



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Schauspiel

Interview mit Karoline Herfurth

Karoline Herfurth, vielen Dank, dass Sie gekommen sind, um mit uns über IM WINTER EIN JAHR zu sprechen. Fangen wir mal an, weshalb dieser Film? Weshalb haben Sie diesen Film ausgewählt? Was repräsentiert er für Sie?

Dieser Film ist mir schon einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste Film, den ich gemacht habe in meiner bisherigen Laufbahn. Es gibt viele wichtige Filme. Ich glaube, es gibt keinen einzigen Film, von dem ich sagen würde, der hat nicht seinen Stellenwert oder der war nicht richtig zu der Zeit. Aber IM WINTER EIN JAHR und die Zusammenarbeit mit Caroline Link waren schon etwas sehr, sehr Besonderes. Und auch schauspielerisch war die Figur für mich eine der größten Herausforderungen, die ich zu meistern hatte. Im Sinne von inwiefern einen eine Figur auch einnehmen kann. Ich war das erste Mal vor die Herausforderung gestellt, einen Film zu erarbeiten oder eine Rolle zu spielen, die einen sehr erwachsenen Konflikt auszutragen hat.

Schildern Sie bitte den Arbeitsprozess, wie Sie an den Film herangekommen, an ihn herangegangen sind, wie die ersten Schritte waren, um die Figur Lilli zu erarbeiten.

Ich stand an der Prenzlauer Allee an einer Straßenbahnhaltestelle und bekam den Anruf, dass Caroline Link mich zum Casting einlädt. Und ich habe mich erstmal sehr, sehr gefreut, weil Caroline Link bereits damals eine Regisseurin war, die mich eigentlich schon immer so ein bisschen begleitet hat. Besonders weil ihr Film JENSEITS DER STILLE eine sehr große Resonanz in der weiblichen Seite meiner Familie gehabt hat. Die Musik des Films lief bei uns über Jahre immer in der Küche, also im Versammlungsraum der Familie. Ich habe ja eine große Familie. Das hieß, Caroline Link war schon von vornherein eine Filmemacherin, die mich irgendwie tiefer berührt hat als vielleicht eine ganz normale Filmarbeit. Weil es irgendwie schon immer viel mit meinem Aufwachsen zu tun hatte.

Ich habe dann ein Casting mit Josef Bierbichler gehabt, was sehr spannend war und auch großen Spaß gemacht hat! Ich war natürlich ein bisschen aufgeregt, weil Herr Bierbichler ja jemand ist, vor dem man großen Respekt hat. Er war aber sehr ruhig und sehr betrachtend. Das hat sich durch den ganzen Film hindurch gezogen, dass er so eine unglaubliche Gabe hatte, zu schauen und zu beobachten – was für mich die perfekte Ausgangsposition war, um den Gegenpart zu spielen, nämlich diejenige, die beobachtet wird. Und zwar auf eine andere Art und Weise, als sie es gewohnt ist. Oder auf eine Art und Weise, die sie braucht.

Ich muss gestehen, dass – anders als bei anderen Figuren – schon ein halbes Jahr, bevor wir angefangen haben zu drehen, diese Figur irgendwie unterbewusst sehr tief in mich eingetaucht ist. Das ist spannend, weil ich über die Jahre die Erfahrung gemacht habe, dass man so, wie man einer Figur begegnet, eigentlich auch einem anderen Menschen begegnet. Das Gefühl, das man entwickelt, ist im Grunde die Information, die man für seine Figur braucht. Es ist so, als würde ich einem anderen Menschen die Hand reichen.

Und Lilli ist eine Figur, die Menschen sehr, sehr nah kommt, stark klammert und sehr intensiv in ihrer Begegnung ist. Ich habe das zwar von vornherein gespürt, wusste aber nicht so richtig, was los ist. Weil ich es natürlich überhaupt nicht mit dem Film in Verbindung gebracht habe. Ich wunderte mich nur, was mit mir los ist. [Lacht.] Durch die Arbeit an der Figur ist mir das dann allmählich bewusst geworden. Das war ein echter Lernschritt für mich. Auch im Hinblick darauf, dass ich zum ersten Mal lernen musste, mich von einer Figur zu lösen. Oder, besser gesagt, abends in meine eigene Welt zurückzukommen, die mit Lilli nichts zu tun hat.

Außerdem gab es natürlich noch die körperliche Erarbeitung der Rolle, die ganze Tanzvorbereitung. Ich habe schon ungefähr drei Monate vorher immer abends und sonntags trainiert – parallel habe ich damals bis zu 15 Stunden täglich noch einen anderen Film gedreht. Ich hatte relativ straffe Wochen in dieser Zeit. Unmittelbar nach dem Dreh bin ich nach München gegangen und habe mich dort an der Musical-Akademie und mit Birgitta Trommler weiter vorbereitet. Ich hatte eine Choreographin an meiner Seite und einen Trainer für mich ganz allein. Das waren natürlich hervorragende Bedingungen! Ich finde immer, dass eine Vorbereitung, die körperlich ist – oder auch der Gesangsunterricht und die Klavierstunden, die ich für die Rolle nehmen musste – mich bereits in die Welt meiner Figur einführt und mir Informationen oder ein Gefühl für ihre Welt gibt.

Dieser körperliche Aspekt Ihrer Rolle interessiert mich. Ich habe das Gefühl – das gilt eigentlich für viele der Figuren –, dass es wahnsinnig viel Auslauf für sie gibt. Da ist sehr viel Bewegung, gerade auch in den Szenen, über die wir gleich sprechen werden.

Für Lilli?

Für Lilli. Auch für die Anderen. Es sind immer große Wohnungen. Zum Beispiel diese leere Wohnung, die Corinna Harfouch und der Noch-Ehemann besichtigen. Es gibt immer viel Platz, in dem man sich bewegen kann. Erzählen Sie doch noch ein bisschen über das Physische Ihrer Rolle und die Möglichkeiten, die die Rolle bietet, etwas über Ihre Herangehensweise.

Es gab für Lilli zwei unterschiedliche Bewegungsarten im Film. Auf der einen Seite das Musical, was es zu erarbeiten gab. Da hatte ich zum Glück ein bisschen Vorerfahrung, da ich in einem Kinderzirkus war und dadurch akrobatische Tanzeinlagen ganz gut beherrsche, sodass die für mich relativ einfach zu erarbeiten waren. Das hat auch total Spaß gemacht, weil diese ganz Musical-Klasse mit dabei war. Ich liebe diese Tanzchoreographien, wenn Männer einen herumwirbeln, hochheben, dann wird man aufgefangen – das hat einfach wahnsinnig großen Spaß gemacht. Alle hatten so große Lust und waren hochmotiviert. Ich bin in einer gesamten Klasse mit eingetaucht, das war schon ganz toll! Und die können einfach alle ganz unglaublich singen – das kann ich nun nicht, gar nicht. [Lacht.] Das war sehr beeindruckend.

Dann gibt es die andere Tanzchoreographie, die mehr moderner-Tanz-lastig ist. Das war für mich relativ neu. Besonders für meinen Körper. Ich habe ein bisschen Ballett gemacht in dieser Zeit und hatte diese akrobatische Vorschulung, aber ich hatte nie die moderne Schule getanzt. Das ist eine ganz neue Umbildung des Körpers. Innerhalb dieser drei Monate hat sich mein Körper dermaßen verändert. Birgitta Trommler ist eine wahnsinnig tolle Choreographin und sie hat mir eine Technik gezeigt, mit der man eine unglaubliche Körperspannung erarbeiten kann. Ballett ist ja sehr zentriert, ‚modern‘ arbeitet sehr viel mit ‚off-balance‘-Sachen. Das heißt, ich muss meine Achse verlagern können. Und das war schon eine Herausforderung. Die ganze Choreographie war eine Herausforderung!

Das war natürlich auch eine sehr intensive Auseinandersetzung, weil ich während der letzten anderthalb Monate vor dem Dreh bis zu drei Stunden am Tag trainiert habe. Jeden Morgen bin ich

erstmal ins Tanzstudio gegangen, habe mich auf den Boden gelegt, dieses ganze Körpertraining gemacht, dann ging es in den Tanz rein – also das war schon eine Komplettumschulung von mir.

Dieses intensive Training hat es wahrscheinlich ermöglicht, so intensiv in die Figur einzutauchen. Weil ihr sowohl mein Körper als auch Seele und Geist, wenn ich das jetzt mal so sagen darf, ihr komplett zur Verfügung standen. Es gab im Prinzip keinen Bereich mehr in meinem Leben, in dem Lilli nicht mit drin steckte. Ich musste unglaublich viel vorbereiten, bin tief in die Rolle eingetaucht und war auch nicht zu Hause! Mein Alltag, der mich vielleicht hätte ablenken können von dieser Rollenerarbeitung, war nicht vorhanden. Dadurch war gerade das Physische eine extreme Erfahrung. Weil ich wirklich das Gefühl hatte, ich bin zu einem anderen Menschen geformt worden.

Sie haben erzählt, ein halbes Jahr vor dem Dreh seien Sie der Figur schon begegnet. Kam das durch das Drehbuch oder bereits durch die Romanvorlage? Wie haben Sie mit dem Drehbuch gearbeitet?

Ich habe mich mehr auf das Drehbuch konzentriert. Wenn man das Drehbuch liest, gibt es Figuren, für die man sofort ein Gespür entwickelt. Für jede Figur braucht es einen gewissen Schlüssel. Manche sind schwerer zu finden, manche sind sofort da. Sobald man ihn aber hat, dreht sich das Schloss um und es fließt nur noch! Dann weiß man genau, wann die Figur wie reagieren würde. Was würde sie sagen? Wie würde sie welche Situation empfinden? Aber es gibt Schlüssel, die sehr hart zu erarbeiten sind.

Bei Lilli war es so, dass ich es nicht einmal mitbekommen habe. Ich habe das Buch gelesen und für mich war es so, als würde sie da rauskommen und sich überall in mich reinsetzen. Als wäre sie schon da. Ich brauchte bei ihrer Figur eher einen Schlüssel, um die Tür wieder zuzuschließen. Das ist für mich auch deswegen besonders spannend, weil man natürlich immer wieder vor diese Aufgabe gestellt wird, da man sich so intensiv in jemanden hinein begibt, ihn in sich hinein lässt oder interpretiert und ausdrückt, so nah mit jemandem zusammen lebt. Da können Grenzen verschwimmen. Das ist eine Herausforderung, hinterher wieder bei sich selbst sein oder diese Tür schließen zu können. Oder ‚Tschüss!‘ zu sagen sich abends die Hand zu reichen und zu sagen: ‚War nett mit ihnen, wir treffen uns morgen wieder!‘

Das war bei Lilli nicht ganz so möglich – und es war das erste Mal, dass ich bewusst wahrgenommen habe, dass mir so etwas als Schauspielerin passiert. Man muss sich damit gut auseinandersetzen, gut beobachten. Und bei diesem Drehbuch war es eben so, dass ich es gelesen habe und mir die Geschichte wirklich sofort durch Mark und Bein gegangen ist. Es gibt andere Drehbücher, die total stimmig sind, die Figur einem aber nicht sofort präsent ist.

Es gibt bei amerikanischen Schauspielern diese Vorstellung der ‚back-story‘. Muss man eine ‚back-story‘, eine Vergangenheit für die Figur haben. Wie war das bei diesem Film? Teilweise ist die Vergangenheit ja sehr präsent. Sie ist Teil der Dialoge und Geschichten. Wie sind Sie in den Hintergrund, auch dieses Geschwisterleben der Figur hinein gekommen?

Wir haben uns viel über die Figurenkonstellation unterhalten. Die Beziehungen innerhalb der Familie waren ja ein großer Teil des Films und es war wichtig, damit zu spielen und das mit Gesten, in Bewegungen und durch das Verhalten deutlich zu machen. Um genau diese Konstellationen zu klären, hatten wir Drehbuchlesungen. Zum Beispiel was Josef Bierbichler, der Maler, für eine Figur für Lilli darstellt, in welche Konstellation er hereinkommt und welche Rolle er darin übernimmt. Das war ein Aspekt, der Caroline Link sehr wichtig war und den sie sehr genau erarbeitet hat.

Spannend finde ich an diesem Film, dass verschiedene Perspektiven erzählt werden. Die Geschwisterkonstellation ist aus Lillis Perspektive; wenn man sich in ihrer Position befindet, nimmt man Dinge anders wahr. Das finde ich eine tolle Leistung von Caroline, die verschiedenen Perspektiven, diese verschiedenen Wahrheiten zu erzählen, die alle ihre Berechtigung haben. Das finde ich mit zunehmendem Alter immer reifer, immer weiser.

Lilli fühlte sich immer ausgeschlossen. Sie hatte das Gefühl, nicht so angenommen zu werden wie ihr Bruder, der unglaublich geliebt wurde. Ich glaube, sie war neidisch darauf, dass ihre Mutter den Bruder mehr liebt, mehr braucht, eine ganz besondere Verbundenheit mit ihm hat. Sie hat sich, glaube ich, sehr einsam und vernachlässigt gefühlt. Auch vom Vater, der die strenge Durchsetzungskraft in dieser Familie symbolisiert und große Erwartungshaltungen an sie hatte. Sie fühlt sich eher unter Leistungsdruck als angenommen, unterstützt und geliebt.

Ich denke, dass sie in einen starken Konkurrenzkampf mit ihrem Bruder hatte – und nach seinem Tod ein extrem großes Schuldgefühl, weil sie ihn als den Superbruder bekämpft hat, dem es sowieso immer gut geht. Ich glaube, dass ihr bewusst wird, dass sie nur ihre Perspektive gesehen hat. Ich könnte darüber jetzt eine halbe Stunde oder noch länger reden. Diese unglaubliche Trauer hat, Sehnsucht, auch Wut oder auch die Frage, was es war, dass ihn dazu gebracht, Selbstmord zu begehen, ohne dass sie es gemerkt hat...

Betrachten wir die Szene, in der Lilli ihre erste Sitzung beim Maler hat. Die Szene ist relativ lang, es sind etwa acht Minuten. Das heißt, sie ist fast wie ein kleiner Akt in einem Theaterstück. Was erzählt diese Szene? Wo steht sie inhaltlich im Kontext des Films?

Dies Begegnung mit dem Maler ist für Lilli im Trauerprozess eine extrem wichtige Begegnung – was sie zu Beginn noch nicht begreift. Sie ist zu dieser Begegnung auch noch nicht bereit, weil sie nach dem Tod des Bruders in eine leere, graue, einsame Sphäre oder Welt gefallen ist. In eine unglaubliche Einsamkeit und Stille. Diese Familie ist einfach stumm geworden. Es gibt keinen Kontakt mehr zwischen den Menschen. Und weil ihre Eltern so mit ihrer eigenen Trauer beschäftigt sind, hat sie niemanden, mit dem sie ihre Trauer verarbeiten oder von dem sie aufgefangen werden könnte. Oder überhaupt jemanden, der daran interessiert ist.

Deswegen ist sie einfach sehr allein und hat sich einen Schutzwall oder eine Härte aufgebaut, um mit der Situation umgehen zu können. Das ist eine unglaubliche Trothaltung, hinter der sich Trauer, auch Wut und einfach Einsamkeit verbergen. Sie bräuchte jemanden, der sie hält und es ihr erlaubt, um ihren Bruder zu trauern.

Dieser Maler ist jemand, der schon sehr viel vom Leben gesehen hat und der um Trauer und Verlust weiß. Er blickt sehr schnell durch diese obere Schicht, die Lilli sich aufgebaut hat. Manchmal wirkt er deshalb schroff und scharf. Gerade bei der Begegnung, wo sie sich zum ersten Mal mit ihm trifft, um dieses Bild malen zu lassen. Sie verabscheut das, weil aus ihrer Sicht ihr Bruder tot ist und das Bild nur eine neue Art und Weise ihrer Mutter sei, sich damit nicht auseinanderzusetzen zu müssen. Aber die Begegnung mit dem Maler und sein Bild werden zu ihrer Chance, sich mit der Realität auseinanderzusetzen, es wird ihre Aufarbeitung der Geschichte.

Das wird in dieser Szene sehr deutlich. Sie kommt mit ihrer Maske an, mit diesem gewohnten Verhalten, mit Leuten zu spielen – und der Maler ist jemand, an dem das abprallt! Da gibt es diese Frage: „Ja, soll ich mich ausziehen?“ und er antwortet „Nicht unbedingt.“ Das ist eine eindeutige Beschreibung ihrer Beziehung. Er ist nicht zufrieden mit dem, was sie ihm bietet. Es ist nicht echt. Das macht er ihr sehr deutlich und sie versteht es irgendwann. Ihr wird klar – und das ist das Tolle daran und das war auch das Tolle an der Arbeit mit Josef Bierbichler –, dass er zwar ihrer Abwehrhaltung gegenüber schroff ist. Im Prinzip sagt er ihr damit: Das hat keinen Sinn, du wirst dich damit auseinanderzusetzen müssen. Da ist er hart und sehr bedingungslos.

Wenn sie dann aber weich wird, wenn sie versucht, die Tür aufzumachen, baut er ihr einen Teppich aus Ruhe und Sicherheit, er macht sich eigentlich fast ein bisschen unsichtbar. Ich finde, man hat dieses Gefühl gerade in dieser Szene, in der sie einen Selbstdialog beginnt, anfängt, mit sich selber zu reden und sich in seinem Schutz damit auseinandersetzen. Weil er es vermag, eine Hülle um sie herum zu bauen, in der sie sich endlich selbst sehen darf. Sie braucht diesen Schutz. Den hatte sie vorher nämlich nicht, da war sie einfach allein. Und plötzlich ist jemand da, der ihr sozusagen die Arme hält und den Boden bereitet, auf dem sie ihren Gefühlen, die sie die ganze Zeit unterdrückt hat, nachlaufen kann. Der Maler hat da etwas unglaublich Weiches und Liebevollnes – das ist es, was die Beziehung zwischen den beiden so eng werden lässt, so vertraut. Es entsteht eine unglaubliche Verbundenheit, die sie sonst in ihrem Leben nicht findet.

Was Sie beschreiben, ist eigentlich etwas, was man sich von jeder Szene wünscht: Eine Figur kommt mit etwas herein und geht mit etwas anderem heraus. Es gibt ja auch einen Moment des Machtkampfes zwischen beiden. Ist das so oder ist das eine Interpretation?

Das ist genau das, was ich damit meine, dass er ihr zunächst schroff begegnet. Das ist natürlich ein Kampf. Ich glaube, jeder, der sich schon einmal mit Dingen auseinandersetzen musste, mit denen er sich nicht auseinandersetzen wollte, kennt diesen Kampf gegen denjenigen, der es herauslockt. Der Maler bleibt hart in seiner Nichtbeachtung von Lilli. Erst als sie ehrlich wird und echt wird, wird er aufmerksam.

Das ist der nonverbale Machtkampf. Er findet nicht wirklich in einem Dialog statt, sondern in der Dramaturgie: Am Anfang kommt sie in ihrem üblichen Verhalten herein, erhält keine Reaktion von ihm, wird erst kämpferisch, dann unsicher und schließlich weich. Das sind die Schritte, die er durch seine Reaktionen einleitet.

Wie haben Sie die Figur in dieser Szene verankert? Gibt es da etwas, wovon Sie sich gesagt haben, Lilli braucht dieses und jenes in der Szene? Ein interessanter Moment ist zum Beispiel, wie sich Lilli hinsetzt, als sie den einen Fuß unter den Oberschenkel zieht. Wie haben Sie es geschafft, dass sich Lilli in dieser Szene behaupten kann? Wie haben Sie sie präsent werden lassen?

[Lange Pause] Das kann ich gar nicht richtig beantworten. [Lange Pause] Ich glaube, Lilli hat eine Art, gleichzeitig auf ihr Gegenüber und sich selbst fixiert zu sein. Vielleicht ist es das, was sie präsent macht. Weil sie sozusagen immer hin- und her-springt. Ihre innere Selbstwahrnehmung bleibt ja nie bei sich. Sie ist jemand, der sich produziert, um sich anderen zu zeigen. Sie lässt sich nicht unvoreingenommen beobachten, sondern weiß, welche Wirkung sie bei anderen erzielen will, holt diese aus sich heraus und lässt sie betrachten. Das hat nichts mit ihr zu tun.

Außerdem wird sie präsent durch seinen Blick. Das, was die Kamera in dieser Szene macht, ist, seinen Blick zu verfolgen. Am Anfang merkt man, dass sie noch ein wenig mehr Raum hat, um sich zu präsentieren. Später, wenn er nicht annimmt, was sie ihm präsentiert, sondern sozusagen verlangt, ihr in die Seele schauen zu dürfen, dann kommt die Kamera sehr nah. Sie ist sehr gut darin, die Erwartungen von anderen Menschen zu erfüllen, um eine bestimmte Reaktion von ihnen zu bekommen. Und das gelingt ihr bei ihm eben nicht!

Vielleicht macht sie das präsent, dass sie nach außen sehr aufmerksam ist, sich sehr präsentiert. Ich finde, in dem Moment, da das nicht mehr funktioniert, tut es der Blick von außen.

Wie haben Sie zu dritt, Caroline Link, Josef Bierbichler und Sie, an dieser Szene gearbeitet?

Wir sind sequenziell durchgegangen. Wir haben sie auch nicht im Ganzen gedreht, sondern eher Teile genommen. Aber wir haben sie am Stück geprobt.

Welche Regieanweisungen haben Sie bekommen?

Also einmal, ich glaube, es war sogar die eben genannte Szene, da sagte Caroline Link in etwa: [heftig] ‚So, Ka-roline, das kannst du doch besser! Jetzt mach doch mal nicht so’n Scheiß!‘ [Lacht.] Und ich erwiderte: ‚Alles klar, ich mach das jetzt besser!‘ [Lacht.] Caroline ist die Einzige, bei der ich nicht verkrampfe, nachdem so eine Regieanweisung gekommen ist, weil ich ihr einfach so hundertprozentig vertraue.

Die Figuren sind vorab in diesen Drehbuchlesungen alle sehr genau vorbereitet worden. Die Regieanweisungen haben sich dann in der Auseinandersetzung ergeben. Ich frage gerne nach, was sie meint. Ich bin jemand, der sehr intuitiv arbeitet. Ich könnte mir nie die Dramaturgie angucken und sagen: An dem Punkt passiert dieses und an dem Punkt jenes...

Es ist wirklich so, dass ich mir da eine Linie wie einen Hürdenlauf bauen muss, der mir aber von meinem Bauch vorgegeben wird. Also sozusagen einen emotionalen Parkour, den ich durchlaufe. An dem Punkt passiert das mit Lilli und an dem Punkt passiert jenes, an dem Punkt empfindet sie so oder so – also ich kann einfach nicht von außen gucken. Ich habe also einfach immer nachgefragt: Welche Emotion ist das, welcher Moment?

Spannend war, dass Caroline Link und ich nicht immer einer Meinung waren. Das war ganz toll für mich, weil ich nochmal eine andere Perspektive auf Momente, die Figur oder die Szenen bekommen habe. Das hat mir nochmal eine andere Möglichkeit gegeben haben, anders zu spielen.

Was hätte schief gehen können in der Szene? Was waren die Risiken oder Gefahren? In der Szene geht es ja sehr stark um Nuancen und um Ton.

Genau. Es gibt sozusagen eine Mann-Frau-Ebene zwischen den beiden, die nie – natürlich nie – zu erotisch, zu sexuell oder zu platt werden durfte. Stattdessen hatten die beiden verschiedene Begegnungsebenen miteinander: Es gab eine Vater-Tochter- und eine Freund-Freund-Situation, es gab eine Mann-Frau-Situation – es gab so viele verschiedene Beziehungen zwischen ihnen. Das ist natürlich nicht allein auf meinem Mist gewachsen, dazu brauche ich natürlich den Schauspielpartner. Wenn ich etwas anbiete und er geht nicht darauf ein – eine sexuelle, erotische Art und Weise, mich auf dem Sofa zu räkeln –, lässt es einfach nur abblitzen oder schmunzelt, dann erzählt das natürlich genau diese Dynamik. Es war ganz wichtig, da eine ganz feine Balance zu finden. Hier lag, glaube ich, eine Gefahr. Es hätte in jede Richtung zu stark oder platt oder einfach falsch werden können.

Wie ist das in der Arbeit, wenn man zu zweit eine Szene macht? Ist da immer klar, wer der Gebende und der Reagierende ist?

Ich glaube, das ist sehr unterschiedlich. Erstens von Partner zu Partner, also allein schon mit welchem Schauspieler man da steht und was der- oder diejenige anbietet.

Es gibt natürlich Szenen, die sehr deutlich einer Figur zugeschrieben sind bzw. in denen eine Figur das Tempo anführt. Das kann natürlich sein. Wenn die Figur dieses Tempo dann nicht anführt, fällt die komplette Szene ab, weil die anderen Figuren gar nicht die Möglichkeit besitzen, mit ihrer im Drehbuch zugeschriebenen Rolle die Szene anzuziehen. Einfach, weil es nicht ihr Part ist. Wenn ich beispielsweise verängstigt sein muss und der Andere sehr brutal und er wird nicht brutal genug,

dann kann ich es nicht durch noch mehr Verängstigung kompensieren. Es gibt bestimmte Dinge, die muss der jeweilige Part übernehmen, sonst funktioniert die Szene nicht.

Bei diesem Film habe ich es so empfunden, dass es ein bisschen wie Ping-Pong war. Mit dem Josef Bierbichler war es schon so, dass ich etwas gegeben habe, dann habe ich geguckt... es war nicht so, dass ich wusste, ich mache erst den Part, dann einen anderen. Das hat sich in den Szenen ergeben. Josef Bierbichler ist auch kein Schauspieler, dem du sagst: ‚So, du machst jetzt mal das und ich mache jetzt mal das!‘ Er spielt einfach die Situation und dann ergibt sich daraus, was sich daraus ergibt. Man lebt einfach den Moment. Man muss einfach fähig sein, zu reagieren.

Jetzt reden wir ein bisschen allgemeiner. Was zeichnet einen guten Filmschauspieler oder eine gute Filmschauspielerin aus? Was für Gaben brauchen sie?

Ich finde immer, eine der wichtigsten Gaben ist Uneitelkeit. Weil wenn ich zu sehr mit mir selber beschäftigt bin, dann habe ich nicht mehr die Fähigkeit, einen anderen Menschen darzustellen. Mir persönlich ist es sehr wichtig, der Figur so viel Raum zu geben wie möglich. Das heißt, meine Interpretation oder mein Empfinden nicht über eine bestimmte Situation zu legen, sondern die Figur sprechen zu lassen. Da kann es auch Momente geben, mit denen ich persönlich nicht einverstanden wäre.

Wenn ich zum Beispiel jemanden in einer historischen Zeit spiele, kann ich nicht mit meinem zeitgenössischen Verständnis von den Dingen rangehen, weil mein Verständnis modern ist. Die Frau in der vergangenen Zeit hat einen männlichen Blick vielleicht ganz anders verstanden, als ich ihn heutzutage verstehen würde. Ich finde, es ist eine Pflicht, sich diese Feinheiten zu erarbeiten. Die Aufgabe ist es, den Menschen in seiner Welt zu begreifen und deswegen auch die Welt zu kennen zu recherchieren, um sie dann möglichst zu interpretieren.

Ich glaube, ich bin keine Schauspielerin, deren Ziel es ist, sich selbst zu präsentieren oder darzustellen. Natürlich muss ich mich in Situationen begeben, natürlich muss ich meine Seele dazu packen, sonst wird es nicht berührend. Aber ich finde es ganz wichtig, einen fremden Menschen zu interpretieren oder nachzuahmen.

Und dann muss man die Fähigkeit haben zu frieren. [Lacht.] Neulich habe ich zum Beispiel eine Szene bei -10° C am Elbufer mit sehr viel Wind gedreht. Das ganze Team stand in dicken, fetten Jacken um mich herum und ich im Kostüm.

Dann braucht man Kommunikationsfähigkeit, weil es viele verschiedene Regisseure, viele verschiedene Partner gibt, mit denen man sich auseinandersetzen muss. Man muss auch am Set Toleranz lernen. Es gibt da unglaublich viele Menschen, die einen wirklich harten Job machen und die jeder ihre eigenen Belange haben, die man nicht unbedingt versteht. So wie sie auch meine Belange nicht unbedingt verstehen, weil sie meine Position nicht kennen. Man muss Toleranz entwickeln für das, was da passiert.

Außerdem muss man Durchhaltevermögen besitzen und ein Verständnis für Sprache. Jeder Mensch hat eine andere Sprache, um sich auszudrücken. Wenn ein Regisseur ein Gefühl in einer anderen Art und Weise beschreibt als ich, muss ich mir überlegen, was er damit meint und was das in meiner eigenen Sprache bedeutet? Bei Schauspielpartnern natürlich genauso.

Und natürlich braucht man Phantasie! Um sich vorzustellen zu können, wie es in dem Moment sein könnte, den man gleich zu spielen hat.

Ich glaube auch, dass man den Mut aufbringen muss, sich bestimmten Emotionen zu stellen. Man muss aufmachen und Seele zeigen können. Und das vor vielen Leuten, die um einen herum stehen.

Du musst mitdenken als Schauspielerin. Ich muss wissen, da drüben ist der Ton, ich spreche bestimmte Dinge also lieber nicht in diese Richtung. Dort ist das Licht, und hier meine Marke. Das bedeutet, wenn ich da rübergehe, bin ich unscharf. Das sind Dinge, die muss ich mitdenken – und gleichzeitig vergessen! Wenn man dann noch in einer anderen Sprache spielt, dann muss man vielleicht sogar eine dritte Gedankenlinie mit einbauen.

Und natürlich muss man lernen, mit der Öffentlichkeit umzugehen und sich als öffentliche Person behandeln zu lassen.

Welche Ausbildung, welcher Zugang zum Beruf ist nach Ihrer Ansicht empfehlenswert?

Das kann ich gar nicht sagen. Ich glaube, dass jeder Schauspieler das anders macht und dass es seine Berechtigung hat. Jeder Mensch ist verschieden und so verschieden sind die Auffassungen von und die Wege zu unserem Beruf.

Mein Weg war, dass ich nach vier Jahren in dem Beruf gemerkt habe, dass ich das gern mit Zertifikat und Ausbildung erlernen möchte. Dafür gab es natürlich verschiedene Anregungen. Einmal hat mir ein sehr guter Freund geraten, auf eine Schauspielschule zu gehen, weil er sagte: ‚Du hast jetzt einen Stamm, aber der Stamm braucht viele Zweige.‘ Und damit meinte er, ich kann eine Szene lesen und sie nach meinem Empfinden spielen. Aber wenn ich eine Ausbildung besitze, spiele ich sie nicht nach meinem Empfinden, sondern dann kann ich sie auf 100.000 Arten und Weisen spielen, weil ich viele verschiedene Zugänge habe. Und das erlernt man in einer Schule.

Ich glaube, dass ich dadurch eine bessere Schauspielerin geworden bin oder werden kann. Weil ich einfach Fertigkeiten an die Hand bekomme, mich ausprobieren, üben kann. Das Wichtigste daran: Weil ich Texte sprechen kann, die mir sehr fremd sind. Ich meine, ich unterhalte mich ja nicht in Kleists Sprache. Aber wenn ich auf der Bühne stehe, muss ich die Fertigkeit haben, mir sehr fremde Ausdrucksweisen zu eigen zu machen und sie mit einer Fülle von Subtexten zu unterlegen, damit es echt wird.

Wer ist – neben dem Regisseur – für Sie beim Film der wichtigste Ansprechpartner, ein Komplize, das wichtigste Gegenüber?

Das kann ganz unterschiedlich sein, das ist wirklich von Film zu Film verschieden. Immer wichtig ist Kamera, ganz wichtig sogar. Weil das der- oder diejenige ist, der/die alles sieht.

Dann ist natürlich auch der Schauspielpartner wichtig. Und der Regisseur, ganz klar!

Bei mir ganz oft die Maske. In der Maske sitze ich morgens anderthalb bis zwei Stunden, die Maskenbildner sind immer an mir dran ist. Wenn ich zum Beispiel eine sehr emotionale Szene dehe, in der ich weinen soll, muss ich mich komplett ausschalten. Dann kommt der Maskenbildner, macht irgendetwas an mir und weiß ganz genau, er muss mich in Ruhe lassen. Er soll mich nicht etwa trösten. Da braucht man einen ganz vertrauten, engen Partner.

Ganz wichtig ist immer auch der Regieassistent, der alles organisiert. Das heißt, wenn der nicht funktioniert, dann habe ich als Schauspieler ganz bestimmt viel zu leiden, weil dann die Abläufe nicht stimmen. Und du kriegst, wenn du in der Mitte des Sets stehst – was du als Schauspieler ja tust – jedes Gespräch mit. Das Problem, das du als Schauspieler hast, ist, dass du unglaublich durchlässig sein musst, um die Szene gleich spielen zu können. Du musst alles, alles, alles durchlassen. Das heißt, du musst dir eine ungemein dünne Haut erarbeiten. Gleichzeitig darfst du dich aber von diesen ganzen Stimmungen überhaupt nicht beeinflussen lassen. Das heißt, eigentlich bräuchtest du eher ein sehr dickes Fell.

Das ist natürlich ein Problem, dass man, wenn man da steht, die ganzen Konflikte oder Missverständnisse mitbekommt. Oder Anspannungen und Zeitdruck. Du darfst alles nicht mitbekommen, bist aber natürlich total sensibilisiert. Du hörst jedes Mäusehusten.

Dafür ist ein Regieassistent oder ein guter Set-Aufnahmeleiter extrem wichtig, der dann eine Atmosphäre der Ruhe schafft.

Dann die Fahrer, ganz wichtig. Morgens und abends, nach einem total vollen Tag und fertigen Tag. Jemand, der da ein Gespür hat, ist einfach Gold wert. Also ich könnte da jetzt ewig weiterreden...

Gibt es ein Vorbild, einen Leitstern oder Lieblingsfilm? Einen Lieblingsfilm aus der Perspektive auch Ihres Berufs...

Ich muss gestehen, dass ich wirklich schlecht darin bin, Lieblingsfilme zu nennen. Wenn mich ein Film packt, dann bin ich nicht mehr anzusprechen. Dann ist es so, dass ich – das hat vielleicht etwas mit dem Beruf zu tun – sehr tief rein gehe. Manchmal brauche ich wirklich eine Stunde oder zwei, um wieder den Film aus mir rauszukriegen.

Also wo es mir zum Beispiel stark so ging – auch wenn ich den Film jetzt nicht unbedingt herausragend finde –, war zum Beispiel FACTORY GIRL mit Sienna Miller. Das war eine ganz intensive Figur.

Und es gibt eine Menge toller Schauspieler. Cate Blanchett in ELIZABETH ist unglaublich. Sie sagt gar nichts und erzählt dir Welten! Genauso wie natürlich Kate Winslet in READER – finde ich ganz großartig. Oder auch Natalie Portman – in diesem MY BLUEBERRY NIGHTS gibt es eine Szene, da frage ich mich, wie sie das spielt.

Es ist natürlich so, dass ich mich, wenn ich mir Filme angucke, immer frage: „Okay, könnte ich das jetzt auch? Was hat sie gemacht oder wie hat sie das gespielt? Wie hat sie das hingekriegt? Den Konflikt oder was sie da auch immer macht. Und da gibt es einfach manche, da denke ich: Mmh, okay, alles klar! [Lacht.]

Ansonsten kann ich nicht sagen, dass ich Idole hatte. Es war ja nie wirklich mein Wunsch, Schauspieler zu werden, bevor ich es im Prinzip geworden bin. Und dann habe ich gedacht, jetzt muss ich das zu meinem Beruf machen und habe die Aufgabe, die mir geboten wurde, ergriffen.

Was ist Kino?

Kino ist für mich immer mehr als das Leben. Es gibt einfach Filme, die einen so berühren können und so intensiv in eine andere Welt mitnehmen, auf eine Reise führen können, wie es sonst nichts kann abgesehen vom Kino. Ich habe schon darüber nachgedacht, ob Kino vielleicht die siebte Kunstform ist?

Es war doch immer so, dass Künstler versucht haben, die perfekte Kunstform zu finden. Eine, die eben Bildende Kunst, Musik, Rhetorik, alles sozusagen vereint. Und im Prinzip kann Film eben deshalb so berühren, weil er genau das schafft. Ich glaube, Film ist ein unglaubliches Medium, was glücklich und traurig machen kann, was einem etwas erzählt, was einen schockieren, was einfach Welten erschaffen kann, die man sonst nicht erlebt. Und damit das Leben bunter und schöner macht und vielleicht auch trauriger oder intensiviert.

Wenn Sie nicht diesen Beruf hätten, welchen anderen Filmberuf könnten Sie sich vorstellen?

Ich muss gestehen, dass ich total neugierig bin. Ich würde wahnsinnig gern mal am Set arbeiten, so richtig eines von den Mädels sein, die da in ihren schicken Set-Hosen mit ihrem Walkie-Talkie

an der Seite herumlaufen. [Lacht.] Das wollte ich schon immer mal! Durfte ich aber bis jetzt noch nicht.

Ich liebe es wirklich, in die verschiedenen Bereiche einzutauchen. Ich hatte jetzt mal die Chance, bei einer Szenenbildnerin mitzuhelfen. Das Szenenbild ist etwas, mit dem ich als Schauspielerin nicht so wahnsinnig viele Berührungspunkte habe. Die sind vor und nach mir am Set. Ich komme in die Welt rein, die sie erschaffen haben und nehme alles als selbstverständlich hin. Jetzt habe ich gemerkt: Aha, das Kissen ist gekauft, alles ist gekauft! Das gab es vorher nicht. Es gibt ein Farbkonzept, es gibt ein Weiß-ich-nicht-was... was da für eine Arbeit drin steckt! Das war mir nicht bewusst.

Ich würde mir wünschen, in so viele Bereiche wie möglich eintauchen zu können. Weil es mir einfach unglaublich hilft, anders zu reagieren. Was ich vorher schon erwähnt habe, die Toleranz gegenüber anderen Arbeitsbereichen. Weil ich es einfach besser weiß, wenn ich es selber erlebt habe, und dann weiß, was die Bedingungen sind, was die Schwierigkeiten, was die Konflikte. Und wie ich es als Schauspieler schwerer mache. Schauspieler können ja sehr, sehr viel sehr schwer machen am Set, wenn sie Dinge nicht wissen. Das hilft einem, glaube ich, einfach professioneller zu werden.

Ich weiß nicht, ob ich mich für einen ernsthaften, anderen Beruf am Set, also als Regisseur, Drehbuchautor oder Kamera, eigne. Ich glaube, ich bin schon Schauspielerin.

Vielen Dank für das Gespräch.