

SUSANNE BORMANN

ABDRUCK

Dieser Text ist erstmals erschienen im Schnitt #22.

MEHR INTERVIEWS

Rajesh S. Jala
 Claire Doutriaux
 Claire Denis
 Michael Klier
 Lothar Lambert
 Bent Hamer
 Roland Klick
 Christian Petzold
 Tomas Alfredson
 James Toback

NOCH MEHR INTERVIEWS >



Susi und ihre Strolche

VON OLIVER BAUMGARTEN, NIKOLAJ NIKITIN

Als Susanne Bormann 1998 in *Nachtgestalten* als Patty ein denkwürdiges Bravourstück lieferte, war sie bereits seit zehn Jahren im Geschäft. 1988 wurde sie durch ein Schulcasting der DEFA für den Film entdeckt. Fortan flogen der Kleinmachnowerin zahlreiche Hauptrollen zu, ohne daß sie darüber nachgedacht hätte, ihr Talent zum Beruf zu machen. Erst, nachdem sie 1996 den Grimme Preis für *Abgefahren* gewonnen und drei Jahre später eben mit *Nachtgestalten* erneut für Aufsehen gesorgt hatte, besann sie sich eines Anderen. Auf der Berlinale trafen sie Oliver Baumgarten und Nikolaj Nikitin.

Wie kam es, daß Du Dich erst so spät für die Schauspielerei als Beruf entschieden hast, wo es doch bereits so gut lief?

Ich dachte damals, ich sollte noch irgend etwas anderes lernen und würde die Schauspielerei so nebenbei machen, mir etwas Sicheres aufbauen also. Aber ich merkte, daß ich mit der Filmerei zunehmend sehr viel Herzblut und Seele verband. Erst empfand ich es als eine Art Hobby, eine Art Urlaub aus dem Schulalltag. Etwas, das ich mir als Bonbon erhalten wollte. Aber nebenbei zu schauspielern halte ich mittlerweile allein von der Koordination her für schwierig.

Obwohl Du es ja mit Deinem Studium gerade tust.

Ja, nur hat es sich gewandelt. Jetzt spiele ich in erster Linie und studiere nebenher – an der FU Filmwissenschaft und an der HU Theaterwissenschaft.

Siehst Du eine Gefahr darin, daß Dich das Studium der Filmtheorie in Deiner Praxis beeinflussen könnte? Betrachtst Du Deine Arbeit in einem ganz anderen Licht, das vielleicht auch verunsichern kann, weil Du Dir zu viele Gedanken machst?

Ich weiß nicht, mir macht das sehr viel Spaß, weil ich über die Dinge hinter der Kamera und über die Theorie aufgrund meiner Erfahrung ja auch nicht viel Bescheid weiß. Ich war in einem Seminar zur Filmanalyse neuer deutscher Filme, und es hat mich schon erstaunt, wie weit die Analysen zum Teil gehen. Beim Dreh stellt es sich oft so dar: »Auf diese Art geht's nicht, dann machen wir's anders.« Zack, fertig. Aber aufgrund meiner Erfahrungen denke ich nicht, daß diese Analysen falsch oder unangemessen sind, weil es eine Menge Filme gibt, die extrem gebaut sind und bei denen man sich über die Wirkung jedes noch so winzigen Details Gedanken macht. Wenn mir ein Buch angeboten wird

und ich mir Filme des Regisseurs anschau, um eine Vorstellung von seiner Arbeit zu bekommen, dann verlasse ich mich normalerweise auf mein Gefühl. Aber ich beginne jetzt zum Teil, die Filme ein wenig anders zu betrachten, mir fallen andere Dinge auf. Sehr spannend finde ich, auf den Schnitt zu achten. Bei welchem Wort eines Dialogs erfolgt der Umschnitt auf die Reaktion zum Beispiel. Ich finde, das sagt sehr viel darüber aus, worum es dem Macher tatsächlich geht, was er wirklich erzählen will. Überhaupt interessant, welche Macht der Schnitt über Film besitzt. Ich mag beides, sowohl, wenn er gar nicht auffällt wie in *Nachtgestalten*, ich mag es aber auch, wenn er überrascht.

Denkst Du während Deines Spiels in Einstellungen den Schnitt mit?

Es kommt schon vor, daß ich genau wissen will, in Dialogen beispielsweise, in welchen Momenten voraussichtlich die Schärfe auf mir liegt oder wann in Großaufnahme gefilmt wird, um mich nicht in den falschen Einstellungen zu verausgaben. Meistens halte ich es aber für Unsinn, sich danach zu orientieren. In extrem pointierten, gebauten Einstellungen ist es durchaus klug, sich ein Gerüst zu schaffen. Sobald eine Szene aber in die Emotionalität geht, funktioniert ein solches System nicht mehr. So gesehen stimmt es natürlich, man muß schon aufpassen, daß einen diese theoretischen Aspekte nicht in den falschen Momenten blockieren und man sich mit Gedanken beschäftigt, die in dem Moment einfach sekundär sind, weil sie sich andere machen müssen.

Wie ist Dein Verhältnis zur Kamera?

Ich mag die langen Brennweiten, wenn die Kamera relativ weit weg steht. Also im Grunde, wenn sie gar nicht da ist, wenn ich sie nicht bemerke. Das ganze Team und die Kamera rufen mir manchmal die Irrealität der Situation ins Gedächtnis, was beim Fallenlassen schon mal stören kann. Ideal ist es, wenn ich mich wie bei *Nachtgestalten* gar nicht um die Kamera kümmern muß. Andreas Höfer gesellte sich nach einer Stunde zu den Proben und schaute, was er einfangen muß. Bei »Lenya« hingegen wurde extrem viel durchgestellt. »Du gehst zwei Schritte, sagst Deinen Satz und gehst dann weiter. Das ist für die Kamera am schönsten.« Für mich hingegen ist das doof, weil ich in diesem Moment mein Spiel der Kamera vollkommen unterordnen muß und deshalb nicht nach dem Gefühl gehen kann. Die Schwierigkeit besteht darin, daß die Kamera den natürlichen Fluß behindert.

In Deinen besten Filmen spielst Du ziemlich Problemkinder und arge Strolche. Findest Du in diesen Figuren etwas von Dir selbst?

Die Rolle in *Nachtgestalten* unterscheidet sich schon extrem von mir selbst. Patty ist ohne Hoffnung, etwas, von dem ich persönlich mich ernähre. Sie hat so gar nichts Kokettes an sich, sie ist total trocken, rau und trotzdem auf eine Art vielleicht sogar lieber als ich. Die Figur hat mich sehr beschäftigt und mitgenommen, sie besitzt etwas, was mich sehr berührt. Zum Beispiel, daß sie dem Kerl am Ende dann doch noch einen Hunderter daläßt. Dafür müßte sie zwei Typen mehr über sich überlassen, das ist ein Preis!

Auch äußerlich schonst Du Dich in diesen Rollen nicht. Reizt Dich das, was man wohl gemeinhin »Mut zur Häßlichkeit« nennt?

Ich hatte gewisse Probleme damit, vielleicht nicht mehr als jede andere, aber immerhin. Gründlich aufgeräumt damit hat Andreas Dresen bei *Nachtgestalten*. Ich hatte zum Beispiel diesen Tick, mir ständig die Haare, die auf der Seite der Kamera hingen, aus dem Gesicht zu streichen, woraufhin er dann rief: »Sei nicht so verdammt eitel! Hast Du Angst, man sieht nicht genug von Dir?« Seine Taktik war wirklich gut, es entwickelte sich bei mir eine Art von Trotz und Wut und daraus resultierend dieser Mut zur Häßlichkeit. Daß es vollkommen egal ist, ob irgendwer was sieht oder auch nicht. Es war auch für die Wehrhaftigkeit der Figur wichtig, daß sie sich zugleich wehrhaft gegen die Kamera zeigte und ich nicht mehr auf Wirkung bedacht war.

Was gefiel Dir an der bösen Lana aus *Schlaraffenland*?

Ich hatte zunächst die Nette angeboten bekommen, die am Ende vom Dach gestoßen wird. Ich wollte aber partout die andere spielen und habe dann für Lana beim Casting vorgesprochen. Sie ist eine interessante Figur und pellet sich zum Schluß wie eine Zwiebel, und man sieht, was alles hinter ihrer Fassade steckt. Im Film sind von diesen entscheidenden Momenten nur ein paar Sekunden enthalten, was mich sehr geärgert hat. Nach den Dreharbeiten blieb viel Material über, etwa drei Stunden, die auf zwei runtergekürzt werden

mußten. Der Dreh war mit 60 Tagen zwar enorm lang, aber der Druck wegen des hohen Budgets um so extremer und viele Einstellungen arg kompliziert. Es gab viele Actionsequenzen, die mich endlos nervten. Das ist eine unglaublich zeitaufwendige Fummelei für – aus meiner Sicht – vergleichsweise unwichtigen Kram. Da hat manche »Spiel«-Szene ein wenig drunter gelitten. Vielleicht sind Actionfilme auch einfach nicht so mein Fall.

In *Schlaraffenland* hast Du mit vielen jungen Kollegen gearbeitet. Wie siehst Du das Filmland als Basis Deiner Zukunft?

Ich finde, daß tolle Leute aktiv sind, Andreas Dresen oder Fatih Akin. Auch *Die innere Sicherheit* ist ein genialer Film. Ich glaube schon, daß vieles in Bewegung ist, vieles auch, was mich interessiert. Es ist natürlich ärgerlich, daß es oft wunderschöne Stoffe sehr schwer mit der Finanzierung haben. Im Jahr 2000 hatte ich viele großartige Angebote für Kinofilme, die alle nicht finanziert werden konnten. Das ist schade.

[↑ Seitenanfang](#) [→ Rubriken](#) [→ Interviews](#)
