

Drehbuchaufstellungen am Set – Aufstellen als Methode zur Filmherstellung

Nicolai Albrecht

Bei Drehbuch- und Rollenaufstellungen geht es anders als bei Familienaufstellungen darum, Impulse und Ideen für die Geschichte und ihre Figuren zu entwickeln, und nicht darum, Lösungen für persönliche Probleme zu finden. Eher um das Gegenteil: nämlich dass Konflikte verschärft und verschlimmert werden, damit die Geschichte für die Zuschauer spannender wird. Die Methode der Rollenaufstellungen macht es darüber hinaus möglich, Informationen von den Figuren zu erhalten, die häufig über das hinausgehen, was mit konventionellen dramaturgischen Überlegungen erreicht wird. Kurzum, eine wirklich bereichernde und für bestimmte Fragestellungen äußerst effiziente Methode.

In den letzten Jahren habe ich mit dieser Methode viele Erfahrungen gemacht. Eine Kunst und Schwierigkeit dieses Formats erscheint mir darin zu bestehen, wie sich die Erfahrungen der Aufstellungen für die Klienten in die konkrete künstlerische Arbeit übertragen lassen, also wie man möglichst passgenau arbeiten kann. Hierzu ist es hilfreich, klar zu machen, dass eine Drehbuchaufstellung kein dramaturgisches Mittel an sich darstellt, sondern es handelt sich bei diesem Format um eine Art Ideen- und Impulsgenerator, man könnte es auch als eine Simulationsmethode bezeichnen, um Geschichten erlebbar zu machen und auch um Handlungen oder Figurenkonstellationen zu testen. Deshalb hat es sich bewährt, im Vorfeld eine gute Auftragsklärung zumachen, damit für Klient und Gastgeber klar ist, welche Fragen im Raum sind und in welche Richtung die Aufstellung gehen soll. Für die Aufstellung selbst ist zweierlei wichtig: zum einen die Rückkopplung dessen, was in der Aufstellung geschieht, an den Klienten – also immer wieder nachfragen, ob es für ihn in die richtige Richtung geht, ob der Klient Fragen hat, und auch als Gastgeber Angebote zu machen, wie man gewisse Bilder lesen kann. Darüber hinaus kann man als Gastgeber durchaus Komplexität hinzufügen, indem man zusätzliche Aufstellungsangebote macht, indem man Aspekte wie „das, was fehlt“ oder „das, worum es geht“ dazunimmt. Wenn das nicht gemacht wird, besteht die Gefahr, dass sich nur das abbildet, was der Klient mehr oder weniger schon selbst weiß.

Eine weitere Erkenntnis für mich war, dass Drehbuch- und Rollenaufstellungen durchaus auch im Einzelsetting durchgeführt werden können und es möglich ist, dass Autoren oder Schauspieler für ihre eigenen Figuren stehen. Der Fluss und die Fülle von Informationen und Ideen, die ich bei all diesen Gruppen- und Einzelaufstellungen erlebte, veranlasste mich als Filmemacher und Aufsteller in diesem Jahr zu einem Experiment: einen Film zusammen mit Schauspielern mithilfe von Rollenaufstellungen zu entwickeln – ohne vorab ein Drehbuch zu haben. Die Charaktere habe ich vor den

Dreharbeiten einzeln mit den Schauspielern entwickelt und sie dann im Film aufeinandertreffen lassen. Den weiteren Fortgang der Geschichte, also das, was und wie es genau passiert, haben wir während des Drehs in einer Mischung aus Aufstellungen und Trancen entwickelt. Die Ergebnisse aus diesen Aufstellungen und Trancen waren dann Grundlage für improvisierte Szenen zwischen den Schauspielern, die wir gegebenenfalls noch verändert und dann gedreht haben. So entwickelten wir die Geschichte von Szene zu Szene weiter und ließen uns von dem leiten, was sich gezeigt hat.

Was mich außerdem zu dieser Art des Arbeitens veranlasst hatte, waren zweierlei Aspekte. Zum einen die Erfahrung als Regisseur, dass die besten Momente in meinen Filmen oft dann entstanden sind, wenn ich mich nicht an ein Buch oder eine Vorgabe gehalten habe, sondern mich ganz auf den Moment eingelassen und von meiner Intuition leiten ließ. Zum anderen ist es mir nach jahrelanger Aufstellungspraxis ein tiefer Wunsch, noch mehr die Erfahrungen als Repräsentant und Gastgeber von Aufstellungen in mein Leben und in meine Arbeit als Filmemacher zu integrieren. Damit meine ich insbesondere folgende Qualitäten: die Verbundenheit mit etwas, was größer ist als ich, mich dem hinzugeben, was ist bzw. sich zeigt, mehr zu staunen, als zu bewerten, mehr zu fühlen, als zu denken, sowie einen Zustand von erhöhter Wachsamkeit und Achtsamkeit.

Im Folgenden möchte ich von den angewandten Methoden, den Erfahrungen und Erkenntnissen bei dieser Filmproduktion berichten, da sich vieles davon als sehr nützlich erwiesen hat. Methodisch orientiere ich mich nach den von Insa Sparrer und Matthias Varga von Kibéd entwickelten systemischen Strukturaufstellungen und dem Format der Drehbuchstrukturaufstellungen (DBSA).

Der Anfang

Das unmittelbare Anliegen, auf diese Art und Weise zu arbeiten, ergab sich daraus, dass ich an einem Drehbuch schrieb, aber mehrere Versuche, diesen Stoff zu entwickeln, aus meiner Sicht emotional ungenau und zu handlungsorientiert waren, das heißt mir zu äußerlich motiviert erschienen. Die Idee der Geschichte war: Eine Frau und ein Mann begegnen und verlieben sich. Erst später findet die Frau heraus, dass der Mann gerade aus dem Gefängnis entlassen wurde – er hat bei einem Überfall eine Frau getötet. Als nun der Ehemann des Opfers ihn verfolgt, gerät die Frau in einen Konflikt, wie sich dazu verhalten soll.

In der Hoffnung, einen wahrhaftigeren Zugang zu der Geschichte zu finden, entschloss ich mich, dieses Sujet mit zwei Schauspielern weiterzuentwickeln. Die oben genannte Idee bildete den Rahmen für das, was wir dann gemeinsam ausgearbeitet haben. Die Schauspieler, die ich für das Projekt gewinnen konnte, waren beide mit der Aufstellungsarbeit vertraut und auch für die nächsten Schritte offen. Wie bei anderen Aufstellungen ist es auch für diese Vorgehensweise elementar, dass die Schauspieler mir (oder demjenigen, der die Aufstellungen leitet) vertrauen. Dieses Vertrauen ist die Voraussetzung für die Bereitschaft, sich zu öffnen. Ein guter Schritt für mich, etwas für dieses Vertrauen zu tun, war in der ganzen Arbeit mir und meinen Gefühlen zu vertrauen und bereit zu sein, diese auch zu äußern. Wichtig war mir ebenso, die Methode transparent zu halten und mir auch immer wieder von den Schauspielern Feedback zu holen, wie sie die Arbeit erleben.

Entwicklung von Figuren mithilfe von Aufstellungen

Aufstellungen zur Entwicklung von Figuren habe ich in verschiedenen Phasen angewendet. Einmal, um mit den Schauspielerinnen oder Schauspielern einen ersten Schritt in Richtung Rolle zu machen, dann, um die Figur mit Erfahrungen und Erinnerungen anzureichern, und zuletzt während der Dreharbeiten, um noch mehr Klarheit über die Hintergründe der Figur zu gewinnen.

Wenn ich mit den Schauspielern einen ersten Schritt in Richtung Figur machen wollte, ging ich so vor: Ich bitte die Schauspieler zunächst, in die dreifache Aufmerksamkeit zu gehen (die Füße, den Atem, die Hände spüren), sich dann vorzustellen, die Figur, für die sie im Film stehen, lege die Hände auf ihre Schultern und führe sie zu einem passenden Platz im Raum. Wenn die passende Stelle im Raum gefunden ist, frage ich die Beteiligten: *Was hat sich bei dir verändert?* Auch wenn nicht ganz klar ist, für was dieser Platz im Raum steht, kamen so schon erste Impulse für die Figuren. Diese äußern sich in Gefühlen, Gedanken oder inneren Bildern. Allein diese ersten Unterschiede waren aus Sicht der Schauspieler oft schon verblüffend nützlich für die Figurenarbeit. Gegebenenfalls können hier noch Zettel im Raum hinzuplatziert werden, die beispielsweise für „das, was der Figur fehlt“ oder „das, was die Figur blockiert“ stehen.

Mit all dem, was sich im ersten Bild zeigt, kann dann auf verschiedene Weisen weitergearbeitet werden. Als besonders geeignet hat sich hier die von Insa Sparrer und Matthias Varga von Kibéd entwickelte Methode der Gangschaltung erwiesen. Gangschaltung¹ heißt in diesem Zusammenhang, dass ich darum bitte, sich den nächsten innerlichen Impuls vorzustellen, den sie ausführen wollen und davon beispielsweise ein Drittel oder ein Fünftel auszuführen, wenn ich in die Hände klatsche. So kann gewissermaßen durch verschiedene Erlebnisräume gespult werden, und der Schauspieler kann an jeder Phase nach seinen Wahrnehmungen befragt werden. Auch wenn nicht ganz klar ist, wo wir hier mit der Figur eigentlich sind, ergaben sich so weitere hilfreiche Aspekte für die Figurenarbeit der Schauspieler.

Beispielsweise bei der einen Figur der starke voyeuristische Wunsch, andere Menschen beobachten zu wollen – verbunden mit einem schwebenden Körpergefühl. Bei der Figur des entlassenen Häftlings tauchte ein inneres Bild auf, etwas von einem Alligator zu haben, was sich in einer eigenartigen Kopfbewegung und einer bestimmten Art, sich zu bewegen, äußerte. Außerdem kamen Gefühle von Scham und Einsamkeit der Figur und überraschenderweise auch das dringende Bedürfnis, Hardrockmusik hören zu wollen. All das war für die weitere Rollenarbeit der Schauspieler sowie für die spätere Entwicklung des Stoffes von großem Nutzen.

Eine weitere Möglichkeit, mit dem ersten Bild weiterzuarbeiten, ist die Zeitlinienarbeit. Hier frage ich, wo von diesem ersten Platz aus die Vergangenheit erlebt wird, dann, wo die Zukunft gesehen wird, und zuletzt, wie groß der Bereich der Gegenwart wahrgenommen wird. Interessanterweise ist die Zukunft nicht immer in einer geraden Linie von der Vergangenheit, und auch die Bereiche der Gegenwart werden sehr unterschiedlich groß erlebt. Durch diese Methode tauchen in der Regel Aspekte oder Menschen in der Vergangenheit auf, die dann in den Rollenentwicklungsprozess reingeholt werden können. Beispielsweise zeigten sich hier eine vergangene Liebesbeziehung oder ein Elternteil, was oft starke Eindrücke bei den Schauspielern hinterließ. So konnte der Schauspieler, der die Figur verkörperte, dessen Frau getötet worden war, die schöne gemeinsame Zeit erleben – ebenso wie die schmerzliche Zeit nach ihrem Verlust. Nach ihrem Tod stellte er sich direkt mit dem Blick in eine Ecke und beschrieb dieses Gefühl als sehr bedrückend, dumpf und dunkel, gleichzeitig wie einen Schutz. Dieses Bild erlebte er so eindringlich, dass es ihm später während des Drehens immer wieder half, in Verbindung mit diesem Aspekt seiner Rolle zu kommen, und er so seiner Figur eine emotionale Tiefe geben konnte. Wenn Eindrücke so stark erlebt wurden, bat ich die Schauspieler, diese in ihrem emotionalen Körpergedächtnis zu speichern, damit diese in der konkreten Rollenarbeit als Subtexte² verwendet werden können.

Biografiearbeit mittels gezielter Zeitreisen innerhalb der Aufstellungen

Es lassen sich auch ganz gezielt bestimmte Lebenszeiten der Figuren ansteuern. So konnten wir interessante Details über die Biografien der Charaktere herausfinden. Als Zeitreise-Anleitung wählte ich dann Sätze wie: *Und jetzt bitte ich dich, an den Moment zu gehen, an dem du ...* Hier könnte beispielsweise eingesetzt werden: *An dem du das erste Mal in die Schule gekommen bist. – An dem die Geschichte beginnt. – An dem du dich zum ersten Mal mit einem Mann, einer Frau verabredet hast etc. – An dem du in den Knast gekommen bist.*

Als wir für die eine Figur die Zeit seiner Haft aufstellten und durchspulten, entstanden an einem Punkt starke Schmerzen und der Wunsch zu sterben. Auch das war besonders hilfreich, damit der Schauspieler Verständnis und Seelenkontakt zur Schwere und Verzweiflung seiner Figur finden konnte.

Biografiearbeit innerhalb der Aufstellungen mit Affektbrücken³

Wenn, wie in dieser Situation, die Gefühle oder Wahrnehmungen der Figuren besonders heftig waren, nutzte ich diese Gefühle für die in der Hypnotherapie angewandten Affektbrücken. Dabei ging ich so vor, dass ich die Figuren bat, sich körperlich und geistig ganz auf das betreffende Gefühl zu konzentrieren und dieses Gefühl mit jedem Atemzug etwas stärker werden zu lassen. Dann fordere ich sie auf, zu dem Zeitpunkt in ihrem Leben zu gehen, an dem sie das erste Mal dieses Gefühl hatten – und zwar dann, wenn ich ihnen ein Signal gebe, wie beispielsweise in die Hände klatschen. So gelangen die Schauspieler häufig in die Vergangenheit der Figuren, oftmals in deren Kindheit. Auf diese Weise tauchte bei der Figur des entlassenen Häftlings seine kranke Mutter auf, die sich nicht um ihren Sohn kümmern konnte, als er klein war, und dann starb. Für ihren Tod fühlte sich die Figur verantwortlich.

Was zeigt sich da eigentlich?

Alle diese Bilder, Eindrücke, Gefühle und „Erinnerungen“ führten uns in neue Räume. Wir reisten wie in anderen Welten, aus denen sich immer mehr eine eigene und in sich konsistente Geschichte formte. Wichtig erscheint mir an dieser Stelle zu erwähnen, dass all das in keinem unmittelbaren Zusammenhang zum Leben der Schauspieler und ihrer persönlichen Biografie zu stehen schien. Der Frage, ob diese Bilder möglicherweise Ausdruck unbewusster Anteile der Schauspieler sind, bin ich während der Dreharbeiten nicht nachgegangen. Trotzdem redeten wir natürlich darüber, und unser aller Eindruck war, dass sich hier Bilder aus dem kollektiven Unbewussten manifestieren.

Nach dem Abschluss des ersten Drehabschnitts gab es unterschiedliche Nachwirkungen. In einer gemeinsamen Auswertung wurde klar, dass die Verbindung mit dem, was sich da gezeigt hatte, persönliche Veränderungen und Prozesse in Gang gebracht hat. Zwar sprachen wir offen über diese Prozesse, doch verabredeten wir, dass jeder damit in eigener Verantwortung umgeht. Aus jetziger Perspektive würde ich das, was sich in der Arbeit entwickelt und zeigt am ehesten so beschreiben: eine Mischung aus unbewussten, persönlichen Anteilen der Schauspieler mit bewussten und unbewussten Anteilen von mir, dem Filmemacher, verbunden mit Bildern aus dem kollektiven Unbewussten.

Entwicklung von Figuren mithilfe von Trancen

Die Arbeit mit Trancen hatte sich bei der Drehbuchaufstellungsarbeit entwickelt, als meine Kollegin Réka Kincses anfang, die aufgestellten Repräsentanten nach Hintergründen ihrer Figur zu befragen. Dabei stellten wir fest, dass auf diese Weise zusätzliche Informationen zu den Figuren und Stoffen ans Licht kamen, die für die Klienten hilfreich waren. Ich hatte den Eindruck, dass dieses Phänomen damit

zu tun hatte, dass die Stellvertreter in Aufstellungen in der Regel in Trancezuständen sind und dieser Umstand für die kreative Arbeit enorm zuträglich ist. Deshalb versuchte ich in Einzelsitzungen mit Schauspielern noch vor der Aufstellungsarbeit mit Trancen zu beginnen und stellte fest, dass dieser Ansatz eine gute Ergänzung zur Aufstellungsarbeit ist und gewissermaßen als eine Form von innerer Aufstellung betrachtet werden kann.

Diese innere Aufstellung mit Hilfe von Trancen haben sich besonders bei den Dreharbeiten als hilfreich erwiesen, da häufig am Set schon Licht gebaut wurde und es deshalb aus Zeit- und Raumgründen für uns besser war, wenn wir parallel an einem ruhigeren Ort „trancen“ konnten.

Das Vorgehen

Zunächst erkläre ich den Schauspielern, dass ich mit Aufstellungen und Trancen arbeite, und frage, ob sie bereit zu dieser Art von Arbeit sind. Bei Aufstellungs- und Hypnotherapie-Unerfahrenen wird dann gelegentlich nachgefragt, was ich unter Trance verstehe. Meine Antwort ist, dass es sich um Trancen leichter und mittlerer Tiefe handelt, also um ein Arbeiten mit einem anderen Bewusstseinszustand, der vergleichbar mit einer sehr konzentrierten Lektüre ist. Dass es also mehr um eine Form der Aufmerksamkeitsfokussierung geht als um eine landläufige Vorstellung von Hypnose, in der man nicht mehr Herr oder Frau seines Willens ist. Wenn ich die Erlaubnis der Schauspieler habe, bitte ich sie, sich bequem hinzusetzen. Dann lade ich sie ein, die Aufmerksamkeit auf ihre Füße zu richten, auf den Kontakt, den sie zum Boden haben, *so wie dieser Kontakt gerade ist*, dann auf ihre Hände und zuletzt auf ihren Atem – *so wie er gerade ein- und ausfließt*. Hierbei sollte die Aufmerksamkeit möglichst stärker auf den Körper bezogen sein als auf die Gedanken. Ich selbst spreche mit einer etwas tieferen Stimme und mache ausreichend Pausen, weil das den Trance-Effekt verstärkt. Wenn ich den Eindruck habe, dass die Schauspieler in einer entspannteren und körperbezogeneren Wahrnehmung sind, bitte ich sie, sich vorzustellen, dass die Figur, die sie in dem Film verkörpern, hinter sie tritt und ihnen die Hände auf die Schultern legt und dass die Energie dieser Figur über die Hände auf ihre Schultern übergeht. Dass diese Energie mit jedem Atemzug mehr in ihren Körper hineinfließt. Nach einer Weile bitte ich sie, mir ein Zeichen mit der Hand zu geben, wenn sich etwas bei ihnen verändert hat. Auf die unterschiedsbasierte Frage *„Was hat sich verändert?“* kommen in der Regel Antworten, die entweder die Gefühlsebene, die gedankliche Ebene oder ein Bild beschreiben. Darauf gehe ich dann zum Beispiel so ein: *Und wenn du dich so fühlst (bspw. schwer), was denkst du dann? Oder wenn du das denkst, was fühlst du dann? Was tust du dann?* Wenn Bilder entstehen, lasse ich mir diese so genau wie möglich beschreiben.

Sehr interessant und spannend ist, dass das, was die Figuren in den Trancen erzählen, sehr flüssig und wie von selbst kommt und nicht ausgedacht, sondern erlebt wirkt.

Bei einer Figur tauchte in Variationen wiederholt folgendes

Bild auf: ein Platz im Wald mit Moos, wohin die Figur sich öfter zurückzog. Vom Erleben her war das ein geschützter Ort, ein Ort der Ruhe. Ich ließ mir den Ort genau beschreiben und erkundigte mich, was da noch zu sehen war, ob da noch andere Personen sind und wie es sich anfühlt. Dann lud ich dazu ein, sich (in Gedanken) von dem Platz wegzubewegen, und ließ mir beschreiben, was in der Umgebung dieses Ortes auftauchte. So gelangten wir einmal zu dem Ort, wo die Figur aufgewachsen war – ein Kinderheim. Da es sich scheinbar um eine junge Version der Figur handelte, fragte ich zunächst nach dem Alter der Figur und ließ mir dann so ausführlich wie möglich von diesem Ort erzählen. Dabei verwendete ich immer konsequent Fragen wie: *Wer ist da noch? Wie läuft da der Alltag ab? Welche Regeln gibt es da? Wie fühlst du dich?* etc.

Biografiearbeit von Figuren mithilfe von Trancen

Da diese Zeitreisen öfter wie von selbst auftauchten, begann ich auch in den Trancen – ähnlich wie in den Aufstellungen – gezielt, verschiedene Lebenszeiten der Figuren anzusteuern. So konnten wir weitere interessante Details über die Biografien der Charaktere herausarbeiten. Als Zeitreise-Anleitung wählte ich dann den Satz: *Und jetzt bitte ich dich, an den Moment zu gehen, an dem du ... (Hier wird der Moment eingesetzt, der angesteuert werden soll.)* Das funktioniert sehr gut, zu beachten ist, dass die Anweisungen so klar und deutlich wie möglich gegeben werden.

Die Dreharbeiten

Die Szenen und Dialoge haben wir direkt an den Drehorten entwickelt. Zum Teil habe ich Kontexte wie Drehorte und den Rahmen der Geschichte aus organisatorischen Gründen in meiner Rolle als Regisseur oder „Spielleiter“ vorgegeben. Hinzu kam ein Thema, das für mich in der Vorbereitungszeit aufgetaucht war und das mich in einer früheren Phase in meinem Leben sehr beschäftigt hat: dass sich zwei Menschen begegnen, die eine große Sehnsucht nach Liebe haben, ihre Sehnsucht aber mit Liebe verwechseln. Dieses Thema wollte ich in dem Film bearbeiten, und es diente mir während der Dreharbeiten als innerlicher, emotionaler Kompass.

Entwicklung von Szenen mithilfe von Aufstellungen und/oder Trancen am Set

Um Szenen mit der Aufstellungsarbeit zu entwickeln, bitte ich die Schauspieler, für sich im Raum den Platz zu suchen, der für den ersten Augenblick dieser Szene steht. Nachdem ich sie unterschiedsbasiert befragt habe, arbeitete ich mit der bereits erwähnten Gangschaltung. Auf diese Weise gehe ich Schritt für Schritt durch die Szene, befrage abwechselnd weiter und erfahre so, in welche Richtung sich die Figuren bewegen wollen und welche weiteren Impulse es gibt. So war es zum Beispiel in verschiedenen Situationen hilfreich

zu erfahren, welche Gefühle und Impulse die Figuren hatten. So konnte ich es dieser Figur beim Dreh überraschend schwer machen, indem ich ein Hindernis einbaute, damit die Figur kämpfen muss. Zum Beispiel als ich einmal erfuhr, dass eine Figur gehen wollte, dann nutzte ich die Information, um einer anderen Figur zu sagen, sie solle es dieser Figur schwer machen zu gehen. So ermöglichte mir das Wissen von den inneren Zuständen der Figuren, zusätzliche Regieanweisungen zu geben, die die Spannungen und Konflikte in den Szenen erhöhten.

Wie schon erwähnt, habe ich aus Platzmangel am Set auch an einem anderen Ort die Schauspieler in Trance versetzt. Nachdem sie mir ein Zeichen gegeben hatten, dass die Figur *bei ihnen* ist, befragte ich die Schauspieler abwechselnd. Die erste Frage war immer: *Was hat sich bei dir verändert?* Daraufhin stellte ich unter Umständen – wie oben bereits erwähnt – noch weitere systemische Fragen. Dann fragte ich den nächsten Schauspieler, was sich verändert hat, und auch, wie er es erlebt, wenn die andere Figur jetzt so spricht/denkt/fühlt/handelt. So befrage ich abwechselnd die Schauspieler und erhalte Informationen über das, was sie denken beziehungsweise fühlen, und auch über das, was sie von diesen Gedanken und Gefühlen mitteilen wollen. Dieser Prozess geht so lange, bis bei mir der Eindruck entsteht, die Szene ist zu Ende. Dann gibt es die Möglichkeit, die Schauspieler einzuladen, einen Platz für sich im Raum für den ersten Augenblick dieser Szene zu suchen. Dieses Bild ist oftmals geeignet, um es genau so als Anfangsbild der Szene zu verwenden.

Das, was sich aus den Aufstellungen oder Trancen ergab, habe ich mit den Schauspieler im „Wachbewusstsein“ besprochen, um dann Verabredungen hinsichtlich eines Szenenablaufs und eines Dialoges zu vereinbaren. Hier galt immer, dass weitergespielt wird, was immer auch geschieht. Die Trancesequenzen gingen oft über mehrere Szenen und konnten auch mit drei Figuren gleichzeitig durchgeführt werden, obwohl diese in unterschiedlichen Räumen unterwegs waren. Spannend war, dass bei Trancen mit zwei Personen bspw. in einer gemeinsamen Vergangenheit ähnliche Bilder und Personen vorkamen. Es war, als ob es diese gemeinsame Vergangenheit schon irgendwo gäbe und die Figuren sich nur noch darin erinnern müssten. Als ich zum Beispiel mit der einen Schauspielerin und ihrer Freundin die Zeit aus dem Kinderheim trancte, ergaben sich jede Menge Anekdoten und Geschichten, die sie damals gemeinsam erlebt haben – das, obwohl die Schauspielerinnen sich privat überhaupt nicht kannten. Zusätzlich verwendeten wir die Trancen auch, um herauszufinden, wie die Figuren von einem Ort zum anderen gekommen sind. Für alle diese Trancen war es hilfreich, dass wir mitprotokolliert haben. Auch hier war es wichtig zu unterscheiden, was von dem Erlebten gesagt werden sollte und was der Subtext der Figur war. Auch haben wir bei längeren Sequenzen nicht alle Szenen verfilmt, sondern es war an mir zu entscheiden, welche der aufgetauchten Szenen für die Dramaturgie günstig waren.

Das Anknern der in den Aufstellungen und Trancen gemachten Erfahrungen und die weitere Arbeit am Set

Vereinzelt habe ich in den Aufstellungen oder Trancen indirekte posthypnotische Suggestionen gegeben, in der Art, dass *ich sicher bin, dass das, was sie gerade erlebt haben, in ihnen während der Dreharbeiten lebendig sein wird.*

Daraufhin sind wir mehr oder weniger direkt in die Szenearbeit gegangen. Das heißt, wir haben mit dem Team den technischen Ablauf besprochen und dann gleich die erste Szene improvisiert und aufgenommen. Obwohl wir eigentlich nie Textproben gemacht haben, war es spannend zu erleben, wie textsicher und gelebt das wiedergegeben wurde, was vorher in den Aufstellungen und Trancen erarbeitet wurde. Selbstverständlich haben wir an den Abläufen, Dialogen noch weiter gefeilt, so lange bis uns die Szene stimmig erschien. Hierbei entstand immer wieder die Situation, dass der Kameramann auf manche Szenen emotional reagierte. Mir wurde klar, dass er der erste Zuschauer und im Sinne der Aufstellungsarbeit Aspekte der Zuschauer repräsentiert. Deshalb habe ich – je nach Intuition – seine Impulse und Wahrnehmungen aufgenommen. So äußerte er z. B. öfter den Wunsch, dass jetzt etwas Unerwarteteres geschieht als das, was sich zeigte. Also entschloss ich mich dazu, den Schauspielern unterschiedliche Anweisungen zu geben, wie sie sich an einem bestimmten Moment in der Szene verhalten sollten – also anders als offiziell verabredet. So gab es beispielsweise einmal die Situation, in der sich die männliche Hauptfigur der weiblichen zum zweiten Mal nähert – im Glauben, dass er sie gleich ansprechen kann. Sie aber verpasst ihm eine Ohrfeige, was durch ihren Hintergrund motiviert ist und was zu einer völlig unerwarteten Wendung in der Szene führte.

Fazit

Die ganze Arbeit war für mich in vielerlei Hinsicht eine unglaubliche Erfahrung. Nachdem wir uns entschlossen hatten, auf diese Weise zu arbeiten, also uns dem hinzugeben, was ist, änderte sich mein Erleben radikal. Es war, als ob wir mit etwas Heiligem in Berührung kamen, was uns Flow, Fülle und Inspiration bescherte. Das bereicherte die Filmherstellung enorm, weil die vorgestellten Methoden für viele Bereiche wie Kostüme, Drehorte, Kameraführung gute und verwendbare Ideen zutage brachten. Insbesondere überraschten mich die Figuren immer wieder mit Handlungen, auf die ich beim Drehbuchschreiben nie gekommen wäre. Dass es sehr nützlich war, für diese Fülle von Informationen eine passende Form der Systematisierung zu finden – beispielsweise in Form von Protokollen –, ist mir noch wichtig zu erwähnen. Ein weiterer Vorteil gegenüber der konventionellen Regieform ist aus meiner Sicht, dass es für mich und die Schauspieler angenehmer ist, mehr aus dem Gefühl und einem Erleben zu schöpfen, als sich über Gedanken über die Figur auszutauschen – also ein eher gefühltes und unmittelbares Arbeiten als ein „kopfiges“ – das zu mehr Flow führt. Allerdings ergaben sich auch gewisse Schwierigkeiten aus dem besagten Spirit, also *Ja zu sagen zu dem, was ist.* Zum

einen verlangt es von mir als Regisseur, mein Ego weitmöglichst aus dem Spiel zu halten und auch stark zu vertrauen, dass das, was sich zeigt, gut ist, so wie es ist. Das bedeutet, im Vertrauen zu bleiben, auch wenn zum Beispiel noch nicht klar ist, was am nächsten Tag geschieht. Ein solches Vorgehen ist für die Planung von Dreharbeiten äußerst schwierig, weil es immer viele Dinge zu organisieren und zu kommunizieren gibt. Sei es beim Disponieren von Team und den Schauspielern, was so kurzfristig große Flexibilität von allen Seiten verlangt, oder sei es beim Finden von Drehorten. Auch wenn so immer wieder unerwartete und sehr schöne Lösungen entstanden, hat es mich immer wieder gefordert, bewusst mit meinen auftauchenden Ängsten umzugehen und ins Vertrauen zu gehen. Auch die Dramaturgie der Geschichte war eine Herausforderung: Denn das freie Entwickeln der Figuren ist trotz aller Lebendigkeit noch kein Garant für eine gute Geschichte und ersetzt keine Dramaturgie. Hier war es immer wieder wichtig für mich, Abstand von den Szenen und der Figurenentwicklung zu gewinnen, mich quasi zugunsten einer spannenden Geschichte aus der Figurentrance zu „dehypnotisieren“. Dabei halfen mir das erwähnte Besprechen der Szenen mit dem Kameramann, der Austausch mit der sehr dramaturgieerfahrenen Skriptfrau sowie das nächtliche Auswerten der Filmmuster mit meiner Frau. So war es möglich, dass ich als Regisseur und Autor noch eigene Ideen entwickeln und so die Figuren in schwierige und konfliktreiche Situationen bringen konnte, die sie sich selbst nicht gewählt hätten.

Ich bin sehr dankbar für die gemachten Erfahrungen und warte mit Spannung darauf, mit dem Schnitt des ersten Teils zu beginnen. Den zweiten Teil werden wir voraussichtlich im Sommer drehen und den Film dann hoffentlich in diesem Jahr fertigstellen. Der Arbeitstitel des Films ist „heart bargain“.



Nicolai Albrecht ist studierter Filmemacher, systemischer Berater (DGSF) und psychotherapeutischer Heilpraktiker. Seit 2007 leitet er systemische Strukturaufstellungen und gründete zusammen mit Réka Kincses Drehbuchaufstellung-berlin. Er ist niedergelassen mit einer Praxis für Systemisches Coaching und Psychotherapie in Berlin. Zur Zeit arbeitet er an: „*Spiele der Helden – Systemische Stoff- und Figurenentwicklung – Ein Handbuch für Autoren, Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler*“.

www.nicolai-albrecht.de

Anmerkungen

- ¹ Gangschaltung heißt hier eine autonome Veränderung: Dabei wird 1/3 zur nächsten sinntragenden Einheit verwendet, 1/5 als slow motion innerhalb der Szene, 1/7 als frame by frame spulen und 2/3 um zum Abspann zu gelangen, also über Ende hinaus. Dem ganzen Impuls zu folgen dient als absurder Gang zur Impulsgenerierung.
- ² Unter Subtext wird in der Schauspielarbeit die Methode verstanden, unter den expliziten Text eine andere Bedeutung oder ein anderes Gefühl zu legen, bspw. das, was die Figur „eigentlich“ sagen will oder fühlt.
- ³ Der Begriff beschreibt die assoziative Verbindung einer in der Vergangenheit liegenden Ausgangssituation zu bekannten derzeitigen Situationen oder Dingen, die mit gleichen oder ähnlichen Gefühlen und damit einhergehenden körperlichen Empfindungen verknüpft sind.