sei es, dem Schauspieler Sicherheit, Wertschätzung und Respekt zu vermitteln, sodass der Schauspieler ein „Vergnügen an der begrenzten Verantwortung“ (Truffaut 1999c: 236) entwickeln möge. Stets solle der Regisseur die Verantwortung für Schwierigkeiten übernehmen, „nie den anderen die Schuld in die Schuhe schieben“ (Truffaut 1999e: 366), und dem Schauspieler durch Herzenswärme ein Gefühl der Leichtigkeit geben: „Ohne Freundschaft, ohne Zuneigung, ohne Liebe kann der Schauspieler seine Arbeit nicht erfüllen“ (Truffaut 1999c: 235). So begreift Truffaut die Beziehung von Regisseur und Schauspieler als eine von hoher Dependenz, als „auf Zuneigung beruhende Komplizenschaft“ (Truffaut 1999c: 236). Diese wiederum ermöglicht es dem Schauspieler erst, „über sich selbst hinauszuwachsen“ (Truffaut 1999c: 235); Schauspieler sollen nicht die Erwartungen des Regisseurs erfüllen, sondern sie mögen ihn „verblüffen“ (Truffaut 1999c: 235). Truffaut begreift die Zusammenarbeit von Regie und Schauspiel damit als Vehikel, um etwas herzustellen, das wirkmächtiger ist als jede Einzelleistung. Nur durch Zusammenarbeit könne etwas erzielt werden, das nicht nur die Konkretisierung eines Drehbuchs darstelle, „sondern etwas, das besser ist als das Drehbuch“ (Truffaut 1999c: 235).

Seine vorgefertigten Ideen und Konzepte sollte ein Regisseur laut Truffaut deshalb stets in Frage stellen und bereit sein, diese situativ und dynamisch im Austausch mit den Schauspielern weiterzuentwickeln. Dabei sei es auch durchaus möglich, dass der Schauspieler aus

¹⁰ Die Auswahl und Anordnung der Texte konnte Truffaut noch selbst vornehmen. Die Veröffentlichung verantworteten schließlich Jean Narboni und Serge Toubiana. Die deutsche Ausgabe wird herausgegeben von Robert Fischer.

Regieanweisungen ganz eigenwillige Schlüsse ziehe, die der Regisseur nur bedingt steuern, dafür aber umso mehr schätzen lernen könne:

Sanftheit impliziert nicht die geringste Künstelei, sie schließt weder Hellsicht noch Ironie aus und auch nicht einen natürlichen Antagonismus, der unterschwellig ruhig vorhanden sein kann und der bewirkt, daß der Schauspieler sich selbst sagt: „Was ‚er‘ von mir verlangt, ist ja schön und gut, aber nicht ‚er‘ ist es, den man auf der Leinwand sehen wird, nicht ‚er‘ wird beurteilt werden; ich werde ‚ihm‘ den Eindruck vermitteln, daß ich ‚seine‘ Anweisungen befolge, aber gleichzeitig mein eigenes Süppchen kochen.“ (Truffaut 1999c: 235 f.)

Nach Truffauts Ansicht benötigt ein Schauspieler Freiheit. Schöpferische Energien entfaltet er gerade dort, wo er sich in Sphären bewegt, die sich der Kontrolle der Regie entziehen: „*Triumph des Schauspielers* [Hervorh. d. Verf.] und seines Körpers, das Kräuseln einer Nase, das Verziehen eines Mundes, ein Lächeln mit dem Mundwinkel, das Senken eines Blickes, sich halb schließende Augen, das Zurückwerfen einer Haarsträhne – darin steckt Kino“ (Truffaut 1999d: 226). Die emotionale Beziehung, die der Regisseur zu den Schauspielern unterhält, beeinflusst diese potentiellen Qualitäten und strahlt letztendlich auf den Film als Ganzes: „Wenn ich einen Film mache, herrscht am Set gute Laune. [...] Man darf nicht glauben, daß wir ein Meisterwerk drehen. Wir werden versuchen, einen lebendigen Film zu machen“ (Truffaut 1999a: 262).

3.4. Andrej Tarkowskij

„Wie schwierig ist es, den Schauspieler nicht daran zu hindern, in der Einstellung sein Leben zu leben!“ (Tarkowskij 2009: 220). Für den russischen Regisseur Andrej Tarkowskij ist die Schauspielführung kein leichtes Unterfangen. In seinem 1984 erschienenen Essay „Die versiegelte Zeit“ beschreibt er sie als komplexes psychologisches Wechselspiel, in dem Schauspieler und Regisseur sich in ein enges Abhängigkeits- und Vertrauensverhältnis begeben.¹¹ Tarkowskij's Verständnis von Schauspielarbeit basiert dabei auf folgender Grundannahme:

Für einen Schauspieler, der an Filmaufnahmen am Drehort erscheint, ist es mitunter schädlich, das Gesamtkonzept des Regisseurs zu kennen. Denn der Regisseur strukturiert die Rolle selbst. [...] Strukturiert der Filmschauspieler seine Rolle selbst, dann beraubt er sich der Möglichkeit, spontan und unbewußt auf diese Konzeptvorgaben zu reagieren, die sein Agieren bestimmen. Der Regisseur wiederum, der ihn in den gewünschten Zustand versetzt, muß darauf achten, daß sich dabei kein falscher Ton einschleicht. (Tarkowskij 2009: 206)

¹¹ In seiner Grundstruktur basiert der Essay auf Gesprächen Tarkowskij's mit der Filmkritikerin Olga Surkowa. Für die Veröffentlichung hat Tarkowskij diese Texte umfangreich redigiert, ergänzt und in einen bruchlosen Text überführt, sodass „Die versiegelte Zeit“ – anders als François Truffaut's „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?“ (2003, München: Heyne) – nicht die Wiedergabe eines Interviews darstellt. Über das Anliegen seines Buches schreibt Tarkowskij: „Es verdankt seine Entstehung der Notwendigkeit, mich selbst im Dschungel der Möglichkeiten zurechtzufinden, die diese junge, wunderbare Kunst des Films bietet, die eigentlich noch immer kaum erforscht sind“ (2009: 26).

Für Tarkowskij ist der Regisseur der Träger der „Grundidee“ (Tarkowskij 2009: 184) eines Films; jeder Gestaltungsschritt passiere den „Filter seiner alleinigen, subjektiven Vision“ (Tarkowskij 2009: 53). Daraus resultiert die eindeutige gestalterische Dominanz des Regisseurs gegenüber dem Schauspieler: „Vermag ein Regisseur während der Arbeit mit den Schauspielern nicht sein Rollenverständnis durchzusetzen, so gerät sein Konzept augenblicklich aus dem Gleichgewicht“ (Tarkowskij 2009: 183 f.). Der Schauspieler dürfe seine Rolle nicht souverän gestalten, da er „nicht die Teile kennen kann, aus denen sich der Film zusammensetzen wird“ (Tarkowskij 2009: 208). Stattdessen müsse er sich voll und ganz den Weisungen des Regisseurs anvertrauen: „Schauspieler, die einem Regisseur wie Kinder glauben“ (Tarkowskij 2009: 213). Die Regie könne „sozusagen ‚für sie‘ voraussehen“ (Tarkowskij 2009: 212). Ziel der Regie sei es wiederum, den Schauspieler in eine Verfassung zu bringen, in der dieser nicht über die Gestaltung oder gar Wirkung seines Spiels nachdenkt, sondern gänzlich unbewusst handelt: „Im Grunde muß sich der Schauspieler in einem psychischen Zustand *finden*, in dem man einfach nicht *spielen* kann“ (Tarkowskij 2009: 207). Diesem improvisatorischen Moment im Schauspiel, das Tarkowskij sich vorstellt, steht eine intensive Planung und Vorbereitung auf Seiten der Regie gegenüber. So müsse die Regie verschiedene Methoden entwickeln, den Schauspieler psychologisch zu beeinflussen – sei es durch das Vorenthalten bestimmter Textinformationen, die Konfrontation mit unerwarteten Szeneninhalten oder durch jedweden anderen Weg, um in die „geheimsten Tiefen der psychologischen Verfassung eines Schauspielers vorzudringen“ (Tarkowskij 2009: 220). Entsprechende Strategien können sich auch in den Produktionsalltag hinein erstrecken. So berichtet Tarkowskij von einer persönlichen Maßnahme, die er bei einem, in seinen Augen zu „oberflächlich“ (2009: 215) agierenden Darsteller vornahm:¹²

Während der Dreharbeiten mußte ich ihm durch meine Assistenten das Gerücht unterbringen lassen, daß ich mit seiner Arbeit außerordentlich unzufrieden sei und die Szene möglicherweise wiederholen werde. Für mich war es einfach dringend nötig, daß er in seinem Rücken eine drohende Katastrophe spürte und unsicher wurde. (2009: 215)

Im Zuge des Methodenkonstrukts der Regie beschreibt Tarkowskij die künstlerische Fähigkeit des Schauspielers darin, „sich schnell, natürlich und vor allem ohne Anstrengung auf jede beliebige, ihm nahegebrachte Spielregel einzulassen“ (Tarkowskij 2009: 212). Gleichsam besäße er, ab dem Moment, in dem sich der Schauspieler auf jene Rahmenbedingungen einlasse, „völlige Freiheit“ (Tarkowskij 2009: 211).

Dieser scheinbare Widerspruch ist verschränkt mit Tarkowskij's Verständnis von filmischem Schauspiel. Für Tarkowskij ist der ideale Schauspieler der, dem es gelingt „*sich selbst* [Hervorh. d. Verf.] auszudrücken“ (Tarkowskij 2009: 220). Hierin hallt die oben bereits angespro-

¹² Es geht um den Schauspieler Kola Burljajew, der im Alter von 19 Jahren für Tarkowskij's Film „Andrej Rubljow“ (2004, Berlin: Icestorm Entertainment), erschienen 1966, vor der Kamera stand.

chene Überlegung Pudowkins wider (vgl. 1961: 157), welche von Tarkowskij begrifflich verschärft wird: Sich selbst auszudrücken, bedeute für den Schauspieler einen „entsprechend seiner psychophysischen, emotionalen und intellektuellen Struktur einen nur ihm selbst eigenen seelischen *Zustand* zum Ausdruck bring[en], in einer Form, die nur ihm eigen ist“ (Tarkowskij 2009: 210).

Ein solches Schauspiel bezeichnet Tarkowskij als „wahrhaftig“ (2009: 230). Die Verantwortung der Regie besteht für ihn darin, mittels Spontanität und Improvisation fordernden Methoden ein solches Schauspiel regelrecht zu provozieren. Dennoch bleibt wahrhaftiges Schauspiel für Tarkowskij letztendlich eine schöpferische Fähigkeit des Schauspielers – nur weiß er diese nicht alleine einzusetzen. Die Notwendigkeit der Regie in diesem Prozess erwächst dabei aus einem unzureichenden Verständnis der Schauspieler für ihre eigene Profession: „Um als Filmschauspieler wirken zu können, genügt es nicht, einfach nur verständlich zu sein. Man muß auch aufrichtig, wahrhaftig sein, aber diese Aufrichtigkeit wird häufig nicht genügend verstanden“ (Tarkowskij 2009: 230).

3.5. Robert Bresson

Auch der französische Regisseur Robert Bresson hat seine Überlegungen zur Arbeit der Regie mit dem Schauspieler eng mit seinem Verständnis von filmischem Schauspiel verwoben. Für die Darlegung seiner Überlegungen bedient er sich dabei einer eigenwilligen Form: Bressons „Notizen zum Kinematographen“ sind eine Sammlung von rund 450 Aphorismen, die er zwischen den Jahren 1950 und 1974 verfasst und schließlich im Jahr 1975 gruppiert und veröffentlicht hat. Sein Formulierungsstil hat eine Tendenz zum Literarisch-Philosophischen und erschwert den systematischen Zugang zu diesem filmtheoretischen Werk. Den „Notizen“ haftet etwas Rätselhaftes an. Umso fruchtbarer kann der Boden sein, auf dem sie ausgelegt werden.

Bresson lehnt den Begriff des Schauspielers für den filmischen Produktionskontext ab. Stattdessen verwendet er den Begriff des *Modells*:

Keine Schauspieler.

(Keine Schauspielerführung.)

Keine Rollen.

(Kein Rollenstudium.)

Keine Inszenierung.

Sondern die Verwendung von Modellen, aus dem Leben genommen.¹³

SEIN (Modelle) statt SCHEINEN (Schauspieler). (2013: 16)

Diese Begriffsentscheidung ist Zeugnis von Bressons Verständnis mimetischer Praxis. Nicht *scheinen* sollen die Modelle, sondern *sein*. Bresson führt weiter aus: „Es geht nicht darum,

¹³ Ab seinem dritten Spielfilm „Tagebuch eines Landpfarrers“ (2003, Berlin: Studiocanal), erschienen 1951, hat Bresson ausschließlich mit Laiendarstellern gearbeitet.

‚einfach‘ zu spielen oder ‚innerlich‘ zu spielen, sondern darum, überhaupt nicht zu spielen“ (Bresson 2013: 81). Modelle besitzen ein idiosynkratisches Inneres, das es zu externalisieren gilt: „Ihre Art, die Personen deines Films zu sein, ist, sie selbst zu sein, zu bleiben, was sie sind“ (2013: 71). Dies könne nur gelingen, wenn Modelle, „sich ihrer eigenen Wachsamkeit [...] entziehen“ (Bresson 2013: 64). Die Rolle des Regisseurs in diesem Prozess stellt Bresson dabei radikal heraus:¹⁴ „Es wäre nicht lächerlich deinen Modellen zu sagen: ‚Ich erfinde Sie, wie Sie sind‘ (Bresson 2013: 34).“ Dass die Modelle den Zustand erreichen, *sie selbst* zu sein, sieht Bresson als direkte Folge der Regiearbeit. Er prägt in diesem Zusammenhang den Begriff des *Automatismus*. Dieser beschreibt eine Methodik der Körperführung, welche durch präzise einstudierte und mechanisierte Bewegungen die Modelle von der bewussten Gestaltung eben dieser Bewegungen freimachen soll. Modelle sollen nicht *denken* und nicht *spielen*, sondern sich einzig von Bewegungsabläufen leiten lassen, die sie von der Regie erhalten haben (vgl. Bresson 2013: 31–39). Durch ständige Wiederholung dieser Bewegungen sollen die Abläufe schließlich verinnerlicht, *automatisiert* werden, sodass die Modelle bei den Dreharbeiten ganz und gar unbewußt agieren:

Neun Zehntel unserer Bewegungen gehorchen der Gewohnheit und dem Automatismus. Es ist widernatürlich, sie dem Willen und dem Denken unterzuordnen (Bresson 2013: 31).

In die Handlung deines Films entlassen, werden deine Modelle sich die Gesten, die sie zwanzigmal mechanisch wiederholt haben, zu eigen machen. Und ohne daß ihr Geist daran beteiligt ist, werden die Worte, die sie recht gleichgültig gelernt haben, die ihrer wahren Natur gemäße Intonation und Melodie finden. Eine Art und Weise, den Automatismus des wirklichen Lebens wiederzufinden. (Bresson 2013: 58)

Dennoch benennt Bresson schließlich ein Moment, in dem die Leitung der Modelle durch die Regie in eine Leitung der Modelle durch sich selbst überführt wird: „Modelle. Sich leiten lassend nicht von dir, sondern von den Worten und Gesten, die du es sagen und ausführen läßt“ (Bresson 2013: 56). Innerhalb eines durch die Regie geschaffenen Rahmens bedingen Modell und Regisseur sich damit gegenseitig: „Du wirst deine Modelle nach deinen Regeln führen, wobei sie dich auf sich wirken lassen und du sie auf dich wirken läßt“ (Bresson 2013: 25). So beschreibt Bresson schließlich das Ergebnis als gleichsam durch das Modell wie durch den Regisseur bestimmt: „Modell. Es verfertigt aus dem, was du ihm diktierst (Gesten, Worte), sein eigenes Porträt, und die Ähnlichkeit, ein wenig wie bei einem Gemälde, verdankt dir ebensoviel wie ihm“ (Bresson 2013: 89).

Insgesamt ist Bressons Methodik zum Umgang mit Modellen bestimmt von der Annahme, dass nur strenge und präzise Führung in Bezug auf das körperliche Agieren das Modell zu

¹⁴ Bresson verweigert sich auch der Verwendung des Regisseur-Begriffs: „NICHT REGISSEUR, NICHT FILMEMACHER. VERGISS, DASS DU EINEN FILM MACHST (Bresson 2013: 38).“ Durch den Schreibstil in erster und zweiter Person setzt Bresson dem Begriff jedoch einer Substitution aus, weswegen dieses Dogma zugunsten der gesteigerten Vergleichbarkeit in dieser Arbeit unberücksichtigt bleibt.

seinem *Selbst* führen kann. Dieses Selbst wiederum ist dem Modell eigen und als solches durch die Regie nicht formbar. Durch die Anerkennung der Gestaltungsmacht der Modelle ist die Regie letztlich also selbst dem Zustand ausgesetzt, überrascht zu werden: „Sei genauso unwissend bezüglich dessen, was du fangen wirst, wie ein Fischer am Ende seiner Angelru- te“ (Bresson 2013: 95). Die Modelle liefern dem Regisseur „unendliche Überraschungen in einem endlichen Raum“ (Bresson 2013: 86). So schafft die Regie in Bressons Augen vor al- lem Rahmenbedingungen für die schöpferische Entfaltung der Modelle: „Du wirst nicht die Grenzen ihrer Macht festsetzen, aber die, innerhalb derer sie sie ausüben“ (Bresson 2013: 81). Dass die Arbeit der Regie in diesem Prozess nicht nur notwendig, sondern unumgäng- lich ist, wird vor allem auch in der von Bresson postulierten Maßnahme deutlich, mit jedem Modell nur ein einziges Mal zusammenzuarbeiten:

Verwende nicht in zwei Filmen dieselben Modelle. 1. Man würde nicht an sie glauben. 2. Sie würden sich im ersten Film betrachten, wie man sich im Spiegel betrachtet, und wollen, daß man sie sieht, wie sie gern gesehen werden möchten, sie würden sich eine Disziplin auferlegen und ihren Zauber verlieren, indem sie sich korrigieren. (Bresson 2013: 74)

Ein Modell kann sein Selbst in den Augen Bressons nicht ohne das Zutun der Regie ausstel- len; es steht in strenger Abhängigkeit zu den Rahmenbedingungen, welche die Regie ent- wirft. Hierhin besteht die unüberbrückbare Grenze zwischen Bressons Modell und einem, in seinen Augen zwar technisch versierten *Schauspieler*, der aber der Fehlentscheidung erliegt, eigenständig arbeiten zu wollen: „Ein Schauspieler holt aus sich heraus, was nicht wirklich in ihm ist. Taschenspieler“ (2013: 57).

3.6. Sidney Lumet

„Der Unterschied liegt darin, wie weit der Schauspieler sich persönlich offenbart“ (Lumet 2006: 75). Für den US-amerikanischen Regisseur Sidney Lumet ist Schauspielen stets ein Akt der *Selbstoffenbarung*. Dies wird auch durch das Spielen einer Rolle nicht negiert; viel- mehr markiere die Selbstoffenbarung für den Schauspieler das integrale Element, in seinem Spiel eine „emotionale Wahrheit“ (Lumet 2006: 54) zu finden. Den Akt der Selbstoffenbarung könne der Schauspieler dabei nur *alleine* vollziehen (vgl. Lumet 2006: 76). So zeichnet Lu- met in seinem 1995 veröffentlichten Handbuch „Filme machen“ den Schauspieler als auto- nomen Gestalter, der seine Fähigkeiten bewusst und nach eigener Maßgabe einzusetzen weiß:

Die Fähigkeit des Schauspielers besteht darin, seine Gedanken und Gefühle dem Publikum augenblicklich zu vermitteln. Das ‚Instrument‘, das ein Schauspieler benutzt, ist er selbst. *Seine* Gefühle, *seine* Physiognomie, *seine* Sexualität, *seine* Tränen, *sein* Lachen, *sein* Zorn, *seine* romantische Art, *seine* Zärtlichkeit, *seine* Gemeinheit sind da auf der Leinwand zu sehen. (2006: 75)

Welche Rolle spielt der Regisseur in diesem Prozess? Auch für Lumet arbeitet der Schauspieler nicht losgelöst von Weisungen der Regie. Die Wichtigkeit von Probengesprächen, die Verständigung über das Drehbuch sowie den Entwurf und die Markierung der Gänge wird von Lumet wiederholt betont (vgl. 2006: 147 f.). Die Dreharbeiten erfolgen nicht ohne eine intensive, von der Regie angeleitete Vorbereitung. Diese ist jedoch ein diskursiver Prozess, in dem Schauspieler und Regisseur in stetem Austausch eine Art Arbeitsplan erarbeiten. Die Schauspieler strukturieren ihre Rolle in Absprache mit der Regie, sie kennen „den ‚Bogen‘ ihrer Figuren“ (Lumet 2006: 80) und wissen, was jede Szene von ihnen verlangen wird. So müsse die Regie alles dafür tun, dass die Schauspieler „genau wissen, wo sie sind, wenn das Drehen beginnt“ (Lumet 2006: 80). Am Set kann die Regie den Schauspieler schließlich *sich selbst* überlassen (vgl. Lumet 2006: 86).

Wo sich Diskrepanzen zwischen dem Verständnis der Regie und dem des Schauspielers ergeben, treten Regisseur und Schauspieler in Diskussion. Lumet zufolge weiß der Schauspieler zu Beginn der Dreharbeiten meist sogar besser über seine Figur Bescheid als der Regisseur selbst. So kann der Schauspieler auch eine Kompetenz in der Beurteilung seiner eigenen Leistung entwickeln: „Zuweilen verlangt der Schauspieler einen weiteren Take. Ich bin immer damit einverstanden. Etwa in fünfzig Prozent der Fälle macht es der Schauspieler wirklich besser“ (Lumet 2006: 140). Der Austausch mit dem Schauspieler sollte für Lumet deshalb stets von Offenheit und einem gemeinsamen Verständnis der zu verrichtenden Arbeit geprägt sein. Überforderung, autoritäres Befehlen oder versteckte Manipulation sind keine adäquaten Mittel der Regieführung. So blickt Lumet auf seinen eigenen Versuche, Schauspieler mittels körperlicher Überforderung zu einer bestimmten Darstellung zu bringen, kritisch zurück: „Wenn wir es nicht mit unserem handwerklichen Können schaffen, dann soll es doch der Teufel holen. Irgendwas finden wir schon, das genauso funktioniert“ (Lumet 2006: 84).

Damit die Schauspieler ihr „Innenleben“ (Lumet 2006: 81) in den Film einbringen, muss eine enge persönliche Bindung zwischen ihnen und dem Regisseur bestehen. Nur so stellt sich eine Arbeitsatmosphäre her, in der die Leistungen möglich werden, die Lumet sich wünscht. So benennt auch Lumet eine strenge Abhängigkeit der darstellerischen Leistung von der Regie; nur die Bindung zum Regisseur könne den Schauspieler in die Bereitschaft versetzen, *sich selbst* zu offenbaren:

Ich verberge nichts. Wenn die Schauspieler später nichts vor der Kamera verbergen, kann ich nichts vor ihnen verbergen. Sie müssen mir vertrauen können, sie müssen wissen, dass ich sie und das, was sie tun, „spüre“. Dieses gegenseitige Vertrauen ist das wichtigste Element zwischen dem Schauspieler und mir. (Lumet 2006: 80)

Für Lumet ist Schauspielarbeit letztlich bestimmt durch eine Verschränkung der individuellen Anforderungen und Fähigkeiten, die Regie und Schauspiel in den Prozess gleichermaßen

hineintragen. Von beiden Seiten verlangt es intensive Anteilnahme, Vertrauen und Respekt. So beschreibt Lumet die in seinen Augen essenziellen Aspekte, um eine schauspielerische Darstellung zum Gelingen zu bringen als folgende: „Der Einsatz der eigenen Person um jeden Preis, die Selbstkenntnis, das Vertrauen, das ein Regisseur und ein Schauspieler füreinander entwickeln müssen, die Unterordnung unter einen Text [...], das Engagement für die Arbeit, das Handwerk“ (Lumet 2006: 92). Die Regie mag durchaus mit Anforderungen und Wünschen an den Schauspieler herantreten. Wie sich diese jedoch ausformen, hängt zu gleichen Teilen auch von dem Schauspieler ab, der diese Anforderungen und Wünsche empfängt: „Das Glück beruht auf Geben und Nehmen. [...] Es liegt auf der Hand, dass sehr begabte Menschen ihren eigenen Willen haben, und der muss respektiert und ermutigt werden“ (Lumet 2009: 26 f.).

4. Vergleichende Analyse

4.1. Möglichkeiten der Einflussnahme

4.1.1. Regie als Führungsaufgabe

Die Frage nach dem Selbstverständnis der Regisseure in Bezug auf die Schauspielerarbeit erweist sich als komplex. Auf den ersten Blick erscheinen die verschiedenen Positionen dabei nicht nur formal, sondern auch inhaltlich sehr divers, mithin sogar widersprüchlich: der Schauspieler frei und doch gebunden, die Regie formend und gleichzeitig folgend, beide zusammen und doch getrennt. Eine vergleichende Analyse kann helfen, die Positionen der einzelnen Regisseure besser einordnen und verstehen zu lernen.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass alle Regisseure die Position vertreten, den Schauspieler in irgendeiner Form beeinflussen und anleiten zu müssen, um ihn zu einer gewünschten Darstellung zu bringen; das von ihnen beschriebene Verhalten ist stets auf einen möglichen Effekt auf die Darstellung hin ausgerichtet. So nehmen sie alle die Arbeit mit dem Schauspieler als Führungsaufgabe wahr. Der Einfluss der Regie kann dabei über verschiedene Wege erfolgen. Auch wenn die Überlegungen keiner einheitlichen Terminologie folgen, werden drei Einflusswege erkennbar, mit denen sich die Regisseure in unterschiedlicher Prominenz auseinandersetzen: Erstens durch die Art, wie die Regie den Schauspieler an *Konzeptvorgaben*, die ihn über den Ablauf der Dreharbeiten und den filmischen Gesamtzusammenhang aufklären, heranführt, um eine bestimmte Verarbeitungsreaktion des Schauspielers zu erzeugen. Zweitens durch den Charakter der *Regieanweisungen*, mithilfe derer die Regie den Schauspieler direkt anzuleiten versucht. Und drittens durch die Art der *Beziehung*, in welche die Regie zum Schauspieler tritt und sich davon eine bestimmte suggestive Wirkung erhofft.

Es gilt im folgenden, die Überlegungen der Regisseure im Hinblick auf die drei Aspekte *Konzeptvorgaben*, *Regieanweisungen* und *Beziehung* auszuwerten. Die Einordnung der verschiedenen Positionen läuft dabei immer Gefahr, die diskutierten Verhaltensmuster als weniger dynamisch und stärker schematisch zu zeigen als sie in Wirklichkeit sind. Auch lassen sich die zum Teil sehr graduellen Unterschiede zwischen den einzelnen Positionen nur bedingt sichtbar machen. So kann nicht der Anspruch erhoben werden, die Positionen der Regisseure mittels dieser drei Aspekte umfassend und verbindlich abzubilden. Sie liefern dennoch einen nützlichen Schlüssel, um die Handlungsbeschreibungen der Regisseure systematisch vergleichend zu analysieren und zu deuten.

4.1.2. Der Einfluss durch Konzeptvorgaben

Sowohl Pudowkin als auch Tarkowskij begreifen die Heranführung des Schauspielers an Konzeptvorgaben als zentrales Mittel der Einflussnahme für die Regie. Beide ziehen es vor, den Schauspieler nicht darüber aufzuklären, in welcher Situation und in welchem Zusammenhang die Figur sich befindet, die der Schauspieler verkörpert (vgl. Pudowkin 1961: 162 und Tarkowskij 2009: 206). Tarkowskij's Überzeugung ist es, dass die Regie den Schauspieler zum geeigneten Zeitpunkt mit einer Information konfrontieren muss, um die gewünschte Darstellung zu erreichen. Pudowkin fasst diesen Gedanken nicht in derartiger Radikalität, betont aber gleichermaßen, dass nur das bewusste Vorenthalten von Informationen dem Darsteller die Möglichkeit gibt, im Sinne der Regie zu agieren. So vertreten beide im Hinblick auf die Heranführung des Schauspielers an Konzeptvorgaben einen eher *konfrontativen* Ansatz.

Mamet, Bresson, Lumet und Truffaut vertreten hingegen einen eher *moderierenden* Ansatz, der es dem Schauspieler ermöglicht, umfassende Kenntnis über seine Rolle, sowie den Fortgang des Drehs zu erhalten und seine Arbeit anhand dessen auszurichten. Für Mamet und Lumet bildet das Drehbuch eine wichtige – für Mamet sogar eine determinierende – Orientierungsgröße für die Vorbereitung auf den Dreh, insbesondere die Proben von Regie und Schauspiel. Dabei werden die Informationen an den Schauspieler so herangetragen, dass dieser eine umfassende Kenntnis über die Handlungen und den Handlungsbogen seiner Figur gewinnt, was Grundvoraussetzung für die Dreharbeiten darstellt (vgl. Mamet 1994: 390 und Lumet 2006: 147 f.). Truffaut behält sich sogar vor, bestimmte Konzeptvorgaben noch während des Drehs in Abgleich mit den Darstellern weiterzuentwickeln (vgl. Truffaut 1999c: 235). Für Bresson hingegen sind die durch die Regie entwickelten Konzeptvorgaben die programmatische Richtschnur für dessen Arbeitsmethodik.¹⁵ Durch die Vorgaben der Regie er-

¹⁵ Bressons Modell-Begriff wird zugunsten einer besseren Einordnung wieder durch den des Schauspielers ersetzt.

halten die Schauspieler ein festes Gerüst an Bewegungsabläufen und Handlungen, die diese nicht nur kennen, sondern mit hoher, durch intensive Proben verinnerlichter Präzision auszuführen haben (vgl. Bresson 2013: 58).

4.1.3. Der Einfluss durch Regieanweisungen

Neben den Konzeptvorgaben sind die Regieanweisungen für Bresson ein entscheidendes Mittel, die Darstellung des Schauspielers zu beeinflussen. Mamet verleiht diesem Aspekt ähnliches Gewicht. Beide Regisseure geben eher *direktive* Anweisungen und legen Wert auf deren präzise Ausführung durch den Schauspieler (vgl. Bresson 31–39 und Mamet 1994: 389–399). Mamet erhofft sich hierdurch Simplifizierung (vgl. Mamet 1994: 349), Bresson eine Automatisierung (vgl. Bresson 2013: 58). In Bezug auf die physischen Handlungen der Darsteller sind die Anweisungen dabei stark ergebnisorientiert und werden als Mittel erachtet, die geproben Handlungsabläufe der Darsteller beim Dreh weiter zu verfeinern. Die Ausführung extern gesetzter – im Falle Mamets direkt aus dem Drehbuch abgeleiteter – Bewegungsabläufe wird hier zu einem bestimmenden Faktor für die Arbeit des Schauspielers. Pudowkin und Tarkowskij, abermals auf einer Linie, erhoffen sich beide ein möglichst freies Agieren (vgl. Pudowkin 1961: 162 und Tarkowskij 2009: 211) des Schauspielers. Um dessen Spontaneität nicht zu gefährden, vertreten beide Regisseure die Auffassung, Anweisungen eher *offen* zu halten und dadurch statt Forderungen vor allem Impulse setzen. Auch Truffaut und Lumet plädieren dafür, den Schauspieler nicht mit präzisen Anweisungen einzuschränken. Freiräume und Experimentiermöglichkeiten könnten und müssten dessen Arbeit beflügeln, wobei Truffaut sich hierbei Darstellungen erhofft, die sich explizit vom Drehbuch lösen (vgl. Truffaut 1999c: 235), während Lumet vor allem Souveränitätsbereiche des Schauspielers gegenüber der Regie zu wahren sucht (vgl. Lumet 2006: 75).

4.1.4. Der Einfluss durch Beziehung

Keiner der Regisseure stellt die strukturelle Hierarchie zwischen Regie und Schauspiel im Prozess der Filmherstellung grundsätzlich in Frage. Es ergeben sich jedoch dahingehend Unterschiede, ob die Regie ihre strukturell bedingte, hierarchische Position im Produktionsalltag gegenüber dem Schauspieler eher betont oder eher in den Hintergrund treten lässt. Truffaut und Lumet betonen die Bedeutung einer *kollegialen* Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler für dessen Arbeitsprozess. Beide halten ein auf Wertschätzung aufbauendes Arbeitsverhältnis für entscheidend, um dem Schauspieler seine schöpferische Entfaltung zu ermöglichen. Für Truffaut und Lumet sind Freundschaft, Zuneigung und Respekt wichtige Katalysatoren der schauspielerischen Arbeit, die in den Überlegungen dieser Regisseure gewissermaßen wie eine Bringschuld der Regie anmuten (vgl. Truffaut 1999c: 235 und Lu-

met 2006: 80). Die große Bedeutung des Arbeitsklimas am Set für den fertigen Film stellt besonders Truffaut explizit heraus (vgl. Truffaut 1999a: 262).

Pudowkins Überlegungen unter diesem Aspekt muten weniger eindeutig an. So betont er einerseits die Anerkennung der „Vorrangstellung“ (Pudowkin 1961: 167) des Regisseurs als entscheidenden Aspekt für die Zusammenarbeit mit dem Schauspieler. Gleichzeitig bringt er aber ein kollegiales, auf einen kollektiven Schöpfungsgedanken hin ausgerichtetes, Arbeitsverständnis zum Ausdruck (vgl. Pudowkin 1961: 172). Tarkowskij, Mamet und Bresson vertreten demgegenüber eine eindeutig *autoritär* gefärbte Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler. Für Mamet liegt dies abermals in der determinierenden Kraft des Drehbuchs begründet. Einerseits verlangt dies eine Einigung von Regisseur und Schauspieler dahingehend, dass sie in der filmischen Umsetzung der dort beschriebenen Handlungsabläufe gemeinsam derselben Aufgabe verpflichtet sind; andererseits markiert der Regisseur für Mamet eine Instanz, die die Unumstößlichkeit eben dieses Drehbuchs mitunter vor dem Schauspieler verteidigen muss und dabei keine Diskussionen zulassen kann (vgl. Mamet 1994: 389). Die von Bresson und Tarkowskij vorausgesetzte Bereitschaft des Schauspielers, sich mit seiner Physis und Psyche ganz in die Hände des Regisseurs zu geben, resultiert schließlich ebenfalls in einem autoritären Rollenverständnis der Regie (vgl. Tarkowskij 2009: 207–213 und Bresson 2013: 31–39). Weiterhin fällt auf, dass keiner der drei letztgenannten Regisseure davon auszugehen scheint, dass das Arbeitsklima am Set einen maßgeblichen Einfluss auf das Spiel der Darsteller nimmt.

4.1.5. Regie als Grundbedingung

Die einzelnen Regisseure diskutieren ihre Methoden mit unterschiedlichem Schwerpunkt: Pudowkin stellt die Vertrauensbeziehung zwischen Regisseur und Schauspieler in den Vordergrund, während Mamet die Orientierung am Drehbuch hervorhebt. Truffaut beschäftigt vor allem die Auswirkung der emotionalen Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler, Tarkowskij der Informationsstand des Schauspielers. Bresson wiederum entwirft einen Ansatz, der auf präzisen, bewegungsorientierten Regieanweisungen und Konzeptvorgaben aufbaut, während Lumet das kooperative Moment in der Beziehung von Regisseur und Schauspieler betont. Wie lässt sich das Verhalten der Regisseure, in ihren Methoden oft einen der drei Aspekte *Konzeptvorgaben*, *Regieanweisungen* und *Beziehung* hervorzuheben, erklären?

Auch wenn die Regisseure unterschiedliche Schwerpunkte setzen und die drei Aspekte methodisch unterschiedlich umsetzen, finden die meisten doch in einer Überzeugung zusammen: Fast alle Regisseure begreifen ihre spezifische Auffassung und Konzeption von Regiearbeit als *Grundbedingung* für die Arbeit des Schauspielers. Im Falle von Pudowkin, Tarkow-

skij und Bresson tritt dies besonders augenscheinlich hervor. Für Pudowkin ist es die Anerkennung der „Vorrangstellung“ (1961: 167) der Regie und das dadurch bedingte Ausblenden aller Rahmenbedingungen, welche dem Schauspieler erst die Fähigkeit verleihen, seine Leistung zu erbringen. Für Tarkowskij ist es die konfrontative Heranführung des Schauspielers an Konzeptvorgaben, die den Schauspieler erst „in den gewünschten Zustand versetzt“ (Tarkowskij 2009: 206) – einen Zustand, den dieser alleine nicht erreichen kann. Eine ähnliche Tendenz offenbart Bresson, wenn er schreibt, die Schauspieler zu „erfinde[n]“ (Bresson 2013: 34) und diese mittels bis ins Detail geprobter Bewegungsabläufe „ihrer eigenen Wachsamkeit“ (Bresson 2013: 64) zu „entziehen“. Für alle drei ist die Arbeit des Schauspielers ohne das Zutun der Regie nicht denkbar.

Dieser Gedanke greift auch da, wo die Regisseure in ihren Ansätzen dem Schauspieler ein hohes Maß an Selbstorganisation zuschreiben. So bildet für Truffaut Herzenswärme jene Grundbedingung, die der Schauspieler von der Regie erfahren muss, um seine Schöpfungsleistung zu erbringen: „Ohne Freundschaft, ohne Zuneigung, ohne Liebe kann der Schauspieler seine Arbeit nicht erfüllen“ (Truffaut 1999c: 235). Lumet betont in ähnlicher Weise die Notwendigkeit des Regisseurs in diesem Prozess: „Sie müssen mir vertrauen können, sie müssen wissen, dass ich sie und das, was sie tun, ‚spüre‘.“ (Lumet 2006: 80). Das Gefühl des Schauspielers, seine Arbeit werde geschätzt, wird in beiden Fällen zum essenziellen, dringend notwendigen Beförderer des Darstellungsaktes. Einzig Mamet diskutiert diesen Aspekt nicht. Er beschränkt die Regieleistung vor allem auf ihre korrektive Funktion; für ihn bildet der Regisseur vordergründig jene Instanz, welche die Besinnung des Schauspielers auf Einfachheit und die Vorgaben des Drehbuchs sicherstellt (vgl. Mamet 1994: 398). Letztendlich mag dies der Grund dafür sein, warum gerade für Mamet die Leistung der Regie gegenüber der des Drehbuchautoren so stark in den Hintergrund tritt.

Die Schwerpunkte, die die Regisseure in ihren Methoden setzen, machen deutlich, welchen Aspekt ihres Handelns sie als entscheidende Voraussetzung für die Arbeit des Schauspielers ansehen. Mit der Feststellung, dass die Regisseure sich nicht nur als Führungsfigur, sondern ihre spezifische Arbeitsweise oder Methodik in den meisten Fällen auch als grundlegende Voraussetzung für den schauspielerischen Schöpfungsakt verstehen, ist diese Untersuchung jedoch noch nicht abgeschlossen. Die Regisseure erkennen auch Grenzen ihrer Arbeit an. Die Frage nach diesen Grenzen ist dabei eng verknüpft mit dem Verständnis der Regisseure von der Eigenleistung des Schauspielers.

4.2. Grenzen der Einflussnahme

4.2.1. Der Schauspieler und sein Selbst

Alle Regisseure reflektieren die Frage, wie der Schauspieler dazu gebracht werden kann, dass seine Leistung das filmische Werk bestmöglich stützt. Insbesondere bei Pudowkin, Tarkowskij und Bresson, die davon ausgehen, dass der Schauspieler seine Arbeit nur in einem durch die Regie herbeigeführten Zustand des Unterbewusstseins verrichten kann, gewinnt das Verständnis vom Schauspieler eine stark *instrumentelle*, beinahe *technische* Konnotation. Dieser Gedanke ist bei Lumet, Truffaut und Mamet weniger stark ausgeprägt; sie erkennen im Schauspieler eher einen *autonomen* Gestalter, der seine Arbeit bewusst verrichten kann, wobei der Regie wiederum vor allem die Verantwortung zukommt, dem Schauspieler durch eine integrierende und kommunikative Führung ein eigenes Bewusstsein für den Gestaltungsauftrag zu vermitteln. Die Regisseure haben also ein unterschiedliches Verständnis von der gestalterischen Souveränität des Schauspielers. Es stellt sich weitergehend die Frage, was die Regisseure überhaupt als die Gestaltungsaufgabe des Schauspielers bzw. das Ziel seiner Darstellung ansehen.

Hier zeigt sich, dass fast alle Regisseure – wenn auch in abweichender Terminologie – die *Offenbarung eines inneren Selbst* als zentrale Aufgabe des Schauspielers begreifen. Tarkowskij beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: Der Schauspieler solle „entsprechend seiner psychophysischen, emotionalen und intellektuellen Struktur einen nur ihm selbst eigenen seelischen *Zustand* zum Ausdruck bring[en], in einer Form, die nur ihm eigen ist“ (Tarkowskij 2009: 210). Pudowkin führt dies ebenfalls aus: „Der Filmschauspieler spielt in den meisten Fällen sich selbst (1961: 157)“. Weiterhin formuliert Bresson einen ähnlichen Gedanken: „Ihre Art, die Personen deines Film zu sein, ist, sie selbst zu sein, zu bleiben, was sie sind (2013: 71)“. Und auch Lumet spricht wiederholt von der „Selbstoffenbarung“ (Lumet 2006: 76) des Schauspielers. Truffaut erwähnt diesen Vorgang, wenn auch eher implizit, in ähnlicher Form: „Für mich ist der Schauspieler, der seine Figur spielt, wichtiger als die Figur“ (1999b: 24). Die einzige Ausnahme bildet hier Mamet, dessen Forderung an den Schauspieler „be simple“ (Mamet 1994: 349) äußerst knapp ausfällt.

Es bleibt offen, was genau die Regisseure unter dieser *Selbstoffenbarung* verstehen; die Regisseure stoßen auf Schwierigkeiten, den Vorgang terminologisch zu schärfen. Ohne die Darstellungen in den einzelnen Filmen der Regisseure vergleichend zu analysieren, wird sich kaum Klarheit darüber einstellen lassen, inwiefern die Regisseure unter der Offenbarung eines inneren Selbst qualitativ das gleiche verstehen. Entscheidend für diese Untersuchung ist jedoch die Beobachtung, dass die Aufgabe des Schauspielers von den meisten unter einen Begriff gefasst wird, der auf eine immanente Qualität, eine dem Schauspieler als Person innewohnende Eigenheit rekurriert, die ans Licht gebracht werden muss.

Es ist an dieser Stelle wichtig, sich zu vergegenwärtigen, was dieses Verständnis von Schauspielerarbeit impliziert. Unabhängig von dem Grad an Einfluss, den die Regie sich in dem Arbeitsprozess des Schauspielers zuschreibt, ist die Offenbarung eines inneren Selbst letztendlich ein Akt, den der Schauspieler selbstständig vollzieht. Jene Offenbarung kann dabei nicht nur als Prozess, sondern gleichsam als Ergebnis der Darstellung gelten, denn in dem Moment, in dem sie hergestellt wird, wird sie auch als solche präsentiert. Damit wiederum erkennen die Regisseure implizit an, dass das Ziel der darstellerischen Arbeit dem Schauspieler letztendlich *nicht vorgegeben* oder gar aufoktroiert werden kann, sondern diesem selbst *immanent* ist. Mit anderen Worten: Das Ziel der Darstellung wird erst in dem Moment vollständig klar, in dem es entsteht. Der Schauspieler trifft nicht einfach eine Zielmarke, sondern indem er sie trifft, definiert er sie erst. Damit ist der Schauspieler nicht nur Ziel, sondern auch Grenze jeder Einflussbemühung der Regie.

4.2.2. Die Offenheit der Ergebnisse

Den entscheidenden, die Exaltation verursachenden Schritt, geht der Schauspieler allein. Mit der Offenbarung seines Selbst bringt er etwas ein, das sich der Kontrolle der Regie entzieht. Wie begegnen die Regisseure diesem Umstand?

Trotz unterschiedlich gearteter Kontrollbemühungen tritt in den meisten Texten gleichzeitig auch eine explorative Haltung zu Tage. So erwähnt Pudowkin „frei arbeiten“ (Pudowkin 1961: 162) und „tiefe schöpferische Fähigkeiten“ (Pudowkin 1961: 172) als wesentliche Aspekte der Schauspielerarbeit, obwohl die Regie doch den Film bereits vor Augen hat. Truffaut offenbart eine ähnliche Haltung wenn er sich wünscht, dass Schauspieler ihn „verblüffen“ mögen (Truffaut 1999c: 235). Und so lässt sich auch die „völlige Freiheit“ (Tarkowskij 2009: 211) verstehen, von der Tarkowskij spricht. Selbst Bresson, der seine Schauspieler bis ins Detail physisch leitet, fühlt sich „unwissend [...] wie ein Fischer am Ende seiner Angelrute“ (Bresson 2013: 95). Lumet übergibt seinen Schauspielern mitunter sogar selbst die Verantwortung, zu entscheiden, ob sie die bestmögliche Darstellung für den Film bereits erreicht haben (vgl. Lumet 2006: 140). Abermals ist es Mamet, der einen anderen Standpunkt einnimmt: „The work on the set is nothing“ (Mamet 1994: 349). Seine Aussage lässt allerdings auch eine polemische Färbung erkennen. So ist festzuhalten, dass der Akt der Selbstoffenbarung des Schauspielers von den meisten Regisseuren als *ergebnisoffen* beschrieben wird. Der Schauspieler trägt etwas Unvorhergesehenes und gleichsam Fruchtbare in den Arbeitsprozess hinein. Die Offenheit der Ergebnisse wird dabei von den meisten Regisseuren nicht nur erkannt, sondern sogar explizit begrüßt.

So scheinen Regie und Schauspiel letztendlich in einem komplementären Spannungsverhältnis zu stehen. Die vielfältig gearteten Einflussbemühungen der Regie sind es, die den

Schauspieler erst dazu befähigen, sein Inneres zu offenbaren. Gleichzeitig ist der Schauspieler nicht nur Träger, sondern auch Schöpfer eben jenes besonderen Ausdrucks, den die Regie sich im Angesicht ihres eigenen Handelns erhofft. Die Regie führt und sie ermöglicht und letztlich ist sie dem Schauspieler doch auch völlig ausgesetzt. Die Arbeit der Regie und des Schauspielers erscheint so gleichsam von beiden Seiten bestimmt; beide im Dienste zueinander, beide im Dienste des Films. Und hier lässt sich auch Mamets Position zu den anderen zurückführen: für Mamet spiegelt der Film das Drehbuch und in genau dessen Dienst stellt er nicht nur den Schauspieler, sondern auch den Regisseur. So scheint der filmische Darstellungsakt letztendlich das Ergebnis einer bipolaren Wechselbeziehung, bestimmt von zwei Seiten, von denen eine auf der Leinwand sichtbar wird. Filmisches Schauspiel ereignet sich im Zwischenmenschlichen; ihre Arbeit verstehen die Regisseure dabei als einen Akt der Symbiose.

5. Exkurs in die Sozialwissenschaft

Die im Kontext der Schauspielführung ablaufenden Kommunikationsprozesse begrifflich zu fassen, erweist sich als komplexes Unterfangen, nicht zuletzt weil diese filmwissenschaftlich noch wenig erschlossen sind. Es kann daher sinnvoll sein, auch andere Wissenschaftszweige zu Rate zu ziehen, die sich mit Steuerungsvorhaben in komplex gearteten sozialen Zusammenhängen auseinandersetzen. In dem nun folgenden Exkurs wird deshalb ein kursorischer Blick in die soziologische und sozial- bzw. organisationspsychologische Literatur geworfen, um zu prüfen, ob sich dort begriffliche Ansatzpunkte und Modelle finden lassen, die helfen, den Prozess der Schauspielführung in theoretische Analogien zu bringen.

Der Soziologe Niklas Luhmann hat sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts intensiv mit sozialen Handlungssystemen auseinandergesetzt. In seiner „Einführung in die Systemtheorie“ beschreibt er eine seiner Ausgangsüberlegungen anhand folgenden Modells:

[...] dass sich ein Alter und ein Ego gegenüber stehen, jeder mit seinen eigenen Bedürfnissen und eigenen Leistungsmöglichkeiten. Der eine hängt von den Leistungen des anderen ab und der andere von den Leistungen des einen. Jeder kann die Leistungen erbringen oder auch verweigern. Dann hat man die Frage, wie ein Kurs gewonnen werden kann, in dem eine Komplementarität der Erwartungen und Leistungen hergestellt wird. (Luhmann 2002: 318)

Diese Situation markiert für Luhmann den Ausgangspunkt von Kommunikation. Menschen kommunizieren und handeln, um Erwartungen und Leistungen *aufeinander abzustimmen*. Dieses Zielverständnis scheint auf die sozialen Interaktionen mit dem Schauspieler, welche die Regisseure in ihren Überlegungen beschreiben, übertragbar. Weitergehend definiert Luhmann jegliche soziale Interaktion als von Wechselwirkungen bestimmt. In zirkulärer Dy-

namik entsteht aus Interaktionen eine *soziale Ordnung*, eine kollektive Vorstellung bestimmter Normen, die den sozialen Austausch regelt:

Soziale Ordnung kommt zustande, wenn jemand eine Vorgabe macht, eine Aktivität lanciert, einen Vorschlag macht oder sich repräsentiert und die anderen damit unter einen Reaktionszwang setzt. Sie müssen darauf eingehen oder nicht eingehen. Sie können Klärungsprozesse einleiten, aber immer in Bezug auf das, was schon da ist, was schon gesetzt ist, sodass die Asymmetrie, die einem in diesem Modell vor Augen steht, zunächst einmal eine zeitliche ist und nicht eine hierarchische. (Luhmann 2002: 320)

Auch die Interaktion an einem Filmset ist von sozialer Ordnung geprägt. Zu beachten ist jedoch, dass eine solche Ordnung gemäß Luhmann nicht als *stehend* begriffen werden kann, sondern von laufender Varianz und Fluktuation geprägt ist: „Es ist also nicht so, dass es eine obere Ebene von Werten gibt, die im Großen und Ganzen intakt ist, [...] sondern man hat es stattdessen [...] mit einer *zeitlichen Ordnung* [Hervorh. d. Verf.] zu tun“ (Luhmann 2002: 320). Soziale Ordnung ist stets in dynamischer Entwicklung und dabei nicht nur dem dem Einfluss eines einzelnen, diese Ordnung vermeintlich definierenden Akteurs ausgesetzt, sondern einer Vielzahl an Wirkungsgrößen, die sich gegenseitig und fortschreitend bedingen. Dies kann als Anknüpfungspunkt an die Beobachtung gedeutet werden, dass Regisseure trotz ihrer Führungsfunktion in einer wechselseitigen Abhängigkeit zum Schauspieler stehen. Einflüsse wirken in der Theorie Luhmanns stets aufeinander; zwar kann innerhalb der Einflussbeziehungen versucht werden, Handlungen und Ergebnisse erwartbar zu machen, diese sind letztendlich jedoch *nicht beherrschbar*. Grundlage für ein solches Verständnis von Ordnung ist nach Luhmann die Anerkennung, dass menschliche Erfahrung prinzipiell offen und ungewiss ist. Luhmann bezeichnet dies als *Kontingenz*:

Der Begriff wird gewonnen durch Ausschließung von Notwendigkeit und Unmöglichkeit. Kontingenz ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. (1987: 152)

Mit anderen Worten: Alles kann stets auch anders sein. Kontingenz wird von Luhmann nicht nur auf menschliche Wahrnehmung, sondern auch auf menschliches Handeln übertragen. Menschen verhalten sich kontingent, ihr Verhalten ist für das Gegenüber prinzipiell ungewiss. Kommunikation kann diese Ungewissheit zu einem gewissen Grad reduzieren, jedoch nie überwinden.

Dem liegt ein Modell zugrunde, das mit Selbstreferenz, mit Zirkularität anfängt [...]. „Wenn du das tust, was ich will, tue ich das, was du willst.“ Aber wer gibt die Brechung des Zirkels ein? Wer erzeugt Asymmetrien? Die Antwort ist: die Zeit oder der, der zuerst handelt. [...] Er erreicht damit nicht unbedingt, dass alle anderen ihm folgen, aber er definiert die *issues*, die Themen, die Punkte, um die es bei Ja oder Nein dann weiterhin geht. (Luhmann 2002: 320 f.)

Menschliches Verhalten ist also niemals das Ergebnis einer Kausalfolge, sondern stets einem laufenden kommunikativen Abstimmungsprozess ausgesetzt, der vor allem zeitlich bestimmt ist. Der Prozess der Schauspielführung kann als ein solcher Abstimmungsprozess verstanden werden: der Regisseur setzt einen Impuls, den der Schauspieler wiederum aufgreift und verwandelt, was wiederum von der Regie erneut aufgegriffen und in neuen Impulsen verarbeitet wird. So verstanden ist Schauspielführung der Versuch, einen Rahmen herzustellen, auf den sich beide Seiten verständigen können und innerhalb dessen sich das kontingente, unkontrollierbare Handeln des Schauspielers vollzieht. Die Kontingenz des Schauspielers wird von der Regie dabei wohl zunächst zu reduzieren versucht; die Unsicherheit über sein Verhalten soll durch Kommunikationshandeln zu einem gewissen Grad gemindert werden. Im Anschluss daran scheint das weiterhin kontingente Handeln des Schauspielers jedoch zur Triebfeder für die Regie werden, zu derjenigen Qualität von Verhalten, die sie versucht mit der Kamera einzufangen. So erweist sich Schauspielführung – zumindest in den Augen der meisten in dieser Arbeit diskutierten Regisseure – letztendlich einerseits als ein Bemühen um Reduktion von Kontingenz und andererseits eine Beförderung selbiger: „Unendliche Überraschungen in einem endlichen Raum“ (Bresson 2013: 86).

Die Überlegungen Luhmanns haben in der Sozialpsychologie eine Neuorientierung der Idee von Führung bewirkt (vgl. Blessin und Wick 2014: 203). So haben die Anerkennung der Kontingenz menschlichen Verhaltens und sozialer Ordnung als einen dynamischen und zirkulären Prozess zu einer Abkehr von Ursache-Wirkungs- oder Mittel-Zweck-Modellen in der Beziehungsanalyse bei Steuerungsversuchen in sozialen Zusammenhängen geführt. Blessin und Wick fassen zusammen:

Eine Führungskraft soll sich nicht einbilden, sie allein würde führen und wäre verantwortlich für das, was (nicht) geschieht. Geführte handeln eigenständig nach ihren Funktionsprinzipien. [...] Deswegen produziert eine vereinfachende (Selbst-)Zurechnung von Verantwortlichkeit zwar eine moralisch und motivational wirksame Verpflichtung, wird aber der Komplexität der Handlungsgenese nicht gerecht. (2014: 224 f.)

Die lange vorherrschende Fokussierung auf das Handeln von Einzelpersonen in der Analyse von Führungszusammenhängen wird so zugunsten einer *Interaktions- und Kommunikationszentrierung* überwunden. In diesem Zusammenhang gewinnt in der sozialpsychologischen Literatur seit den frühen 2000er Jahren die sogenannte *Systemische Führungstheorie* an Kontur. Im Hinblick auf praktische Anwendbarkeit beschreibt Pinnow den Kern systemischer Führung folgendermaßen: „Systemisch führen heißt also nicht, geschehen zu lassen, was man sowieso nicht steuern kann, sondern zu steuern, was möglich ist. Systemisch führen heißt, dem System Regeln und Grenzen vorzugeben und indirekt, aber gezielt Veränderungen anzuregen“ (2005: 153). Es ist bemerkenswert, dass ein ähnlicher Gedanke in den Überlegungen von Filmregisseuren seit beinahe einhundert Jahren zu kursieren scheint.

6. Ausblick

„So, there doesn't exist anything like actor direction in general. There only exist case studies depending on the work to be directed and the work of each actor“ (Leutrat 2007: 258). Leutrat mag recht haben. Jede Form der theoretischen Auseinandersetzung mit der Praxis der Schauspielführung stellt eine in gewisser Weise eine Verkürzung dar. Dennoch zeigt sich, dass Untersuchungen in diesem Feld nicht zurückschrecken sollten, nach übergreifenden und verbindenden Aspekten zu suchen. So konnte die vorliegende Untersuchung zeigen, dass stark divergierende Methoden nicht notwendigerweise divergierenden Überzeugungen folgen. Die untersuchten Regisseure begreifen sich alle als leitende Instanz für den Schauspieler. Dabei bemühen sie sich um verschiedene Wege der Einflussnahme, die sich in die Heranführung des Schauspielers an Konzeptvorgaben, die Charakteristik der Regieanweisungen und die zwischenmenschlichen Beziehungen untergliedern lassen. Meist tut sich einer dieser drei Aspekte in den beschriebenen Methoden der Regisseure besonders hervor. Gleichzeitig begreifen sich Regisseure nicht nur als einflussnehmend, sondern auch als notwendigen oder unerlässlichen Katalysator für eine bestmögliche Leistung des Darstellers im Sinne des Films. Die Arbeit des Schauspielers wird also stets im Kontext der Regieleistung gewertet. Doch der steuerungsaffine Begriff der Schauspielführung hält nur zum Teil, was er verspricht.

Die meisten Regisseure benennen Grenzen ihre Einflussnahme. Der Schauspieler wird als letztendlich nicht kontrollierbar angesehen, sondern bleibt ein eigendynamisch Handelnder innerhalb mehr oder weniger starr gesetzter Rahmenbedingungen der Regie. Der autonomen Gestaltungsmacht des Schauspielers begegnen die Regisseure mit unterschiedlicher Offenheit. Das unkontrollierbare Moment, das mit der Funktion des Schauspielers unauflösbar verbunden ist, wird von den meisten Regisseuren jedoch nicht nur anerkannt, sondern auch explizit begrüßt. In der Vorstellung davon, was der Schauspieler in den Film hineinträgt, bedienen sich die meisten Regisseure einer ähnlichen Typologie. Der Akt des Schauspielers als Offenbarung seines inneren Selbst findet sich wiederholt als abstrakte Zielvorstellung in den Überlegungen der Regisseure wieder. Auf welche Weise die Regisseure glauben, diesen Prozess des Schauspielers gestalten, lenken und befruchten können, nimmt dabei ganz unterschiedliche Züge an, die Anerkennung gegenseitiger Abhängigkeit zieht sich jedoch durch alle Texte hindurch. So erscheint die Arbeit der Regie mit dem Schauspiel letztendlich als ein von Wechselwirkungen und Kontingenz bestimmter Schaffensprozess. Erst in Anerkennung der gegenseitigen Abhängigkeit, im gegenseitigen Vertrauen, im Auflösen von Hierarchien und im Wagnis in das Ungewisse wird das filmische Schauspiel möglich. Schauspielführung entpuppt sich damit als ein symbiotischer Akt *zwischen* Regie und Schauspiel, als ein Prozess, dem das Narrativ einer einfachen Ursache-Wirkungs-Vermutung nicht gerecht wird.

Weiterhin hält die Sozialwissenschaft Theorien und Modelle bereit, die für eine tiefergehende Erforschung und begriffliche Fixierung der Interaktion von Regie und Schauspiel fruchtbar sein können. Insbesondere das von Niklas Luhmann in seiner Systemtheorie formulierte Verständnis von der Entstehung und dem Charakter sozialer Ordnungen, sowie der Begriff der Kontingenz, die in dieser Arbeit nur im Schlaglicht beleuchtet werden konnten, erscheinen hier als produktive Anknüpfungspunkte für ein Theoriemodell, das sich von dem letztlich stark individualisierten Zugang praxeologischer Überlegungen zu lösen vermag. Vielversprechend erscheinen in diesem Zusammenhang außerdem Koppelungsversuche, die überprüfen, inwiefern das Handeln von Regisseuren mit den Erkenntnissen der auf Luhmann aufbauenden systemischen Führungstheorie beschreibbar wird.

Die Ergebnisse dieser Arbeit verstehen sich als Schritt hin zu einer differenzierten Erforschung der zwischenmenschlichen Prozesse, die sich im filmischen Schaffensprozess vollziehen. Insbesondere in der Arbeit der Regie mit dem Schauspiel nimmt dieser Aspekt eine große Bedeutung ein, dessen Präsenz in der filmwissenschaftlichen Forschungsliteratur leider noch nicht wiedergespiegelt wird. Für eine umfassendere Erforschung dieses Feldes scheint es dabei dringend notwendig, auch empirisch tätig zu werden. Erst kürzlich haben zahlreiche Vorwürfe des Machtmissbrauchs und sexueller Gewalt in der Filmindustrie (vgl. Volke und Eikmanns 2018) offenbart, dass das Selbstverständnis des Regisseurs als allmächtigem und über jegliche Sittlichkeit erhabenen Despoten sich nicht in Autobiografien, sondern vor allem im echten Leben wiederfindet. Bedauerndswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich für diese Arbeit kein Werk einer Regisseurin finden ließ.

Wegen seiner Konzentration auf das europäische, russische und amerikanische Kino besitzt der hier untersuchte Textkorpus nur ein eingeschränktes Sichtfeld. Im Hinblick auf die zugrundeliegende Autorenschaft ist dabei dringend anzumerken, dass die untersuchten Texte auch stets als Akt der Selbstdarstellung zu lesen sind; eine Problematik, die André Malraux pointiert gefasst hat: „Artists build theories on what they would like to do, but do what they can“ (o.T., zit. n. Clurman 1997: 1). Ob beispielsweise Mamet den Arbeitsprozess am Set wirklich als so berechenbar begreift, wie er schreibt, ist fraglich. Nicht zuletzt deshalb benötigt die theoretische Erschließung von Schauspielführung auch dringend Stimmen, die nicht selbst aus der Regiepraxis kommen.

Eine Einordnung von Regieverhalten im Hinblick auf bestimmte zeit- und stilgeschichtliche Epochen kann weitere Erkenntnisse bereithalten. Gerade die von den in dieser Arbeit untersuchten Regisseuren fast übergreifend formulierte Idealvorstellung einer Selbstoffenbarung des Schauspielers scheint die von Naremore (vgl. 1988: 36) getätigte Beobachtung zu bestätigen, dass der schauspielerische Akt in Filmen des westlichen Kulturraums überwiegend von einer nahtlosen Identifikation von Schauspieler und Rolle geprägt ist. Der Bruch zwischen

Schauspieler und Figur, wie ihn das postmoderne Theater des 20. Jahrhunderts praktiziert hat, scheint dabei von keinem der Regisseure in Erwägung gezogen zu werden. Wie mag sich das Selbstverständnis von Regisseuren bei einem Schauspieler verhalten, der, wie Roselt (2005: 377) schreibt, „an den Rändern der Darstellung operiert“?

Die Zusammenarbeit von Regie und Schauspiel hat und wird weiterhin unterschiedlichste Ausprägungen erfahren. Die Suche nach übergreifenden Erkenntnissen darf dabei keinesfalls mit der Suche nach idealtypischen Formen kreativer Herstellungsprozesse verwechselt werden. Gerade die Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler zeigt, wie eng Ethik und Ästhetik in der Kunst verwoben sein können; dabei werden die Paradoxien, welche die Überlegungen der Regisseure durchziehen, sich letztendlich vielleicht nie in eine geschlossene wissenschaftliche Theorie überführen lassen. Doch das müssen sie auch nicht: „The creative process will never be easy, no matter how much we know. [...] Our inventions will always be shadowed by uncertainty and contingency. [...] Every creative story is different. And every creative story is the same. There was nothing. Now there is something“ (Lehrer 2012: 252 f.). Der Weg dorthin erscheint so magisch wie die Filme selbst.

7. Literaturverzeichnis

- ARISTOTELES (2017): *Poetik*, Stuttgart: Reclam.
- ARMER, Alan (1997): *Lehrbuch der Film- und Fernsehregie*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- BEIER, Lars-Olav und MIDDING, Gerhard (1993): Das Team als Autor. Eine politique des collaborateurs, in: BEIER, Lars-Olav und MIDDING, Gerhard (Hrsg.): *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*, Berlin: Henschel, S. 8–11.
- BERTETTO, Paolo (2007): Directing Actors. The Work on the Set and the Configuration of the Image, in BERTETTO, Paolo (Hrsg.): *Action! How Great Filmmakers Direct Actors*, Rom: Minimum Fax, S. 13–49.
- BLESSIN, Bernd und WICK, Alexander (2014): *Führen und führen lassen. Ansätze, Ergebnisse und Kritik der Führungsforschung*, Konstanz: UVK.
- BRESSON, Robert (2013): *Notizen zum Kinematographen*, Berlin: Alexander Verlag.
- BROWNLOW, Kevin (1998): *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood*, Basel: Stroemfeld.
- BUNDESVERBAND REGIE (2018): Regie, [online] <https://www.regieverband.de/Regieberufe/Regie/> [13.3.2018].
- CLURMAN, Harold (1997): *On Directing*, New York: Fireside.
- GROB, Norbert (2011): Regie, in: KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam, S. 588–590.
- HICKETHIER, Knut (2011): Schauspielen in Film und Fernsehen, in: KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam, S. 625–628.
- JERMYN, Deborah (2001): Mise-en-Scène, in: PEARSON, Roberta E.; SIMPSON, Philip (Hrsg.): *Critical Dictionary of Film and Television*, London: Routledge, S. 283.
- KOEBNER, Thomas (2008): Vorwort, in: KOEBNER, Thomas (Hrsg.): *Filmregisseure. Biographien. Werkbeschreibungen, Filmographien*, S. 5–6.
- LEHRER, Jonah (2012): *Imagine. How Creativity Works*, Edinburgh: Canongate.

- LEUTRAT, Jean-Luis (2007): Jean-Luc Godard, in BERTETTO, Paolo (Hrsg.): *Action! How Great Filmmakers Direct Actors*, Rom: Minimum Fax, S.247–260.
- LUHMANN, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUHMANN, Niklas (2002): *Einführung in die Systemtheorie*, Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag.
- LUMET, Sidney (2006): *Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film*, Berlin: Autorenhaus Verlag.
- MAMET, David (1994): On Directing Film, in: MAMET, David (Hrsg.): *A Whore's Profession. Notes and Essays*, London: Faber and Faber, S. 345–412.
- NAREMORE, James (1988): *Acting in the Cinema*, Berkely: University of California Press.
- PEARSON, Roberta E. (2001): Acting, in: PEARSON, Roberta E.; SIMPSON, Philip (Hrsg.): *Critical Dictionary of Film and Television*, London: Routledge, S. 1–6.
- PINNOW, Daniel (2005): *Führen. Worauf es wirklich ankommt*, Wiesbaden: Gabler Verlag.
- PUDOWKIN, Wsewolod Illarionowitsch (1961): *Über die Filmtechnik*, Zürich: Verlag der Arche.
- ROSELT, Jens (2005): Einführung, in: ROSELT, Jens (Hrsg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag, S. 8–66.
- ROSELT, Jens (2015): Einführung, in: ROSELT, Jens (Hrsg.): *Regie im Theater. Geschichte. Theorie. Praxis*, Berlin: Alexander Verlag, S. 9–73.
- SARRIS, Andrew (1976): Towards a Theory of Film History, in: NICHOLS, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods*, Berkeley: University of California Press, S. 237–251.
- TARKOWSKIJ, Andrej (2009): *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, Berlin: Alexander Verlag.
- TRUFFAUT, François (1999a): Arbeiten mit Catherine Deneuve, in: FISCHER, Robert (Hrsg.): *Die Lust am Sehen*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 259–263.
- TRUFFAUT, François (1999b): Ein Regisseur hat nicht das Recht sich zu beklagen, in: FISCHER, Robert (Hrsg.): *Die Lust am Sehen*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 17–26.

TRUFFAUT, François (1999c): Es lebe der Star!, in: FISCHER, Robert (Hrsg.): *Die Lust am Sehen*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 233–238.

TRUFFAUT, François (1999d): Gide, Bombard und Mauriac. Drei geniale Schauspieler, in: FISCHER, Robert (Hrsg.): *Die Lust am Sehen*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 225–232.

TRUFFAUT, François (1999e): Warum ich der glücklichste Mensch der Welt bin, in: FISCHER, Robert (Hrsg.): *Die Lust am Sehen*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 359–369.

VOLKE, Dora und EIKMANN, Frederik (2018): Wie sich die „MeToo“-Debatte entwickelt hat, [online] <http://www.sueddeutsche.de/leben/gleichberechtigung-wie-sich-die-metoo-debatte-entwickelt-hat-1.3932250> [5.4.2018]

Die in den Fußnoten des Fließtextes erwähnte, weiterführende Literatur, sowie dort aufgeführte Filme werden in diesem Verzeichnis nicht geführt. Sie sind in den Fußnoten ausreichend kenntlich gemacht.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und dabei keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die im Wortlaut oder dem Sinn nach Publikationen oder Vorträgen anderer Autorinnen oder Autoren entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht.

David Thibaut

Berlin, am 10. April 2018