Do be do be do : Schauspieltechniken in der performativen Gesellschaft : Wie viel von uns ist noch echt?

Autor(en): **Betschart, Hansjörg**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **56 (2014)**

Heft 342

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-863826

Nutzungsbedingungen

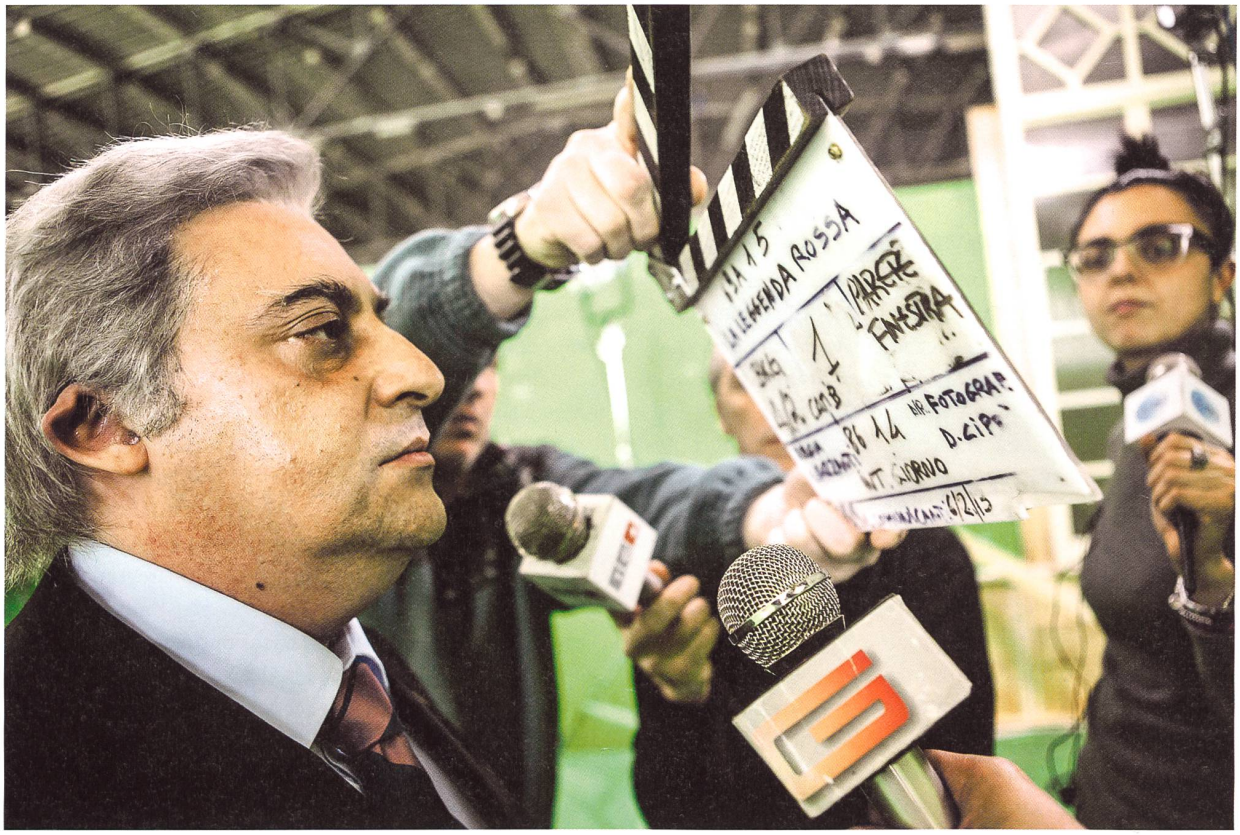
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



1 LA TRATTATIVA *von Sabina Guzzanti*
2 *Al Pacino in* THE HUMBLING *von Barry Levinson*

Do be do *do be*

Schauspieltechniken in der *performativen* Gesellschaft

von Hansjörg Betschart

Bei den 71. Filmfestspielen in Venedig zeigten gleich sechs Filme Schauspieler bei der Erforschung eines gesellschaftlichen Darstellungsproblems: Was ist noch echt, wenn bald alle sich selbst medial darstellen? Sind wir schon alle Zurschausteller, die sich auf Facebook wirksamer darstellen können als im echten Leben? Ist das Verhältnis mit unserem Nachbarn noch echt, wenn wir von ihm im Netz mehr erfahren, als er uns je im Gespräch über sich verraten hat?

Darsteller *spielt Darsteller* – Al Pacino

In THE HUMBLING von Barry Levinson spielt der Schauspieler *Al Pacino* den Schauspieler Simon Axler. Axler hat immer nur Sätze anderer ausgeliehen, jetzt ist er auf der Suche nach seiner eigenen Sprache.

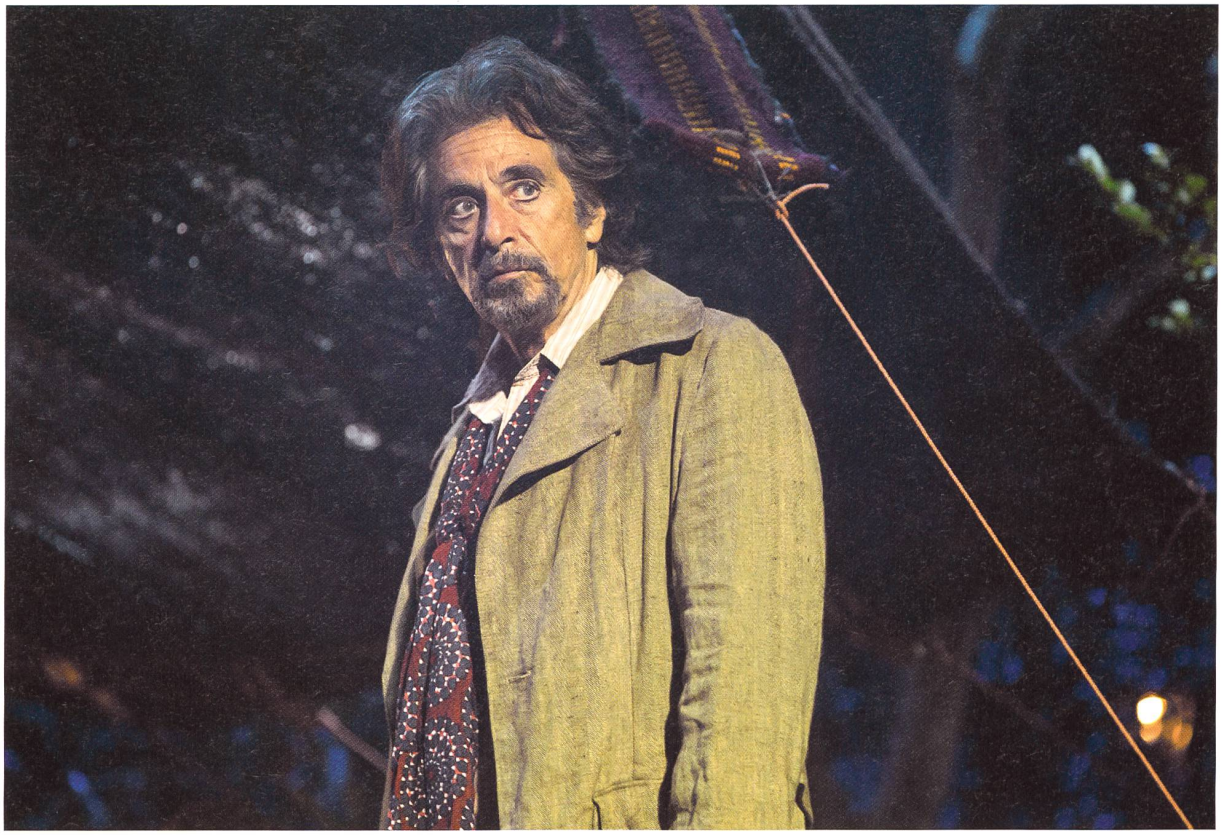
Wie viel von uns ist noch echt?

Pacino trifft seine Figur vor dem Spiegel: ein Schauspieler, der einen Schauspieler spielen soll. Pacino alias Simon Axler hinterfragt seine Marotten, er stellt seine Manierismen aus, überprüft alles, was nicht echt ist, und merkt sich, was er besonders wahr empfindet, um es dann spielen zu können.

Pacino macht sich als Axler schonungslos auf die Suche nach seinem eigenen Selbst. Er sucht im Spiegel seinen Face-Look. Ein Leben lang hat er andere dargestellt, jetzt spielt Pacino Axler, der sich selbst darstellen will. Anders als einst in seinem LOOKING FOR RICHARD von 1996 erforscht Pacino in THE HUMBLING nicht die Rolle, sondern sein Handwerk. Sein Axler gerät in eine echte Krise, als ihm das Leben eine neue Rolle anbietet: den Liebhaber einer jungen Frau. Axler spielt nicht den Verliebten, er ist es. Pacino spielt das mit ungelenker Verstellungskunst, als wäre Axler er selbst. Doch wer ist das nun? Der junge Al Pacino? Spielt Pacino in Axler sein jüngeres Selbst? Muss man Jugend spielen? Sind wir nicht alle täglich damit beschäftigt, etwas jünger zu erscheinen? In der Jugend sieht der alternde Darsteller Axler allerdings nicht die grösste Herausforderung. Für ihn ist es erniedrigend, nicht er selbst zu sein: Das ist «humbling».

Sein **oder *Schein?***

Al Pacino ist der Vertreter einer Generation, die einst die Schauspielerei im Film neu definierte: Mit Kollegen wie Robert De Niro, Paul Newman, Marilyn Monroe, Jack Nicholson, Jane Fonda und Shelley Winters vertrat er eine «neue Wahrhaftigkeit» im amerikanischen



2

Wie stellt man Menschen glaubhaft dar, *die sich selber in Wirklichkeit nur darstellen?*

Film, eine Generation, die das System von russischen Lehrern übernahm und weiterentwickelte, ein System, das über das Theater in die Filmwelt gelangte.

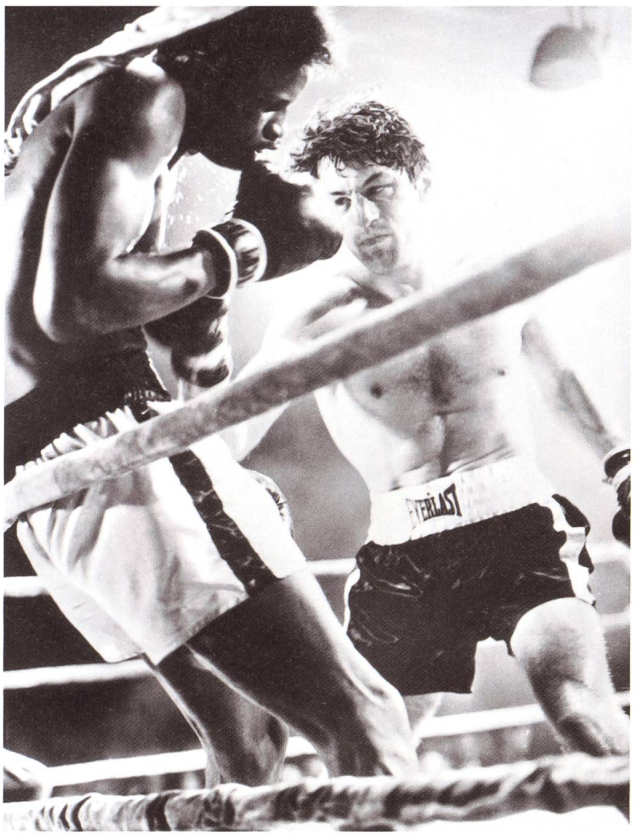
Die Frage, ob Sein oder Schein die Darstellung prägt, ist aber so alt wie die Kunst selbst. So soll der römische Theaterschauspieler Roscius die echte Urne seines Vaters mit auf die Bühne getragen haben, um die Trauer, die das Theaterstück erforderte, wirklichkeitsgetreu zu spielen. Er wollte traurig sein, nicht traurig scheinen. Der russische Theaterlehrer Konstantin Stanislawski ging ähnlich vor: Auf der Suche nach einer glaubhaften Darstellung menschlichen Verhaltens auf der Bühne beharrte er darauf, dass Schauspieler wahrhaftig erleben, was ihre Figuren bewegt. Da eilte ihm das Medium Film zumindest teilweise zu Hilfe. Der Schritt von der Theaterbühne in die Stummfilmkulisse bedeutete für die Schauspielkunst tatsächlich einen tiefen Einschnitt: War auf der Theaterbühne noch die bedeutende Geste gefordert und der singende Sprachton, ermöglichte der Film eine völlig neue Differenzierung der Körpersprache. Regungen, Bewegungen, Mienenspiel zeigte das Medium auf der Leinwand überlebensgross. Die Gebärdensprache ersetzte die Sprachgebärde.

Stanislawski war auf der Theaterbühne schon weiter: In seinem «System» für das bürgerliche russische Theater forderte er eine neue Schauspieltechnik. Auch der schwedische Dramatiker August Strindberg hatte in seinem «Intimen Theater» Zuschauer und Schauspieler so nah in einem Raum vereint, dass nur noch die Kamera dazukommen musste. Filmische Nahaufnahme, Schnitt und Montage ermöglichten in der Fortsetzung die ganz neue Schauspielkunst. Die Entwicklung auf der Leinwand führte vom Stummfilm zum Tonfilm zum Direkttonfilm zum Doku-Fiktionsfilm bis zum computergenerierten Film – mit immer neuen Bruchstellen. Die Kunst der Darstellung entwickelte sich nie linear, selten global.

Jeder Filmtypus begann seinen Siegeszug mit einer neuen Schauspielmethode. Technische Entwicklungssprünge in der Aufnahme- und Bearbeitungstechnik erzwangen jeweils neue Schauspielertypen: Für die Nahaufnahme waren intimere Spielweisen als auf der Theaterbühne gefragt, wo man gewohnt war, für Zuschauer zu spielen, die zwanzig Meter entfernt oben in den Rängen sassen. Jetzt spielte man für eine Kamera, die einem vor der Nase stand. Ein Augenzucken wurde um ein Hundertfaches vergrössert. Ein Lächeln, das im Theater vielleicht untergegangen wäre, verwandelte sich auf der Leinwand in ein Freudenfest, ein Kuss in einen Geschlechtsakt.

Auf den Theaterbühnen hatte es Spielstile nationaler Prägung gegeben. Französisch (durch Sprachgesang), italienisch (durch Körpersprache), russisch (durch Gefühlsechtheit) oder englisch (durch Sprechakte) geprägte Spielstile waren zu finden. Der Stummfilm erzwang durch Vergrösserung der Geste auf der Leinwand zweierlei: eine Verfeinerung der darstellerischen Technik und ein Alphabet der Gesten, das in jedem Land verständlich war. Ehe mit dem Tonfilm das Ausdrucksmittel Sprache dazukam.

Die bewegte Kamera und die Montagetechnik führten zu weiterer Komplexität. Handlungen wurden fragmentiert, wobei je nach



1 *Robert De Niro als Jake LaMotta in* RAGING BULL *von Martin Scorsese*
2 *Liane Haid als Lucrezia und Conrad Veidt als Cesare Borgia in* LUCREZIA BORGIA *von Richard Oswald, 1922*
3 *Tilla Durieux und Eugen Burg in einem unbekannten Film*
4 BIRDMAN OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE) *von Alejandro González Iñárritu*
5 *Michael Keaton und Naomie Watts in* BIRDMAN; 6 *Edward Norton und Emma Stone in* BIRDMAN

2

3

Kameradistanz Gefühle in unterschiedlichen Intensitäten verlangt wurden. Die Schauspieltechniken orientierten sich derweil an einer Wissenschaft, die neu die Bühne betrat: die Psychologie. Zudem hatte der Direktton für die Schauspielerei ebenfalls weitreichende Folgen: Die psychologische Wahrheit war mit einem Mal auch akustisch überprüfbar. Was im Theater einst äusserlich gross hergestellt wurde, vollzog sich vor der Kamera nur noch innerlich. Die Techniken der Emotion wurden neu formuliert. An allen Bruchstellen der Filmtechnologie wurden die Schauspieler vor jeweils neue Anforderungen gestellt.

Die Autorschaft der Schauspieler **wird erweitert**

Der Schauspieler wurde in Etappen zum Koautor: Als Erfinder des physischen Handelns ergänzte er das Drehbuch, als psychologischer Wahrheitssucher erfand er den Subtext, als Tonfilmdarsteller schuf er die Emotion in der Montage, als Schauspieler des Cinéma direct brachte er erst mit seiner Improvisation die Fabel zum Leben. Erst der Schauspieler als Koautor machte einen geschriebenen Satz zu einem dramatischen Ganzen, plante Spontaneität und improvisierte Genauigkeit. Er machte aus einem Drehbuch vor der Kamera eine lebendige Erfahrung.

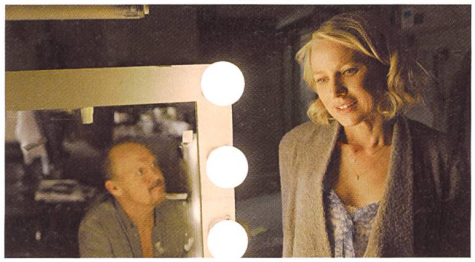
Noch Jahrzehnte später feilten die Schüler des russischen «Stanislawski-Systems», Michael Tschechow (SPELLBOUND von Alfred Hitchcock), Maria Ouspenskaya und andere, als Lehrer in den USA ebenfalls an der neuen Technik. Sie forderten einen neuen Darstellerrealismus, da hatte der Tonfilm seinen Siegeszug in den Kinosälen längst hinter sich. Der Direktton ermöglichte nun einen neuen Realismus in der Menschendarstellung: Die neuen Schauspieltechniken der «emotionalen, sinnlichen und psychologischen Wahrheit» wollten auch von den Schauspielern "echte" Töne und nicht mehr den Halbgesang der Theaterschauspieler. Die Darstellungsweisen wurden den filmischen Erzählweisen (mit Nahaufnahmen, Gegenschnitten, Zeitsprüngen et cetera) angepasst.

To do? ***To be!***

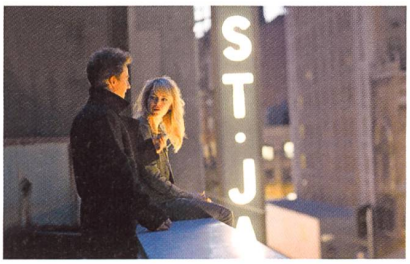
Nach dem Zweiten Weltkrieg folgte ein weiterer Realismusschnitt. Vom Eskapismus der Kriegsjahre wandten sich die Filmer wieder der Realität zu. In Frankreich und Italien suchten die Regisseure die Wirklichkeit ausserhalb der Studios – im Neorealismo und in der Nouvelle Vague. Stella Adler, Lee Strasberg, Uta Hagen, Michael Tschechow und andere entwickelten, jede und jeder auf ihre beziehungsweise seine Weise, die dazu passenden Schauspieltechniken weiter. Während Stanislawski gefordert hatte, Schauspieler sollten ihre «Figuren» nicht spielen, sondern sie «sein», machten sie sich nun auf die Suche nach der untrüglichen Echtheit in der Darstellung. Der Neorealismo liess authentische Laiendarsteller auf Berufsschauspieler treffen, die Nouvelle Vague setzte eine neue Schauspielergeneration an authentischen Spielorten ein. Ein neuer Massstab prägte den darstellenden Blick: Authentizität.

Robert De Niro lieferte am Ende dieser Entwicklung mit seinem Boxer Jake LaMotta in RAGING BULL von Martin Scorsese wahrschein-

4



5



6

lich das Schlüsselwerk zum kompletten authentischen «Sein». Seine kompromisslose Verwandlung ging schauspielerisch so weit, dass er nicht nur boxen lernte, um einen Boxer zu spielen. Er imitierte auch dessen emotionale und sinnliche Wirklichkeit fast ebenso perfekt wie dessen Mittelschwergewicht und futterte sich zusätzliche zwanzig Kilogramm Lebendgewicht an.

De Niro wurde zum Paradeschüler jener Lehrer der zweiten Generation der Stanislawski-Epigonen, die der «Method» huldigten: Schauspieler trafen sich in «Actor Studios» in New York und Los Angeles, um «sein» zu üben, um an der Technik zu feilen, die ihnen die unbedingte Glaubhaftigkeit vor der Kamera ermöglichte und die Erweiterung ihrer eigenen Grenzen im psychologischen Spiel bewirkte.

De Niro markierte mit RAGING BULL einen Höhepunkt, aber auch gleichzeitig den Wendepunkt im Echtheitsbegriff der Schauspielerei: Der Versuch des Mediums Film, «möglichst wirklich» zu sein, erwies sich erst in der Perfektion als besonders unwirklich. Figuren, die wie aus dem Leben gegriffen schienen, waren dennoch nicht "Wirklichkeit", sondern nur Schein: Das Medium Film mit seinem Ausschnittsblick stellte sich noch immer selbst vor die Realität, von der es eben immer nur einen Teil darstellt. Den sichtbaren.

To be? ***To do!***

Warum stehen nun im Jahr 2014 Fragen um die Kunst der Darstellung im Brennpunkt? Die Filme, die sich in Venedig den Schauspielern bei der Arbeit widmeten, verdeutlichen eine aktuelle Fragestellung: Wie viel von uns ist noch echt? Wie stellt man Menschen glaubhaft dar, die sich selber in Wirklichkeit nur darstellen? Welche Narration wird einer Wirklichkeit gerecht, die selbst schon als Narration auftritt: in der virtuellen Welt der Politiker, der Twitterer, der FaceBuch-Halter? Kann «Echtheit» in der schauspielerischen Darstellung überhaupt noch das Mass sein?

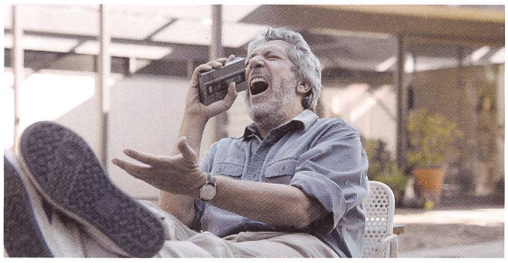
Michael Keaton spielt in BIRDMAN von Alejandro González Iñárritu einen Schauspieler, der nach Echtheit sucht. Keaton spielt diesen Riggan Thomson erst einmal ganz schlecht: Riggan tut nur so, klingt nicht echt, agiert angestrengt. Er klingt wie ein Vorabendschauspieler. Keaton spielt das grandios, sprich: Er spielt es "echt" schlecht. Doch dann tritt die Wirklichkeit auf: Ein Kollege muss ersetzt werden. Jetzt wird der Schau-"Spieler" Riggan von einem Schau-"Fühler" zum Duell herausgefordert. Mike, gespielt von *Edward Norton*, ist ein Realismus-Freak und heisst sinnigerweise Shiner: Dieser Mike Shiner ist nicht dem schauspielerischen Schein verpflichtet, sondern ganz dem Sein.

Das Echte **als mediale *Performance***

Mike will nicht spielen, er will das Spiel zum zweiten Sein machen. Auf der Bühne macht Shiner alles in echt: Er will echten Schnaps trinken und von einer echten Waffe bedroht werden. Er will nicht Text lernen, sondern will ihn sich einfallen lassen. Er will auf der Bühne sogar echt beischlafen. Er erfindet sich täglich neu – auf der Bühne. In der Wirklichkeit sei sein Dasein eine Lüge. Nur auf der Bühne, sagt er, fühle er sich ganz wie er selbst, sei er wahr! Da ist aber längst nicht

1

1



2

1 Emir Hadzihafizbegovic in THESE ARE THE RULES / TAKVA SU PRAVILA von Ognjen Svilicic
2 Alain Chabat in RÉALITÉ von Quentin Dupieux
3 THE LOOK OF SILENCE von Joshua Oppenheimer; 4 THE ACT OF KILLING von Joshua Oppenheimer

mehr die «Wahrhaftigkeit» von Stanislawski oder die «Glaubhaftigkeit» von Lee Strasberg gemeint oder gar das «Sein» von Sartre. Hier geht es um das performative «Sein» zwischen Wirkungsabsicht und Wirkungsbewusstsein. Damit bringt Mike Shiner seinen Schauspielerpartner Riggan gleich mehrfach in die Klemme: Iñárritu lässt Norton und Keaton in einem wahren Schauspielerduell zwischen Schein und Sein auftrumpfen. Als Shiner hinter der Bühne mit Riggans Tochter herumknutscht, kommt es zum Eklat. Echt echt? Oder ist dann doch alles nur wieder echt gespielt? Oder war grad ein echtes Kamerateam in der Nähe?

To do *to be?*

Ist denn auch immer ein grosser Schauspieler am Werk, wenn es echt klingt? Quentin Dupieux, der Musiker und Chef-Ironiker (RUBBER, WRONG COPS), stellte in Venedig seinen Beitrag zur Realität der Filmschauspieler vor: RÉALITÉ! Wie viel "Schauspielerei" ist noch echt? Seine Hauptfigur zeichnet auf Tonband echte Stöhner auf, um das authentische, ultimative, Oscar-reife Stöhnen zu liefern, das sein Filmproduzent will. Der will sich seinen Traum erfüllen: einen Oscar! Fürs Stöhnen! Wer fortan Dupieux' Hunderte von Oscar-würdigen Stöhnern im Ohr hat, wird nie wieder bei einem Schauspielergestöhne unbeschwert lauschen können, auch nicht dem echtesten. Immer wird er eine nur scheinbar authentische Synchronstimme hören oder einfach nur den Schauspieler.

Auch hier ist der Film unterwegs zu neuen Ufern (die eigentlich auch wieder alte sind, wenn man auf Eisenstein zurückgreift): Erst im medialen Kontext ist das Bild wahr. Oder eben ein Betrug. Die Narration stellt sich längst nicht mehr als ein abgeschlossenes System dar. Wie die Dekonstruktion von Theatertexten auf der Bühne, so begibt sich 2014 auch der Film mit seinen Techniken auf die Suche nach medialen Narrationsformen: Joshua Oppenheimer liess in THE ACT OF KILLING noch echte Massenmörder ihre Taten nacherzählen: «To do!» – wobei er sie genau genommen nachspielen liess. Er spielte dieses Filmdokument anschliessend den Nachfahren der Opfer der indonesischen Massenmorde vor und filmte sie, wie sie den reuelosen Tätern bei der Wiederholung der Taten zuschauten, schweigend, fassungslos: «To be!»

In THE LOOK OF SILENCE macht er uns nun zu Zuschauern dieser Zuschauer. Er bringt uns damit um Längen näher an die Wirklichkeit heran, als es der allerechteste Kriegsfilm geschafft hätte. Oppenheimer schafft es nämlich, uns vor Augen zu führen, was uns im alltäglichen Kampf auf dem Markt der News abnützt: Wir sehen immer öfter Bilder von Greueltaten, werden immer häufiger zu Zuschauern gemacht, die eigentlich wegschauen wollen. Das Spiel der Generäle, die ihre Taten, die sie wirklich begangen hatten, nachspielen, stellt eine echte schauspielerische Herausforderung erst dar, als wir die Opfer zuschauen sehen: Das definiert einen neuen Realismusbegriff in der filmischen Darstellung.

3

4

4

Oppenheimer liefert damit eine eindrückliche Fussnote zum neuen Phänomen in der Schauspieltechnik, in der Darsteller Darsteller spielen. Er stellt uns in THE LOOK OF SILENCE als Zuschauer infrage: Wie können wir Zeugen eines Massenmordes an einer Million Menschen sein? Er macht uns als Zuschauer von Zuschauern zu Tätern. Mit seiner Technik verdoppelt Oppenheimer seine dargestellte Wirklichkeit und prägt einen neuen Realismusbegriff in der Darstellung. Seine Schauspieler sind Experten der Tötung. Sind sie also auch Experten der Darstellung von Tötung? Die darstellerische Narration drängt so in den Film zurück, ebenso wie sie gleichzeitig daraus verdrängt wird.

Schauspieler bleiben dennoch die wahren Geschichtenerzähler. Nur haben sich die Bedingungen der Narration grundsätzlich geändert: Als echt gilt, was wirklich geschieht. Aber was geschieht im Film überhaupt "wirklich"? Wenn dem Vater in Ognjen Svilicics THESE ARE THE RULES / TAKVA SU PRAVILA (der ebenfalls in Venedig zu sehen war) in einem Youtube-Video gezeigt wird, wie sein Sohn auf der Strasse zu Tode geprügelt wird, sind daran vor allem zwei Dinge echt: der Vater und das Auge hinter der Handykamera. Es zwingt ihn zuzuschauen, ohne eingreifen zu können – als Mittäter. Der Vater zieht daraus seine eigene Konsequenz: Er wird auch zum Täter.

To be **to do?**

Es ist kein Zufall, wenn sich Filme häufen, die die Darstellung durch Darsteller thematisieren. Michael Keatons «Birdman» ist auf der Suche nach der Wirklichkeit auf der Bühne. Umgekehrt sucht Al Pacino in THE HUMBLING die Bühne in der Realität. In beiden Filmen wird der Nachweis geliefert: Die Schnittstelle zwischen filmischer Darstellung und Wirklichkeit hat sich verschoben. Wir kennen von der Wirklichkeit nur noch die dargestellte Wirklichkeit.

Heute kann jede Handykamera Wirklichkeit einfangen – aber mit welcher Wirkung? War die Frage in den Neunzigern noch «Wie wirklich ist die Wirklichkeit?», so lautet sie heute «Wie wirkt die Wirklichkeit?». Die performativen Techniken beginnen, mit der allseitigen Verbreitung des Kameraauges auch einen neuen Glaubwürdigkeitsbegriff in der Schauspielerei zu erobern. Wie sieht dieser Begriff aus?

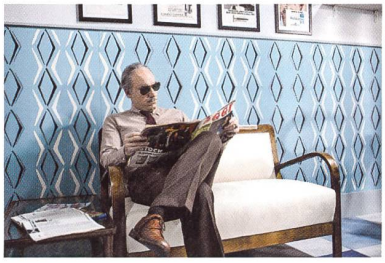
Do be ***do be*** **do!**

Bis zum Tonfilm galt in der Filmschauspielerei, was Sokrates feststellte: «To be is to do.» Dann setzte sich in der Nachkriegszeit Sartres «To do is to be» durch. Beide Richtungen waren nie ganz voneinander zu trennen. Heute verschmelzen sie zu einer neuen Tendenz, die, etwas flapsig formuliert, der Rockabilly des performativen «do be do be do» genannt werden könnte.

Während jenseits der Leinwand die Darstellung zum Allgemeingut wird, haben etwa die Schüler der Schauspiellehrer Stanford Meisner, Susan Batson und andere vom «to be» längst Abschied genommen, ohne zum «to do» zurückgekehrt zu sein. Einfühlung, Brechung, Überhöhung stehen heute nebeneinander. Schon Bertolt Brecht, der einen verfremdenden Schauspielstil forderte, wies seinen Schauspie-

1 LA TRATTATIVA *von Sabina Guzzanti*
2 THE HOBBIT: AN UNEXPECTED JOURNEY *von Peter Jackson*
3 DAWN OF THE PLANET OF THE APES *von Matt Reeves*

1



1

1

ler auf dessen Frage, wie er eine Schaufel zu halten habe, mit den Worten an: «Arbeite damit. Dann weisst du's!» Er öffnete damit den Schauspielern ebenso die performativen Tore im Theater wie die «Dogma»-Gruppe vierzig Jahre später im Film: Dort wurden Schauspieler zu Autoren ihres Spiels. Dies nämlich ist der wesentliche Teil der neuen Filmrealität: Schauspieler stellen sich auch als Autoren ihres Spiels dar. Wenn *Johnny Depp* eine Figur mit all seiner Gespreiztheit an sich zieht, wirkt plötzlich jeder Satz, als hätte Depp ihn erfunden, nicht ein Autor und noch weniger die Figur.

Das weist heutzutage weniger auf eine neue Schauspieltechnik hin als vielmehr auf eine neue Darstellungskultur der Gesellschaft: Sich darzustellen gehört zum Alltag des vernetzten Menschen. Während die Digitalisierung fortschreitet, öffnet das Leben weitere Räume für Selbstdarstellung oder für das virtuell vervielfältigte Selbstbild. Allein auf Youtube werden täglich 103 000 Stunden Filmchen (ohne Berufsschauspieler) hochgeladen.

Der Schauspielerfilm hat nicht erst vor kurzem begonnen, sich der neuen performativen Techniken zu bedienen: Die Anfänge haben Filmer wie John Cassavetes (mit improvisierenden Schauspielern), Alain Tanner (ohne Drehbuch), Thomas Vinterberg (mit Schauspielern, die das Drehbuch nicht kennen durften) oder Mike Leigh (der seine Schauspieler vor dem Dreh monatelang improvisieren lässt) schon vor Jahrzehnten gemacht.

Die neue Darstellungskultur ist auch eine alte: **Re-enactment der Wirklichkeit**

Wo die «Selbst-Darstellung» in der Wirklichkeit zur Regel wird, muss sich auch der Begriff der «Echtheit» in der Fiktion verändern und tut es individuell unterschiedlich. Die Echtheit der Selbstdarsteller hält in der Fiktion Einzug: Johnny Depp spielt Sparrow als lebendiges Selbstzitat. *Kevin Spacey* lässt in HOUSE OF CARDS seinen Francis Underwood auch mal direkt zum Zuschauer sprechen. *Meryl Streep* macht in AUGUST: OSAGE COUNTY die krebskranke und tablettensüchtige Matrone zur perfekten Selbstdarstellerin. *Stellan Skarsgård* wirkt immer, als habe man ihn in grösster Privatheit gestört. Die Methode der dargestellten Darstellung öffnet viele Wege: Der spannendste ist zurzeit sicher das Re-enactment. In LA TRATTATIVA, einem Film, der in Venedig seiner politischen Brisanz wegen bejubelt wurde, unternimmt die Regisseurin Sabina Guzzanti genau dies. Sie stellt mit ihrer Truppe eine einfache Frage: Wie kann ein Film über eine Wirklichkeit, die immer virtueller wird, "wirklich" wirken?

Guzzanti rollt mit einem Theaterensemble in LA TRATTATIVA die jüngste, vertuschte Vergangenheit Italiens auf. Sie versammelt die Schauspieler in einer Produktionshalle und lässt Interviews nachspielen, Verhöre proben, Fakten für sich sprechen. Sie durchleuchtet die Ermittlungen nach den Bombenanschlägen in Mailand, Rom, Neapel in den Neunzigerjahren neu und zeigt, mit welcher Infamie von den Drahtziehern Scheintäter präsentiert, Ermittler kaltgestellt und politische Karrieren ruiniert wurden. Eine Schauspielertruppe

2

3 3

entlarvt eine Regierung von Schauspielern durch Re-enactment. Damit schliesst die Regisseurin den Bogen zu den anderen Schauspielerfilmen des Festivals, die die Frage stellten: Was ist dargestellte Wirklichkeit, wenn die Wirklichkeit aus Darstellungen besteht?

Guzzanti erhellt das virtuelle Schauspiel, das von den Medien in den Händen von Citizen Berlusconi perfekt inszeniert wurde. Ihre Darsteller bringen mit ihrem Spiel erst an den Tag, welch schlechtes Schauspiel die Wirklichkeit geboten hatte. Sie nutzt die Schauspieltechnik, um gespielte Senatoren und Geschäftspartner von Berlusconi als das zu entlarven, was sie immer waren: schlechte Schauspieler. So rückt Guzzanti die Autorschaft der Schauspieler ins Zentrum.

Das Re-enactment nutzt diesen Blick und ermöglicht einem neuen Schauspielertypus, etwas in die Darstellung einzuführen, was vielleicht am treffendsten mit Orwells Begriff «Doublethink» beschrieben ist, «der Fähigkeit, zwei widersprüchliche Überzeugungen» nebeneinander zu spielen: den Darsteller und den Dargestellten.

Die nächste Revolution naht: die *virtuelle* Schauspielerin

Während Schauspieler die darstellende Kunst weiter als Kulturtechnik praktizieren, wird sie in der Gesellschaft schleichend zu einer Lebenstechnik. Aber bereits vollzieht der Film die nächste technische Revolution. Das Handwerk der Menschendarstellung steht vor neuen Herausforderungen: Motion Capturing, Bluescreen, Keying-Techniken und Digital Picture Generating lassen die weiterentwickelte Autorschaft der Schauspieler schon wieder in neuem Licht erscheinen.

Einer der bekanntesten Darsteller Hollywoods ist mit geschätzten vier Milliarden Zuschauern *Andy Serkis*. Serkis? Wer das hier liest, hat ihn wohl schon mehrfach gesehen und wird ihn doch nicht wiedererkennen. Er gab «Gollum» seine Bewegung, «King Kong» seine Mimik und hat sich auch für DAWN OF THE PLANET OF THE APES zum Affen "umrechnen" lassen. Er hat die performative Autorschaft neu definiert und sorgt so dafür, dass Darstellung jetzt auch berechenbar geworden ist.

Unberechenbar bleiben aber weiterhin die Erfinder in den performativen Künsten: Bereits in den zwanziger Jahren erkannte Béla Balázs (in «Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films») im Stummfilmakteur den «dichtenden» Schauspieler, der zu den ausgeliehenen Sätzen Subtext, Gebärde und Miene dazuerfindet. Heute fügen Schauspieler manchmal etwas Weiteres hinzu: Sie zeigen den Zusehern die Mittel der Darstellung. «Glotzt nicht!», forderte Bertolt Brecht einst von seinen Zuschauern. Andrei Tarkowski formulierte es etwas geduldiger: «Wir schauen nur, aber wir sehen nicht.»