

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 22 (1980)
Heft: 117

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



**Film
bulletin**

**BRUNO
GANZ**
SCHAUSPIELER

KURZ BELICHTET

Filmpodium der Stadt Zürich,
in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque Suisse und Jean Luc Godard:
JEAN LUC GODARD RETROSPEKTIVE
Kino Movie 1, jeweils Montag 3, 5, 7, 9 und Fr./Sa. 12.15 und 23.15
(Programmänderungen vorbehalten)

- 5. Jan. A BOUT DE SOUFFLE (1959)
- 9./10. Jan. LE PETIT SOLDAT (1960)
- 12. Jan. VIVRE SA VIE (1962)
- 16./17. Jan. UNE FEMME EST UNE FEMME (1961)
- 19. Jan. LE MEPRIS (1963)
- 23./24. Jan. ALPHAVILLE (1965)
- 26. Jan. LES CARABINIERS (1962/63)
- 30./31. Jan. MASCULIN - FEMININ (1965/66)
- 2. Febr. PIERROT LE FOU (1965)
- 6./7. Febr. BANDE A PART (1964)
- 9. Febr. MADE IN USA
- 13./14. Febr. 2 OU 3 CHOSES... (1966)
- 16. Febr. WEEKEND (1967)
- 20./21. Febr. LA CHINOISE (1967)
- 23. Febr. ONE PLUS ONE (1968) + VENT D'EST (1969)
- 27./28. Febr. TOUT VA BIEN (1971/72)
- 2. März ICI ET AILLEURS (1974) + COMMENT CA VA (1975)
- 6./7. März NUMERO DEUX (1975)

BIENNALE EUROPEENNE DU FILM SUR L' ENVIRONNEMENT

23.-29. März 1981 in Chartreuse de Villeneuve-les-Arignon (Frankreich).
Die erste Biennale ist dem Thema "Habitat et Paysage" zugeordnet. Im Wettbewerb werden Kino-, TV- und Video-Filme zu sehen sein. Die Veranstaltung wird begleitet von einem "Forum de l'Environnement" mit Ausstellungen, Kolloquien und Diskussionen (simultan: deutsch, englisch, französisch).

Mitgeteilt:

MEHR GELD FUER DEN SCHWEIZERFILM

Bei der Beratung des Budgets 1981 in National- und Ständerat wurde der Kredit für die Förderung des Films von 3,15 Millionen Franken auf 4,1294 Millionen Franken erhöht.

Damit kamen langjährige Bemühungen wenigstens zu einem Teilerfolg. (Vergleiche: Neues Filmgesetz in Oesterreich, Seite 55)

OCIC (Internationale Katholische Filmorganisation) hat Pater Ambros Eichenberger, langjähriger Leiter des Schweizerischen Katholischen Filmbüros, Zürich, zu ihrem neuen Präsidenten gewählt. Diese Wahl kommt nicht ganz überraschend, war doch Pater Eichenberger seit Jahren bereits, als Vize-Präsident der OCIC, für diese Organisation sehr aktiv und sehr erfolgreich tätig. Der Kath. Filmkreis Zürich gratuliert ihm zu dieser Wahl.

BRUNO GANZ

ÜBER DAS HANDWERK DES FILM-SCHAUSPIELERS

PRÄSENZ IST DAS A UND O

W: Schauspieler – mir ist nie so ganz klar, was ein guter Filmschauspieler eigentlich ist, welche Kriterien sich zur Beurteilung einer schauspielerischen Leistung auf der Leinwand anbieten. Du hast Theater gespielt, dich inzwischen auf Filme spezialisiert und dir auch da einen Namen als Darsteller gemacht. Fangen wir damit an, dass du den Wechsel vom Theater zum Film unter anderem damit begründet hast, dass du entschieden mehr Verantwortung für deine Rolle übernehmen wolltest. Glaubst du also, dass sich das im Film besser realisieren lässt?

B: Möglicherweise schrumpft der ganze Komplex mit seinen vielseitigen Aspekten, den diese Frage aufwirft, auf die Tatsache zusammen, dass man sich beim Film selber sieht – und beim Theater nicht. Ich könnte hier sehr ausführlich werden, aber in Kürze soviel: Das Theater, bei dem ich mitgewirkt habe, ist immer von Regiekonzeptionen bestimmt worden. Im Rahmen dieser Konzeptionen hatte man eine ganz bestimmte Aufgabe, die sehr präzise bei den Proben und bei den Diskussionen darüber definiert wurde. Für dieses Teilstück war man verantwortlich. Beim Film dagegen – paradoxerweise –, der am Schneidetisch entsteht und bei dem man als Schauspieler viel stärker manipuliert wird, ist man im Moment wo gedreht wird, wo man vor

der Kamera steht, total verantwortlich. Es gibt kein Ausweichen, man kann später nicht sagen, "also der Regisseur wollte dies und jenes, und ich habe versucht diese Konzeption zu spielen". Es ist etwas, das ganz direkt, sinnlich funktioniert - oder nicht. Die Zuschauer glauben dir, was du darstellst, sie akzeptieren das und nehmen es auf - oder sie lehnen es ab. Das geht auf ganz simple Entscheidungen zurück, die - meist unbewusst - von den Leuten im Kino dauernd gefällt werden - etwa wenn man so eine Grossaufnahme sieht von einem Gesicht. Da mag's irgendwelche Details geben, die stören - erotisch oder so -, jedenfalls ganz intim, und dann wird das abgelehnt. Kino ist also etwas, das viel intimer ist und näher an den Zuschauer herangeht.

Möglicherweise bin ich auf das Wort Verantwortung gestossen, weil ich die Erfahrung gemacht habe, dass Filmregisseure im allgemeinen von Schauspielerei nicht besonders viel verstehen. Anfänglich empfand ich dies als Manko, weil ich es gewohnt war, dass Rollen, die Art der Darstellung so langsam entwickelt werden, dass ich genau kontrolliert werde, dass ich beobachtet werde, dass man mich "Aufbaut" - und dies alles eben in Prozessen, bei den Probearbeiten, die zwei Monate dauern. Das so erarbeitete wird dann einfach reproduziert. Beim Kino dagegen kommt man zum Drehplatz, und alle Fähigkeiten der Leute sind darauf konzentriert, diesen "Apparat" zusammen zu bringen - also einen Ton mit einem Bild zu organisieren. Dabei ist ein Ausrichten auf einen Schauspieler, wie beim Theater, wo die Leute auf der Bühne stehen und sonst nichts, wo man sich also nur auf diese Schauspieler zu konzentrieren braucht, einfach nicht drin. Beim Film fühlt man sich da also völlig vernachlässigt. Man hat es auch oft mit Leuten zu tun, die in dieser Frage total inkompetent sind, die das nicht beurteilen können, die auch sagen: "Schauspielerei das ist ihre Arbeit, davon verstehe ich nichts". Erich Rohmer etwa hat mir vor den Dreharbeiten geschrieben: "Ich bin Dokumentarfilmer. Die Rolle, wie sie das spielen wollen, das ist ihr Problem, dazu kann ich ihnen gar nichts sagen."

Beim Theater war das radikal anders. Ich habe aber gemerkt, dass dieses in Regiekonzeptionen eingebettet sein etwas ist, was mich mit der Zeit beengte. Ich dachte mir, dass ich aus diesem Zustand ausbrechen sollte und sah beim Film eine grosse Chance. Denn ich kann mich da nicht zurückziehen. Wenn einer fragt, was machst du da, kann ich mich nicht zurückziehen und sagen, der Regisseur hat das von mir verlangt - beim Film ist das nicht möglich. Niemand kann mich zwingen bei einer Grossaufnahme dieses oder jenes zu tun. Wenn es dem Regisseur nicht gefällt, kann er es wiederholen lassen, aber kann nicht etwas aus mir rausholen, was nicht vorhanden ist, weil das die Kamera viel zu genau registriert.

W: Nun - ich dachte mir, dieses "Mehr Verantwortung" für die Rolle übernehmen beziehe sich wahrscheinlich auf die grösseren Möglichkeiten, eine Rolle, einen bestimmten Stoff auszuwählen.

B: Das stimmt auch. Und es fängt sogar schon früher an. Es gibt eben keine Diskussion in einer Gruppe von 30 Leuten, die sich seit sechs Jahren kennt (Schaubühne), wer welche Rolle spielt.

Ich bekomme ein Drehbuch, oft von Regisseuren, die ich gar nicht kenne, ich muss dieses Buch alleine lesen, und ich muss allein entscheiden, ob ich bei



der Sache mitmachen will - und dieses Allein-sein setzt sich dann auch fort bei den Dreharbeiten. Wenn man nichts vorzuschlagen hat, wird einfach gedreht, was vorhanden ist. Man hat da nicht zwei Tage oder so Zeit, etwas zu entwickeln.

W: Ist dies allgemein so, oder ist das nur beim Schweizer Film so, dass es kaum eine Schauspielerführung - was immer das sein mag - gibt?

B: Das ist durchaus ein allgemeiner Zustand. Wim Wenders zum Beispiel versteht von Schauspielerführung - im Sinne des Theaters - glaube ich auch nicht viel, aber er hat eben eine ungeheure Fähigkeit, Menschen zu beobachten. Und das ist beim Film vielleicht sogar noch wichtiger. - Mit welchem Mittel etwas ausgedrückt wird, ist im einen Fall eine theatrale Diskussion, und beim Kino eine ganz andere: das hat dann mehr mit der Linse zu tun, mit dem Schnitt, damit, welches Objektiv eingesetzt wird und so - da beginnen die Entscheidungen für den Ausdruck.

Der Schauspieler muss nach meiner Meinung beim Kino lernen, dass er den Körper bei einer Totalen mehr ins Spiel bringt und dass er sich bei einem 50er halt auf sein Gesicht konzentriert, weil es nichts bringt, wenn er mit den Händen etwas spielt, das Bild aber schon beim Hals aufhört. Das sind Dinge, die man als Theaterschauspieler nicht weiss - schlicht nicht weiss. Das braucht seine Zeit, bis man das begriffen hat.

W: Beim Film sind ja - das beschreibt übrigens Sternberg in seiner Autobiographie "Fun in a Chinese Laundry" sehr schön, obwohl er allerdings zu anderen Schlüssen kommt - die Möglichkeiten den Schauspieler zu manipulieren sehr viel grösser, als beim Theater. Der Schauspieler hat kaum eine Kontrolle darüber, wie er im Bild erscheint.....

B: Also ich kann nur von mir reden. Ich kann mir aber vorstellen, dass Marlene Dietrich etwa ein Bewusstsein von ihrer Wirkung hatte und davon wie diese Wirkung zu erzielen ist. Sie hat wohl eine Vorstellung davon gehabt, was sie sein möchte, so eine Image von sich selber, das sie radikal durchgesetzt hat. Ich glaube auch, dass sie dies so total gemacht hat, dass es egal war, was für ein Objektiv in der Kamera war. Es ging einfach durch den ganzen Körper, durchs ganze Gesicht - war eine Einheit. Es gibt bestimmt auch Leute, die zwar nie Theater spielten, aber eine so starke Identität mit sich selber haben, dass sie sich nie fragen müssen, erzählt mein Körper etwas anderes als mein Gesicht - die auch Hände nie gestisch einsetzen würden. Leute also, die ganz fest umrissene Persönlichkeiten sind, für die Fragen wie, was für ein Objektiv, wie verhalte ich mich dazu, überhaupt keine Rolle spielen, die auch keine Lust verspüren, das zu wissen. Bei mir aber, gerade weil ich so lange Zeit Theater gespielt habe, war die einzige Möglichkeit zu einer anderen Spielweise zu finden, dass ich eben mit Bewusstsein begriff, was beim Film anders ist.

Das muss für andere Darsteller keine Gültigkeit haben.

W: Im Theater stehst du einem Publikum gegenüber, auf das du auch reagieren kannst, wo es ein Feedback gibt, das dir zeigt, wie du ankommst, während es das beim Film nicht geben kann, weil du vor einer technischen Maschinerie stehst.

B: Das ist richtig.

W: Zu stören scheint dich dies aber nicht - im Gegenteil.

B: Im Gegenteil insofern, als ich in den 15 Jahren Theaterspielen auch so Dompteurtricks entwickelt habe. Ich habe einfach bemerkt, dass es da bestimmte Möglichkeiten gibt - wenn ich etwa eine absichtsvolle Pause mache, kann ich ein unruhiges Publikum dazu bringen, dass es ganz still wird und in einer Erwartungshaltung verharret - und ich habe begonnen so mit dem Publikum zu spielen, was mir aber mit der Zeit als unehrlich erschien. Der ganze Grundgestus des Theaters ist ausserdem ja darauf ausgerichtet, dass man eben jeden Zuschauer erreichen will, das heisst: alles, was man als Schauspieler aus sich entlässt, hat bereits die Geste, 20 Meter weit transportiert zu werden.

Vor einer Kamera fällt das weg. Da kann man, glaube ich genauer sein und bleibt von einem direkten Einfluss des Publikums verschont. Man ist viel stärker auf sich selber zurückgeworfen - das ist intimer. Für mich hat das auch etwas mit Wahrhaftigkeit zu tun. Richtig ist, man kriegt wenig zurück. Jetzt gibt es da die Premiere zum neuen Kurt-Gloor-Film DER ERFINDER - da wird es also Leute geben, die applaudieren, oder auch nicht. Dann werden drei, vier Leute zu mir kommen und etwas sagen, wobei natürlich nur diejenigen kommen, die einem etwas Angenehmes sagen, die anderen, denen es nicht gefällt, sagen nichts. - Und dann ist es auch so: im Kino reagiert ein Publikum SEHR viel persönlicher, jeder reagiert ganz einzeln auf das, was er sieht, auch völlig kontrovers zum Nachbarn. Im Theater reagieren die Zuschauer relativ gemeinsam auf das, was sie sehen. Weil das Publikum auch die Gesamtheit des Raumes beurteilt....

W: Weil der Eindruck, die Suggestionskraft des Mediums nicht so stark und direkt ist ...

B: Ja und dagegen ist man im Kino von der Oberfläche und der Realität der Bilder entwaffnet. Man lässt das an sich herankommen, oder man wehrt es ab. Beim Theater gibt es dauernd Reflektionen, die Eindrücke kommen nicht so direkt, es ist weiter weg - es ist ein anderer Vorgang des Aufnehmens.

Beim Film ist es wahnsinnig, wie kontrovers etwas aufgenommen wird. Man weiss das ja auch von sich selber. Wenn man einen Tag später den selben Film nocheinmal sieht, dann sieht man - was auch abhängig ist von der Verfassung, in der man gerade ist - ganz andere Dinge, kommt allenfalls zu einer ganz anderen Meinung.

Wenn man es als Schauspieler nötig hat, dass einem die Leute etwas auf die Arbeit hin zurückgeben - dann ist das etwas, was beim Film sehr viel komplizierter ist. Für mich ist das sehr schwierig. Ich bekomme eigentlich nichts zurück.

W: Vermissen tust du das also doch?

B: Also wenn man selber etwas gut findet und sich selber gerne zusieht, weil es gut ist, dann ist das ja schon etwas Grossartiges, dass es festgehalten ist - wenigstens solange wie die Kopie existiert, ist es festgeschrieben und da. Das hat einen phantastischen Aspekt; ich finde das schon schön.

Dass aber nichts davon zurückkommt, was das Produkt bei den Leuten ausgelöst hat, das vermisse ich.

Beim Theater merkt man wie ruhig das Publikum ist, man merkt es beim App-



laus, man merkt es direkt - im Moment, wo man etwas herstellt, kommt etwas zurück.

W: Aber einen Einfluss auf das, was du beim Spiel "bringst", hat das dennoch nicht?

B: Nun, allgemein hat das wohl etwas mit der Substanz eines einzelnen Schauspielers zu tun. Es gibt Schauspieler, die gemerkt haben, dass ganz bestimmte Dinge von ihnen beim Publikum ankommen. Das wird dann gepflegt und wiederholt - aber das holt sich natürlich selber aus. Da haben die Leute dann an einer frühen Grenze ihres Berufes halt gemacht. Es mag auch sein, dass weiter gar nichts vorhanden ist, dann haben sie das Optimum schon herausgeholt und dieses Maximum wird einfach verkauft. Es mag aber auch sein, dass mehr drin ist, und das finde ich schlimmer. Man bescheidet sich dann schon auf dieser Ebene, weil's Erfolg und Geld bringt. In dieser Hinsicht versuche ich von mir mehr zu verlangen.

W: Wie würdest du die Qualitäten eines hervorragenden Filmdarstellers umschreiben? Mit dieser Präsenz und Wahrhaftigkeit von der wir sprachen.

B: Präsenz. Präsenz ist, glaube ich, das A und das O. Wahrhaftigkeit - ?

Also ich mag es, wenn ich spüre, dass ein Schauspieler eine Leidenschaft fürs Kino hat, wie Robert De Niro etwa, aber ich glaube nicht, dass dies unbedingt sein muss. Ich weiss nicht, ob Gary Cooper eine Leidenschaft fürs Kino hat - ich nehme das an, aber es muss nicht sein. Ich weiss es einfach nicht. Und trotzdem ist das ein faszinierender Schauspieler für mich. Cary Grant - den finde ich halt phantastisch! Es gibt bei diesem Medium einfach Dinge, die, glaube ich, sich jedem analytischen Vermögen entziehen - und meinem besonders, ich bin da nicht so stark.

Es gibt ja richtig mythische Figuren. Wie wird man das? Was ist das? Was bedeutet das? Da gibt es Dinge, die haben etwas mit dem Zeitgeist zu tun, mit Dingen, die in der Luft liegen, die nicht benennbar sind - und dann sieht man eine Figur, mit der man sich identifiziert, weil sie das alles in sich trägt, was da virulent aber noch nicht bewusst ist. Oft sind es so "Vorweg-Formulierer", Wunschbilder, die in einer anderen Zeit gar nicht denkbar wären. Sie würden sich heute nicht mehr durchsetzen, weil heute etwas anderes passiert.

W: Meine Schwierigkeit mit Figuren wie Cooper, Grant ist einfach die vielleicht unwichtige Frage: wie weit sind sie als Typus, als Privatperson schon genau so, und wie weit sind es gute Schauspieler? Wie weit sind sie "nur" Darsteller und wie weit Schauspieler, die das, was sie darstellen, auch spielen?

B: Ich glaube, dass es diesen Unterschied gibt. Es gibt sehr gute Schauspieler, die in einem technischen Sinn sicher die besseren Schauspieler sind, als etwa die genannten, die aber nie Mythos geworden sind. Da passiert noch was anderes, das wohl mit der Persönlichkeit zu tun hat. Einerseits sind sie Gefässe, die sammeln, was in der Zeit und in vielen der Menschen, die ihnen zuschauen, vorhanden ist. Dann haben sie aber auch ganz unverwechselbare, persönliche Eigenheiten, die sie einmalig machen. Und diese Mischung, die macht dann diese mythischen Figuren.

Das hat auch nur das Kino hervorgebracht.

Dabei spielt es oft gar keine Rolle, ob einer qualitativ nun zu den grossen

oder zu den mittleren Schauspielern zu rechnen ist. Wenn einer mal seine Unverwechselbarkeit gefunden hat, dann ist er einfach: ER - nicht mehr zu verwechseln. Dann variiert er sich selber. Humphrey Bogart oder so. Es ist im Grunde genommen egal, was er spielt. Es gibt zwar Dinge, wo er verkrampfter ist als bei anderen - ihm ist auch nicht alles in den Schoss gefallen, auch er musste an sich arbeiten. Es gibt frühe Filme, wo er ganz unglücklich ist, mit Frauen nicht zu Rande kommt das sieht man. Aber nachdem er mal kapiert hatte, sich selber gefunden hatte, variierte er immer denselben Grundtypus: das ist er, Humphrey Bogart - unverwechselbar. Egal ob das nun ein Inspektor ist oder ein Krimineller oder ein Abenteurer. Das sind schon faszinierende Geschichten.

W: Du scheinst noch oft und gern ins Kino zu gehen.

B: Ja, ich gehe gerne ins Kino, ging immer schon gern ins Kino. Ich ging immer schon lieber ins Kino als ins Theater - auch heute noch.

W: Siehst du dir heute Filme auch aus professionellem Interesse an?

B: Das schon, aber wenn mich ein Film packt, dann steige ich total aus dem professionellen Betrachten aus, dann sehe ich nur noch die Geschichte oder das, was mich bewegt. Ich reagiere da gefühlsmässig stärker als mit dem Kopf.

Andere Leute, die Kino machen, fragen mich dann oft: "Hast du das gesehen, diese Fahrt, hast du bemerkt, wie das gemacht wurde? Die Steadicam schwingt dann doch noch, weisst du, warum sie plötzlich ruhig ist und hinten der Horizont still steht, ich kapiere nicht, wie das geht?" Dann frage ich meist zurück. "Wo? was? wo gibt's da ein Steadicam? - ach so ja." Schön bei SHINING, da weiss man's ja, und jetzt, wo ich bei Kurt Gloor so ein Steadicam* gesehen hab - diese Vision Nüssli's, ganz dicht über den Boden zu gleiten, die Szene, wo die Kamera über den Waldboden fegt, ist mit einer aufgenommen, und ich habe bei der Aufnahme zugesehen, was sehr faszinierend war -, hat mich dieser technische Aspekt schon interessiert. Ich habe schon wahrgenommen, etwa wo in SHINING Steadicam eingesetzt wurde und wo meiner Meinung nach nicht, aber dass ich jetzt Filme Einstellung für Einstellung bewusst sehen würde Ich habe heute die Kritik in der NZZ gelesen, da wird der Anfang wegen der technischen Virtuosität von Kubrick geschildert, aber schon diese erste Einstellung hatte ich ganz anders in Erinnerung, als sie da geschildert wurde.

Also, wenn mich etwas interessiert, dann schaue ich nicht sehr professionell zu - oder dann mehr auf die Schauspieler ausgerichtet.

W: Eben. Ich hatte das "professionelle sehen" auch mehr auf die Schauspieler und wie sie spielen, bezogen.

B: Ich sehe natürlich bei Laien genauso zu. Da gibt es für mich auch so Augenblicke, wo alles zusammenbricht, wo es einfach nicht mehr wahr ist. Ich merke, wenn sie etwas spielen, weil der Regisseur das gerne hört oder weil er ihnen etwas vordemonstriert hat. Ich sehe, das machen sie jetzt nur für die Kamera. Es gibt bei Laien wie bei Berufsschauspielern ein-

* Stédicam: eine Vorrichtung, welche mögliche Erschütterungen der Kamera ausgleicht und sie in weiche, fließende Bewegungen umsetzt (genauere Beschreibung FILM-BULLETIN 107, Seite 9).

BRUNO GANZ - FILMOGRAFIE

Geboren am 22. März 1941 in Zürich.

Spielte nach einer Dialekt-Rolle bei einem Schweizerfilm in einer Produktion des "Jungen deutschen Films" mit. War aber so erschrocken vom Resultat, dass er die Finger für eine Weile vom Kino liess. Brachte es im Peter-Stein-Ensemble in Berlin zu grosser Berühmtheit und wurde von der Fachzeitschrift "Theater Heute" zum "Schauspieler des Jahres" (1973) erkoren.

Als der Vertrag mit Eric Rohmer unter Dach war, wirkte er bei einer Theaterproduktion mit, die auf Film gebannt wurde. Damit war der Kontakt zum Kino wieder hergestellt. Nach dem Film DER AMERIKANISCHE FREUND macht er einstweilen kein Theater mehr, weil er keine Lust dazu hat.

1961	ES DACH UEBEREM CHOPF	Kurt Früh (CH)
1965	DER SANFTE LAUF	Haro Senft (BRD)
1975	SOMMERGAESTE	Peter Stein (BRD)
1975	DIE MARQUISE VON O	Eric Rohmer (BRD/F)
1975	LUMIERE	Jeanne Moreau (F)
1976	DIE WILDENTE	H.W. Geisendörfer (BRD)
1977	DER AMERIKANISCHE FREUND	Wim Wenders (BRD)
1977	DIE LINKSHAENDIGE FRAU	Peter Handke (BRD)
1978	THE BOYS FROM BRAZIL	F.J. Schaffner (USA)
1978	WEISS UND SCHWARZ WIE TAGE UND NAECHTE	W. Petersen (TV-Film)
1978	DAS MESSER IM KOPF	Reinhard Hauff (BRD)
1978	NOSFERATU	Werner Herzog (BRD)
1978	RETOUR A LA BIEN AIMEE	J.F. Adam (F)
1979	CINQUE POURCENT DE RISQUE	Jean Pourtalé (F)
1979	OGGETTI SMARRITI	Giuseppe Bertolucci (I)
1980	POLENTA	Maja Simon (CH) (16mm)
1980	LA PROVINCIALE	Claude Goretta (CH/F)
1980	LA DAME AUX CAMELIAS	Mauro Bolognini (I)
1980	DER ERFINDER	Kurt Gloor (CH)
1980	EMPEDOKLES	K. Grüber (ital. TV, 16mm)
1981	DIE FAELSCHUNG (Arbeitstitel)	V. Schlöndorff (BRD)

(Die Reihenfolge der Filme orientiert sich an den Drehzeiten und nicht an den Daten der Uraufführung, da es uns sinnvoll erscheint, die "Chronologie in der Filmarbeit" von Bruno Ganz zu wahren.)

fach Dinge, wo sie nicht mehr glaubwürdig sind, weil ich sehe, dass sich dahinter etwas ganz anderes abspielt, als was angeblich dargestellt wird. Ich sehe zum Beispiel, dass sich der Laie zu erinnern versucht, was ihm gesagt wurde, dass er sagen oder machen soll – das meine ich mit "was wirklich passiert". Und wenn er es dann wieder weiss und macht, dann stimmt es einfach nicht.

W: Ein Beispiel?

B: Im "Herzog-Universum", aber auch bei Reinhard Hauff, gibt's solche Beispiele. Da ist mir aufgefallen, dass die Ursprünglichkeit und Eigenartigkeit dieser Laien, dieser Personen, die den Regisseur fasziniert hatten, dann doch in den Zwang kommen, etwas darzustellen, von dem nur der Regisseur glaubt, dass sie das sind – wobei sie das eben nicht sind, und darum klappt das auseinander. Es klappt übrigens in einer ganz ähnlichen Art auseinander, wie wenn ein Schauspieler etwas nicht kapiert hat und es nur so hinsagt.

W: Da wir vorhin schon über SHINING gesprochen haben, wie ist denn das für dich, übertreibt der Nicholson da in der Darstellung seines Wahnsinns?

B: Ja, spontan hatte ich den Eindruck auch. Aber dann gab es Bilder, bei denen sich bei mir der Gedanke einstellte, dass Kubrick Nicholson bestimmt den "Glöckner von Notre Dame" (THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME, William Dieterle, 1939, mit Charles Laughton als Quasi modo) gezeigt hat – für die ganze Irrgarten-Sequenz. Die Körperhaltung oder die Fussverletzung von Nicholson weisen darauf hin. Es wird ganz eindeutig mit dem Genre Horrorfilm gespielt, und Kubrick muss Nicholson angetrieben haben – mit dessen Einverständnis nehme ich an –, so zu spielen, dass es die Leinwand SPRENGT.

Das ist ein ungewöhnlicher Vorgang. Ich habe auf die Bilder nach einer gewissen Zeit auch ablehnend reagiert. Aber ich habe mir gedacht, dass ich das noch einmal überprüfen muss. In etwa einem Jahr werde ich mir das noch einmal ansehen. Hinter dem Film ist vielleicht auch eine Parabel verborgen über, ich weiss nicht, den Zustand von der Familie heute.

Ich traue dem Kubrick immerhin soviel zu, dass ich mit meiner augenblicklichen Sehweise, mit meinem Geschmack – wie er im Augenblick konditioniert ist –, nicht einfach ein Urteil abgeben will; dazu hat der Mann Filme gemacht, die zu gut sind – etwas langsam, mit etwas Ehrfurcht also.

W: Und Nicholson als Schauspieler? Gehört er nach deiner Meinung zur "Klasse" von De Niro?

B: Ich sehe da schon einen ganz deutlichen Unterschied. Mir ist Robert De Niro lieber. Mag sein, dass es damit zu tun hat, dass er introvertierter ist und mir besser liegt.

Es gibt Dinge bei Nicholson, die ich inzwischen nicht mehr mag – auch weil sie sich ständig wiederholen. Er weiss jetzt, wie das funktioniert, und hängt eine Perlenschnur von so kleinen Tricks, von denen er genau weiss, dass das Publikum darauf reagiert und das mag, dass das ankommt, aneinander. Davon ist AUCH viel in SHINING drin, und das mag ich nicht.

W: Wir kommen halt immer wieder auf Dinge zurück, die bereits angesprochen wurden. Das liegt eben auch daran, dass sie sich nicht so scharf trennen lassen. Also: Im Theater gibt es die Kontinuität des Spiels, während



beim Film meist in ganz anderer Reihenfolge als derjenigen der Szenenfolge im fertigen Film gedreht wird. Und es gibt sogar, wenn noch einmal kontinuierlich gedreht werden sollte, lange Unterbrüche im Spiel, bis eine neue Einstellung eingerichtet, die Kamera in einer neuen Position aufgebaut ist.

B: Das Spiel ist zerstückelt.

W: Ist das eine Schwierigkeit oder gehört das einfach zum Problembereich, diese notwendige Präsenz vor der Kamera zu erreichen?

B: Mir ist jetzt eben eingefallen, dass es viel früher beginnt. Es ist ja nicht nur so, dass man beim Theater durchspielt, was beim Film zerstückelt wird. Das Rohmaterial sozusagen ist Text, Text, Text – nichts weiter. Sprache. Daraus bildet man ein Figur. Man gibt ihr eine Psychologie, eine Realität, physische Merkmale usw. Beim Film ist der Text das Nebensächlichste überhaupt. Es ist die BEFINDLICHKEIT einer Person, die zählt, und man hat nicht zwei Monate Zeit, das zu entwickeln. Es ist auch die Befindlichkeit von mir an diesem Tag. Wenn es mir an diesem Tag schlecht geht, dann wird davon etwas sichtbar, da kann ich nichts dagegen machen. Mir gefällt das beim Film inzwischen, zum Teil, weil ich gelernt habe, damit umzugehen, aber vielleicht auch, weil mir das entspricht, denn ich kann mich für 10 Sekunden bis zu zwei Minuten total konzentrieren, um mich dann wieder zu entspannen und abzulenken. Manchmal denke ich in diesen Entspannungsphasen auf eine andere Art über die Rolle nach, und dann bin ich für den Augenblick, wo gedreht wird, wieder voll da. Das sind relativ kurze Zeiten, nie zwei Stunden wie beim Theater. Die Antwort auf die Frage hat also etwas mit meiner Konzentrationsfähigkeit zu tun, weil es mir schwer fällt, mich über längere Zeit zu konzentrieren.

W: Angenommen jetzt, du hast einen schlechten Tag und man dreht eine kleine Szene, die Anschlusszene aber – die im Film nur ein Schnitt trennt – wird fünf Tage später, wenn es dir wieder blendend geht, aufgenommen: bemerkt man das, wenn man aufmerksam genug hinschaut?

B: Ich war selber erstaunt beim AMERIKANISCHEN FREUND, wo wir extrem durcheinander (bezogen auf den Ablauf der Szenen im fertigen Film) drehten, als ich merkte, wie weit ich doch eine geschlossene Figur geschaffen habe.

Wir haben fast drei Monate gedreht, und es war in meiner bisherigen Erfahrung am extremsten "FILM".

Das muss eine Fähigkeit von mir sein, die damit zusammenhängen mag, dass ich Theater gespielt habe, dass ich mir immer auch die Stationen meiner Figur in der Entwicklung der Geschichte überlege. Ich weiss, das was ich jetzt spiele, wird im fertigen Film an der Stelle sein und habe natürlich Vorstellungen, wie es am Schluss sein wird, wie's am Anfang war oder sein wird – also ich hab da schon einen Aufbau vor dem inneren Auge. In der Fachsprache nennt man das EINEN BOGEN – ich stelle mir schon immer die gesamte Entwicklung, welche die Figur durchläuft, vor und komme von daher dazu, wie sie sich an einem bestimmten Punkt eben BEFINDET. Aus diesem Grund schaffe ich solche Anschlüsse wohl relativ mühelos.

W: Und das Einstimmen auf diese Befindlichkeit spielt sich immer ab, bevor du vor die Kamera trittst?

B: Ich habe da auch so eine Technik entwickelt – ich beschäftige mich eigentlich ständig mit der Figur, lasse aber bestimmte Einzelheiten ganz bewusst offen. Das ermöglicht, dass diese Dinge, erst wenn die Kamera läuft, ganz spontan einfach passieren – und damit ausgefüllt werden. Ich habe zwar daran herumgedacht, sie aber nie soweit ins Bewusstsein dringen lassen dass es schon von mir geformt ist und ich wüsste, dass ich das so und so Sekunde für Sekunde spielen werde. Ich drehe die Figur so im Kopf, lasse sie dann aber auch wieder ruhen und versuche, sobald die Kamera läuft, auch noch Dinge zu erwischen, die nicht geplant waren.

W: Du hast das vorhin schon gestreift. Du überlegst dir also, oder du beschaffst dir Informationen, mit was für einem Objektiv eine Szene gedreht wird. Ob etwa ein Weitwinkel verwendet wird, wo die Kamera steht, wie der Ablauf der Einstellung geplant ist – tust du das, um dich gegen die Manipulation, die mit dir in diesem Prozess stattfinden kann, zu wehren oder um ein besseres Resultat zu bekommen?

B: Um mich gegen die Manipulation zu wehren, das ist es nicht. Nein, es ist einfach für mich wichtig zu wissen, was von mir im Bild sichtbar ist.

W: Damit du dich, banal gesagt, auf die Körperpartien, die im Bild sind, konzentrieren kannst?

B: Ja. Es gibt auch bestimmte Stellungen zur Kamera – also wenn man zu zweit geht, man spricht miteinander, das wird mit einem Travelling gedreht; angenommen, die Schärfe ist für beide eingestellt, dann ist schon die Entscheidung zu treffen, wer wo geht, damit der eine den andern nicht verdeckt. Für mich ist aber auch wichtig zu wissen, ob das Bild auf Brusthöhe aufhört, oder ob der Gang sichtbar ist. Ich weiss nicht mal genau warum, aber für mich ist das unheimlich wichtig. Wahrscheinlich, weil ich mich dann auf die im Bild sichtbaren Körperteile konzentriere. Diese müssen dann alles ausdrücken und die anderen, unsichtbaren, nichts. Ich glaube tatsächlich, dass ich mich anders bewege, wenn ich weiss, dass es eine Totale ist, wo ich mit meinem ganzen Körper sichtbar bin – anders, als wenn ich weiss, es ist amerikanisch oder noch weiter oben abgeschnitten. Ich denke natürlich auch ans Bild, wenn ich spiele und im Körper passieren andere Sachen.

Beim ERFINDER war ein Schauspieler dabei, der wahrscheinlich noch nie bei einem Film mitgewirkt hat. Der hat sich also in seine Rolle eingearbeitet, wie er das bei einer Theaterprobe tun würde. Er hat sich so psychologisch eingestimmt, so Stanislavski-mässig, sich überlegt, was vorher war und nachher sein wird mit dem Typ – er hat unheimliche Anstrengungen unternommen, aber im Bild wird nichts davon sichtbar. Er hat mit den Füßen gespielt, die Hände hatten viel Ausdruck – im Bild aber war nur der Kopf, und da war er völlig starr, weil er sich dermassen auf seine Beine und seine Hände konzentriert hat und darauf, dass sein ganzer Körper spricht. Sichtbar wurde also nur noch ein Krampf von jemandem, der sich auf etwas konzentriert, das der Zuschauer gar nicht sieht. Da ist jemand – und da habe ich den Unterschied bemerkt – der sich einfach das Bild nicht vorstellen konnte. Jemand, der eine andere Schulung hat. Jemand, der es gewohnt ist, dass er immer ganzheitlich zu sehen ist und sich nicht vorstellen kann, dass beim Kino einfach nicht existiert, was ausserhalb der Cadrierung liegt. Das Kino-

bild ist ja schliesslich ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit – ein gewählter Ausschnitt. Ich muss wissen, was sichtbar wird, darum frage ich oder schaue selber durch die Kamera.

W: Würdest du auf Grund deiner Erfahrung sagen, dass das für andere Darsteller auch wichtig ist oder dass du eher eine Ausnahme bist? Ich denke dabei weniger an Darsteller, die beim ERFINDER mitgespielt haben, als an internationale, erfahrene Darsteller, mit denen du zusammen gearbeitet hast. Klaus Kinski von mir aus.

B: Doch das ist klar. Ab einer bestimmten Erfahrung mit diesem Beruf fragen das alle. Alle wissen ungefähr oder lassen sich erklären, was mit dem Bild passiert.

W: Sternberg – obwohl das noch eine andere Zeit ist, das Kino war damals in einem anderen Zustand, es wurde viel mehr im Studio gedreht, viel mehr Licht gemacht – kommt noch zum Schluss, dass die intelligenteren Schauspieler aus dem Filmgeschäft aussteigen, weil der Kameramann etwa gar keine Zeit hat, dem Darsteller auch noch zu erklären, was er jetzt wieder für ein Objektiv verwendet...

B: Das ist richtig. Oft frage ich auch gar nicht und sehe selber nach.

W: Mit der Zeit wird man ja auch Erfahrung haben. Ist deine Erfahrung heute schon gross genug, dass du aus der Angabe des Objektivs und der Kameradistanz den Bildausschnitt abschätzen kannst?

B: Nicht immer. So gut bin ich wiederum noch nicht – manchmal kann ich's mir auch gar nicht vorstellen und muss erst selber durch die Kamera sehen. Aber die Isabelle Huppert zum Beispiel macht nur noch Handzeichen. Die fragt auch nie einen Regisseur, was da drin ist oder so. So bei der zweiten, dritten Probe, wenn der Kameramann die Szene durch den Sucher betrachtet, stoppt sie plötzlich im Spiel und hält ihre flache Hand in Hals-Brust- oder Hüfthöhe. Nickt der Kameramann, nickt sie auch – alles ist klar, mehr braucht es nicht, um sich über den Bildausschnitt zu verständigen.

W: Interessant.

In diesem Zusammenhang vielleicht noch die Frage nach den Formaten. Bei 16mm Film sind die Brennweiten der Objektive ja anders als beim 35mm Film. Aber sonst – gibt's für dich Unterschiede?

B: Ganz eindeutig. Es gibt, sagen wir mal, den psychologischen Unterschied. Ich nehme den 35mm Film viel ernster und ich hab viel mehr Vertrauen dazu.

W: Und du hast das Gefühl, dass der Unterschied im Resultat deiner Spielweise auf der Leinwand sichtbar wird?

B: Ja.

W: Tatsächlich?

B: Es ist natürlich auch immer so, dass das Produktionsniveau bei 16mm ein anderes ist. Es ist immer weniger Geld vorhanden. Das merkt man an der Organisation, an der Unterkunft, an der Arbeitszeit – es gibt mehr Wirrwarr und Chaotik. Beim 16mm Film ist das Niveau einer Produktion immer sehr viel unter derjenigen einer 35er Produktion: und das geht immer auf Kosten der Schauspieler – immer!

W: Welche Bedeutung hat für dich die Art, wie eine Szene in Einstellungen aufgelöst wird? Renoir hat mit seiner "mise en scène" ja ganze Sequen-

zen in einer Einstellung untergebracht. Und einer der Hauptgründe dafür war - wenn ich das richtig verstanden hab - eben der, dass der Schauspieler so mehr Zeit und Raum bekommt, um sich zu entfalten. Wie ist das bei dir? Hast du gern längere Einstellungen?

B: Prinzipiell ja - allerdings unter der Voraussetzung, dass der Regisseur das kann, dass dies sein Stil ist und er das nicht nur macht, um die Schauspieler in Bewegung zu bringen, dabei aber optisch mit den langen Sequenzen gar nichts anzufangen weiss. Wenn das die Sprache, der Stil eines Regisseurs ist, dann ist das eigentlich ideal - auch schöner zum arbeiten. Aber wenn ich merke, dass ein Regisseur nur auf Schnitt dreht und Material in ganz kleinen Stücken, dann stört mich das nicht. Ich mach' das auch gern. Die ganzen "Auflösungs-Geschichten" sind eben eine ungeheuer persönliche Sache. Das hat mit der Phantasie eines Regisseurs zu tun, und da versuche ich nicht zu stören. Ich greife da nur ein, wenn ich sehe, dass krasse Fehler gemacht werden, oder wenn ich merke, dass so nicht sichtbar werden kann, was ich ausdrücken soll. Ansonsten versuche ich denjenigen, der den Film macht zu schützen, zu unterstützen und ihn seinen Film machen zu lassen.

W: Du beteiligst dich also nicht daran, wenn die Auflösung gemacht wird?

B: Doch, das interessiert mich. Aber, zum Beispiel Bolognini - ein Mann, der seit dreissig Jahren Filme macht, der immer selber hinter der Kamera steht, bei ihm laufen immer zwei 35er Kameras und er ist hinter der, die etwas näher steht, von der man auch annimmt, dass das von ihr aufgenommene Material verwendet wird -, arbeitet mit einem Zoom. Da bin ich verloren, da kann ich nicht fragen, wie gross der Bildausschnitt sein wird. Zu ihm hatte ich aber einfach soviel Vertrauen, dass es doch funktionierte. Das ist seine Art, mit einem Schauspieler zu kommunizieren. Er sieht einem ja selber zu, beim Drehen - und in dem Augenblick, wo er das Gefühl hat, jetzt passiert etwas in diesem Gesicht, dann zoomt er da drauf zu. Bei Bolognini wurde nie - und wir waren nach dem Drehen auch privat zusammen, haben gegessen, getrunken, geplaudert -, aber auch nie nur EIN Wort gesprochen über irgend einen Aspekt von Auflösung oder Schnitt, weil das bei seinem Verfahren auch gar nicht möglich ist.

W: Arbeitet er immer mit demselben Kamerateam?

B: Ich weiss es nicht, denke aber, er wechselt auch. Jetzt hat Guarneri die Kamera gemacht. Der hat schon mehrere Filme mit Bolognini gedreht, aber nicht alle.

W: Jedenfalls muss die Abstimmung zwischen Bolognini und dem Kamerateam recht gross sein.

B: Guarneri macht natürlich NUR Licht. Der schaut NIE durch die Kamera ausser dem einen Mal, wo er das Licht kontrolliert.

W: Und Bolognini? Führt der die Kamera denn auch selbst, oder hat er den Kameraoperator neben sich?

B: Bolognini ist sozusagen der Cadreur.

W: Ach so, okay - so braucht er seine Vorstellung vom Bildausschnitt natürlich nur sich selbst "mitzuteilen".

Objektive und deren Brennweiten: Douglas Sirk sagt zum Beispiel von Zarah Leander, sie habe ein 25er Gesicht.

B: Das gibt's.

W: Gibt es auch Objektive, von denen du weisst, dass sie vorteilhaft für dich sind?

B: Bei mir sind es nicht so sehr die Objektive, das entscheidende ist das Licht. So wie mein Gesicht nun einmal ist, bin ich extrem abhängig von Licht.

Das ist etwas – als sie mich zu wenig gekannt haben, oder wo zu wenig Zeit war – wo noch Verbesserungen möglich sind, von der Kamera her gesehen.

W: Wenn ich das richtig sehe, wird aber heute bei den Aussenaufnahmen verhältnismässig selten Licht gemacht.

B: OOOOUUUUW!

W: Abgesehen von den Aufhellungen mit den Reflektoren, natürlich.

B: In der Regel ja. Aber Guarneri etwa hat grosses Interesse, Frauen immer in der absolut grösstmöglichen Schönheit abzubilden. Der Ausdruck – wie etwas gespielt wird – interessiert ihn überhaupt nicht – und der macht dann auch im Freien gewaltige Lichtnummern, damit das Gesicht von der Isabelle immer schön ist.

Es ist klar, im allgemeinen merkt der Kameramann schnell, dass beim einen Darsteller die Augen ein stärkeres Ausdrucksmittel sind als etwa der Mund. Dann macht er natürlich Aufhellungen, damit die Augen immer schön sichtbar sind – auf diesem Niveau geht man schon aus rein professionellen Gründen auf die Gesichtsmerkmale eines Darstellers ein.

W: Hat es bei der Entscheidung, ob du bei einem Projekt mitmachst, einen Einfluss, welcher Kameramann engagiert wurde? Gehören solche Dinge zu deinen Auswahlkriterien?

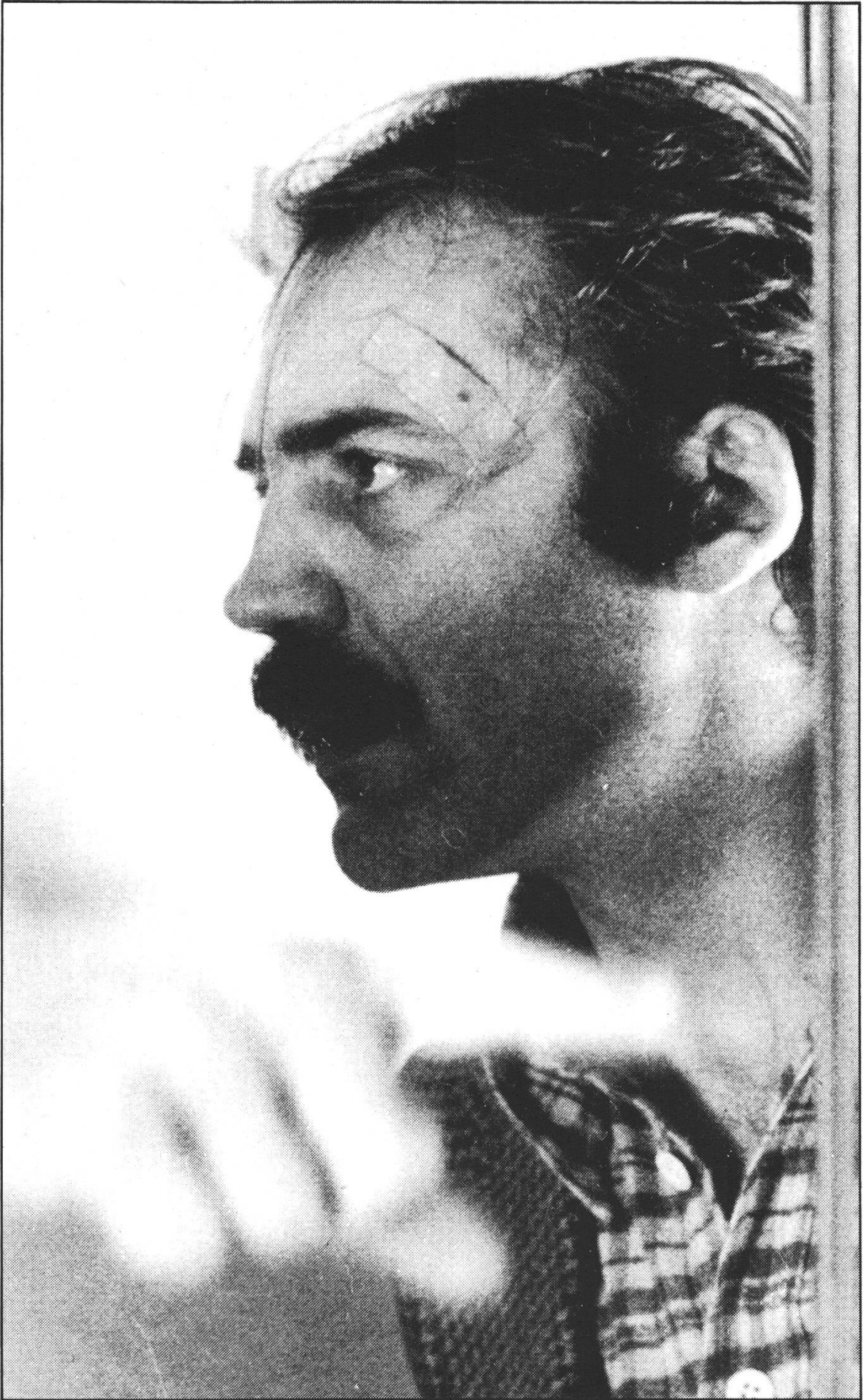
B: Ja, sie sind es geworden. Es gibt Kameramänner, mit denen ich jetzt nicht mehr drehen würde. Nicht etwa deshalb, weil sie mich hässlich fotografiert haben oder sowas, sondern weil sie zu phantasielos und zu wenig ernsthaft arbeiten. Das ist auch für mich nicht stimulierend im Arbeitsprozess, wenn jemand nur so eine Angestelltenmentalität hat und dann noch ungenau arbeitet.

Leider sind die Produktionsverhältnisse so, dass das immer mehr um sich greift. Für fast alles sind die Budgets zu klein. Das heisst, dass man schneller drehen muss und der Kameramann – auch wenn er weiss wie's geht und es richtig machen könnte – gar nicht die Zeit hat, das Licht einzurichten, das er machen könnte. Die Regisseure sind in diesen Fragen oft inkompetent und können das nicht beurteilen – ich meine, die überlassen das einfach dem Kameramann, was er für ein Licht macht. Und in dieser Situation beginnt sich ein guter Kameramann selbstverständlich zu fragen: Warum geb ich mir soviel Mühe, wenn's doch niemand merkt und sieht.

Und dadurch, dass das Fernsehen die Produktion immer stärker an sich zieht, wird diese Tendenz nochmals verstärkt. Auf dem Bildschirm ist das ja relativ egal, es muss einfach so hell sein, dass man etwas erkennt – mehr Details sieht man ohnehin nicht.

W: Nochmals zurück zur Schauspielerführung. Für mich ist das der Punkt, wo ich mir zuletzt ein Urteil erlaube, weil ich glaube, dass ich eigentlich noch nichts davon verstehe. Einen Satz wie "gute schauspielerische Leistung" kann ich natürlich auch hinschreiben ...

DER AMERIKANISCHE FREUND





ES DACH ÜBEREM CHOPF

DER SANFTE LAUF





NOSFERATU

DER AMERIKANISCHE FREUND





DAS MESSER IM KOPF
DIE MARQUISE VON O



B: Wenn einem jemand mehr fasziniert als jemand anders, dann findet man ihn einfach BESSER - das ist alles.

W: Mag sein. Aber ich möchte das noch genauer wissen. Du hast gesagt, dass man als Darsteller in bezug auf Schauspielführung praktisch keine Hilfe bekommt. Andererseits zeigt doch die Kinoerfahrung, dass derselbe Darsteller bei verschiedenen Regisseuren ganz unterschiedliche Leistungen zeigt.

B: Ja klar.

W: Hat das nicht etwas mit der Schauspielerführung zu tun?

B: Nein. Im Kino hat das mehr mit Kommunikation zu tun - mit geistiger oder seelischer Verwandtschaft, wenn du so willst. Wenn man einen ähnlichen Geschmack hat, ist das bereits hilfreich. Wenn es Dinge gibt, die man selber sehr gern hat, die aber den Regisseur abstossen, dann gibt es sofort Konflikte. Aehnlicher Grad von Sensibilität, möglicherweise ein ähnliches Niveau von Intelligenz - solche Dinge sind wichtig.

Was mich interessiert sind Leute, die mich - sagen wir mal - in BEWEGUNG bringen, Leute die eine Art haben über das zu reden, was sie sich vorgestellt haben und was sie machen möchten, die mir Fragen stellen zum Spiel ... - einfach mich und meine Phantasie in Marsch setzen: das ist das, was ich ausserordentlich schätze. Das ist aber eher selten.

W: Und das bringt dann die besseren Resultate, die im fertigen Film sichtbar werden?

B: Ja.

W: Wie verhält sich das mit den scheinbar schwierigen und den scheinbar einfachen Rollen? Ist eine Figur wie in DAS MESSER IM KOPF, wo du einen stark Behinderten spielst, schwieriger zum spielen, als eine Rolle wie in DER AMERIKANISCHE FREUND, wo du einen Mann spielst, der wohl auch nicht viel anders durch die Strassen geht, als du privat? Ist das eine mehr "schauspielern" als das andere? Braucht es jeweils nur eine andere Vorbereitung? Ist die "exotische" Rolle schwieriger, oder wirkt sie nur auf der Leinwand spektakulärer?

B: Beim AMERIKANISCHEN FREUND habe ich die Figur total aus mir selbst, wie ich damals war, entwickelt - bis auf zwei Grunderfahrungen, die mir realistisch fehlten: ich bin nicht todkrank, soweit ich weiss, und ich habe noch nie einen Mord begangen, weiss also auch nicht, wie man sich da vorher und nachher fühlt. Aber ich kann diese Erfahrung ja nicht einfach machen um herauszufinden, wie ich mich dann fühle - das muss halt der Phantasie überlassen bleiben.

W: Die meisten Zuschauer haben diese Erfahrung ja auch nicht gemacht und können das demnach auch nicht so genau beurteilen.

B: (mit einem Lachen): Das ist richtig.

Und bei DAS MESSER IM KOPF war die Aufgabe darzustellen, was diese Beschädigung des Gehirns ausgelöst hat an Lähmung, an falscher Koordination des Sehens - wo also der Blick, die Augen so auseinander laufen - und an Sprachverlust, wo das Verwechseln von Begriffen ein neues Erlernen der Sprache nötig macht. Und dies, da wir ja keinen Dokumentarfilm über diesen Genesungsprozess drehen wollten, in Sprüngen, angedeutet in "Ausschnitten" der Entwicklung.

Das ging also nur mit Beobachtung. Ich ging halt in die Krankenhäuser und sprach mit solchen Menschen, habe sie befragt und beobachtet.

W: Bist du da alleine losgezogen?

B: Nein - also, das hat den Reinhard Hauff auch interessiert. Er wollte meine Darstellung ja kontrollieren und brauchte dazu eben auch Informationen. Deshalb begleitete er mich sehr oft.

Während der Aufnahmen, die wir in einer Klinik drehten, war auch ein Arzt dabei, der uns beraten hat, wenn wir etwas nicht wussten. Also zum Beispiel bei so einem Sprung: es gab da eine Szene, wo der Hoffmann auf einer Geige zupfen musste, das heisst also, die Lähmung der Finger musste sich soweit zurückgebildet haben, dass er das wieder machen kann. Was aber bedeutet das für die Augen? Oder, wieviel besser kann er gehen? Wie gross sind seine Fortschritte allgemein in der Zeit die Übersprungen wurde? Solche Dinge musste ich fragen. Dann hab ich ihnen vorgespielt, wie ich mir das gedacht habe, und sie haben mich korrigiert.

W: Aber all diese Bewegungen ausführen zu können, gehört das einfach selbstverständlich zum Handwerk des Schauspielers?

B: Das fängt halt damit an, dass man so zu gehen versucht, wie jemand, den man in diesem Stadium von Genesung gesehen hat. Dann übt man halt. Dann nimmt man etwa eine Handstellung dazu und übt, sich nicht so auf die Beine zu konzentrieren, dass man die Hand vergisst und diese tut, was sie will. Und so weiter; schliesslich entwickelt man so ein Gefühl für das Ganze, und dann gehört plötzlich auch die Imagination dazu - und dann hat es völlig vom Körper Besitz ergriffen. Dann kann man auch damit spielen, kann damit umgehen und die Bewegungen variieren.

W: Ist es aber, von dir aus gesehen, anspruchsvoller und schwieriger, als in einer "simplen Alltagsrolle", sonst vor der Kamera einfach präsent zu sein?

B: Nein. Im Gegenteil. Ich hab das "Spielen-dürfen" zeitweilig sogar als Hilfe empfunden.

W: Nach unserem Gespräch jetzt hab ich das beinahe vermutet. Andererseits dürfte es aber doch so sein, dass deine Rolle in DAS MESSER IM KOPF eher als "grosse schauspielerische Leistung" eingestuft wird.

B: Ja - es ist eine Leistung, weil klar ist, dass ein Gesunder überzeugend etwas spielt, das kompliziert ist als Vorgang. Man weiss also: da muss Arbeit dahinter stecken, er hat etwas, was nicht einfach ist, erarbeitet. Und das wird dann als eine Leistung beurteilt, wie bei einem, der sonst etwas tut, das einen verblüfft. Einer der ein schwereres Gewicht heben kann, als andere etwa. Das ist so eine Olympiade. Da bewältigt einer einen Schwierigkeitsgrad der erstaunlich ist.

Das ist dann wie im Zoo

- oder im Zirkus.

Das Gespräch mit
Bruno Ganz führte Walt R. Vian

Das Gespräch, das am 24.10.1980 in Zürich aufgezeichnet wurde, wurde in Mundart geführt - die "Uebersetzung" will das nicht verschleiern, die schriftliche Wiedergabe folgt bewusst soweit als irgendetmöglich dem originalen Wortlaut. (Von Bruno Ganz gelesen und "genehmigt".)

KURT GLOOR

ZUR SCHAUSPIELERFÜHRUNG

REGIE IST KOMMUNIKATION

W: Regie, also auch Schauspielerführung, was bedeutet das für dich?

K: Letzlich ist die Arbeit mit den Schauspielern der Zusammenarbeit des Regisseurs mit den Filmtechnikern sehr verwandt. Film-machen ist weitgehend Kommunikation. Man muss sehr viel reden, erklären was in einem vorgeht und laut denken, damit sich möglichst viele an diesem Denkprozess beteiligen können. Es geht im Grunde darum - bei den Technikern genauso wie bei den Schauspielern - zunächst ein Klima herzustellen, in dem sich meine Arbeitslust auf die Mitarbeiter überträgt.

Regie ist für mich zum grossen Teil Handwerk - das erlernt und ausgebildet werden muss -, zum Teil Begabung - wie man mit Leuten umgehen und wie man sich mitteilen kann - und zum andern Teil auch Inspiration.

Dann bin ich bei meinen Filmen jeweils auch sehr gut vorbereitet. Ich weiss was ich will, wenn ich auf den Drehplatz komme. Es liegen dann bereits unzählige Vorbesprechungen hinter mir, mit der Kamera, mit der Ausstattung, mit der Regieassistenten, mit einzelnen Schauspielern, insbesondere jenen in Hauptrollen. Wenn alle wissen, worum es geht, dann gibt das dem ganzen Team und den Schauspielern sofort Sicherheit. Es macht nichts so unsicher, wie eine Regie, die selber unsicher ist und sich nicht mitteilen kann.

Meine Arbeit gegenüber den Schauspielern ist dann so etwas wie ein Animieren und Beobachten. Ich versuche dem Schauspieler Spiegel zu sein. Er soll sich durch den Regisseur auch kontrolliert fühlen. Denn: ein Schauspieler kann in seinem Spiel unsicher, gehemmt und verkrampft sein, wenn er das Gefühl hat, nicht sorgfältig genug kontrolliert zu werden.

Es gibt wohl zwei verschiedene Grundtypen der Regie. Es gibt den Domp-
teur und den Gärtner - wobei ich eindeutig zum Typus des Gärtners neige.
Ich lasse mal wachsen, stutze dann da einen Zweig und gebe dort noch
etwas Dünger hinzu - eigentlich lasse ich sehr viel aus dem Schauspielerher-
aus entstehen, was aber voraussetzt, dass gegenseitiges Vertrauen besteht.
Zuerst den Schauspielern erklären, "das ist die Technik und so wird's ge-
macht", damit es dann für die Technik stimmt - das kann ich nicht.
Bei allen formalen, technischen und konzeptionellen Aspekten, die ein Film
hat: entscheidend sind die Schauspieler - die übermitteln, die übertragen,
was passiert. Von den Schauspielern her kommt das Entscheidende und nie-
mals durch die Art der Decoupage, der Lichtführung, des Schnittrhythmus' oder
den Aufbau des Drehbuches. Es ist der Schauspieler, der eine Figur glaub-
würdig macht.

W: Es gibt die Auffassung, dass bereits die Besetzung die halbe Regie aus-
mache.

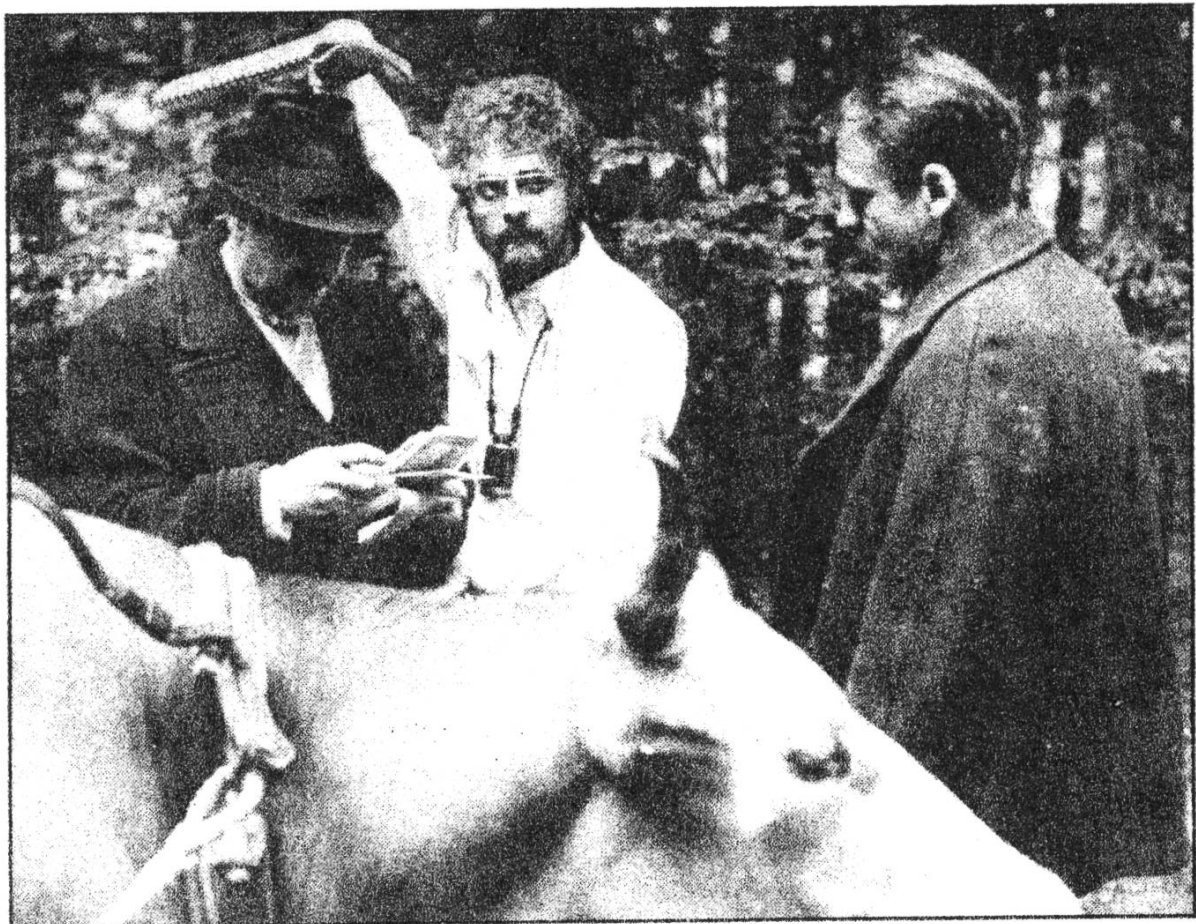
K: Der Entscheid, der bei der Besetzung gefällt wird, prägt den Film in ei-
ner Art und Weise vorweg, die durch die Inszenierung nachher kaum
mehr korrigierbar ist. Wenn man eine Rolle falsch besetzt und sich das erst
später herausstellt, dann ist das halt gelaufen.

Wichtig finde ich auch die Gesamtheit der Rollen im Auge zu behalten und
möglichst homogen zu besetzen. Ich sehe da Aehnlichkeiten zum Klang ei-
nes Orchester - es genügt nicht, dass jeder einzelne seine Töne richtigspielt.
Eine falsche Besetzung hat auch Einfluss auf die benachbarten Figuren, sie
kann auch den Partner unglaubwürdiger erscheinen lassen.

Eine Besetzung ist für mich immer ein langer und umständlicher Leidensweg.
Ich gehe sehr stark von der Ausstrahlung einer Person aus - davon was ein
Gesicht ausdrückt, was Augen mitteilen. Mich fasziniert einfach die Land-
schaft eines Gesichtes. Und dann, wenn ich mir mal so ein Gesicht in einer
Rolle vorstellen kann, will ich die Stimme hören. Das Telefon hilft da sehr,
weil mich das Gesicht dann nicht von der Stimme und ihrem Tonfall ablen-
ken kann - die Frage ist: glaub ich der Stimme.

In der dritten Stufe mache ich mit Schauspielern, die ich nicht kenne, grund-
sätzlich Probeaufnahmen - manchmal sogar auch mit Schauspielern, mit de-
nen ich schon gearbeitet habe, weil ich noch Masken-, Lichtproben haben
will, wenn etwa ein Gesicht verändert werden muss. Jeder Mensch hat zwei
ungleiche Gesichtshälften. Die eine ist weicher, die andere härter und ich
will da wissen, von welcher Seite das Gesicht wie wirkt, und wo ich das
brauchen kann. Das will übrigens auch der Kameramann wissen, das gehört
auch zu seiner Vorbereitung. Beim Sichten der Probeaufnahmen passiert auch
immer mal wieder verblüffendes. Wir sehen uns das an und Franz (Rath, der
Kameramann) sagt etwa: "Ich spüre in diesem Gesicht viel Härte, da beim
Hals, alles steif und übers Kinn hinauf, steif und verängstigt, beim andern
aber ist das locker und gelöst. Ich spüre eine starke Aufmerksamkeit." Vom
Eindruck von vor den Aufnahmen her kommt das unerwartet, aber es stimmt.

Oliver, der Knabe im ERFINDER, wurde unter den Kindern, mit denen wir
Probeaufnahmen machten, ausgewählt. Er fiel mir zwar schon bei den Vorbe-
reitungen auf - er war ganz konzentriert, ganz aufmerksam, ganz wach und



immer sofort präsent - aber das musste sich noch beim Sichten der Probeaufnahmen bestätigen.

W: Ich möchte noch den zeitlichen Ablauf festgehalten haben.

K: Zuerst Besetzungsüberlegungen. Die ersten beginnen bereits beim Schreiben des Drehbuches. Die Besetzung kann sich über zwei, drei Monate hinziehen - ganz kleine Rollen werden vielleicht erst Tage vor Drehbeginn besetzt. Drei, vier Wochen vor Drehbeginn eine Drehbuchlesung, wo ich mit allen Darstellern der wichtigeren Rollen das Buch Szene um Szene, Dialog um Dialog ganz genau durchgehe. Es geht dabei darum, Unklarheiten auszuräumen und allenfalls Verbesserungen vorzunehmen. Wichtig ist auch, dass alle etwa auf demselben Informationsstand sind, wenn die Dreharbeiten beginnen. Ausserdem können sich die Leute bei dieser Vorbesprechung ein wenig aneinander gewöhnen - sich anklimateisieren.

Ich komme wieder auf den Punkt zurück, Filmregie, Inszenieren ist letztlich zum ganz grossen Teil Kommunikation - mit einander reden, sich ändern mitteilen.

W: Was ist für dich ein guter Filmschauspieler? Was sind seine wichtigsten Eigenschaften?

K: oooooow. Ich weiss nicht, ob man das so generell beantworten kann.

W: Vielleicht kannst du es an Beispielen ausführen.

K: Also, der beste Filmschauspieler, mit dem ich bis heute zu tun hatte ist - natürlich, klar - Bruno Ganz. Das ist ein absolutes Phänomen an Genauigkeit, an Instinkt und an Gefühl gegenüber der Kamera, Bruno Ganz geht mit der Kamera um, wie er mit einem Schauspieler als Partner umgeht. Er hat ein geradezu körperliches Verhältnis zur Kamera. Er hört genau zu, wenn wir die Decoupage besprechen, denkt mit und interessiert sich bis zur Objektivwahl hin, wie die Bilder aufgebaut sind. Damit hat er fast immer sofort die richtige Dosierung - er weiss, er ist so im Bild und macht seine Bewegungen mienisch und körperlich leiser. Er spürt die Bewegungen und Bewegungsmöglichkeiten der Kamera. Wenn er bei einem 50er Objektiv einen Kübel aufnehmen und wegtragen muss, dann weiss er, wie schnell er zugreifen muss, wie schnell er sich in der Phase, wo die Kamera zu schwenken beginnt, bewegen darf und ab welchem Punkt, in welchem Moment er beschleunigen kann. Das ermöglicht sehr präzise Bilder, weil man keine Sicherheitsausschnitte - kein "Fleisch" - dazu geben muss, damit einem der Darsteller nicht aus dem Bild "fällt". Es gibt auch keine verrupften Schwenks, weil er richtig dosierte Bewegungen macht.

Ein guter Filmschauspieler hat eine starke Ausstrahlung und er interessiert sich für die filmischen Möglichkeiten und Gegebenheiten. Und dann muss ja ein Film-Schauspieler auch stark sich selbst, seine Persönlichkeit in eine Figur einbringen können. Ich glaube, man spürt das einem Filmschauspieler an, ob er Persönlichkeit hat.

W: Es ist doch so, dass etwa Bildausschnitte, Objektivwahl oder das Licht, das gemacht wird, die Erscheinungsweise des Schauspielers auf der Leinwand ganz wesentlich bestimmen. Da sind doch Aspekte einer Manipulation der Schauspieler - auch wenn du als Gärtner Regie machst.

K: Aber selbstverständlich. Der Aspekt der Manipulation ist derselbe, ob man nun als Dompteur oder als Gärtner arbeitet. Ich mache nichts ande-

res als die Schauspieler, mit ganz verschiedenartigen Mitteln, beeinflussen. Das macht jeder Regisseur, und das weiss auch der Schauspieler. Wichtig ist, dass dies nicht gegen seinen Willen und gegen seinen Instinkt erfolgt.

W: Wie ist das mit dem Licht? Ueberlässt du es im Wesentlichen dem Kameramann, was er da macht?

K: Es gibt eine grundsätzliche Absprache, wie wir die Lichtbehandlung in einem Film oder in einer bestimmten Szene machen wollen.

W: Licht, bezogen vor allem auf die Schauspieler.

K: Es gibt eine Art Licht für die Szene und es gibt - unter Umständen - ein Licht für einen bestimmten Schauspieler, weil man weiss, er wirkt in diesem Licht sehr gut, oder für die bestimmte Szene entsprechend gut. Bei den Probeaufnahmen mag sich herausgestellt haben, dass ein Schauspieler etwa eine hohe Stirne hat. Man kann das mit dem Licht steuern und korrigieren oder mit der Maske - vielleicht stört das aber auch gar nicht. Man kann die Plastik eines Gesichts mit dem Licht beeinflussen, etwa Falten weicher machen oder sie betonen.

Das Licht einzurichten, zu entscheiden, wo welche Lampe steht, das ist Sache des Kameramanns. Wenn das eingerichtet ist, sehe ich in der Regel durch die Kamera und schaue, was mit dem Licht passiert. Ich sag dann etwa: Obwohl wir Gegenlicht haben, ist mir das Aufhelllicht zu stark, es ist mir nicht so wichtig, dass das Gesicht hier soviel Zeichnung hat. Es mag auch sein, dass Franz mal ein Effektlicht auf ein Haar gesetzt hat, das mir übertrieben scheint, oder dass er ein besonders sorgfältiges Glanzlicht in ein Auge gesetzt hat, wo ich finde, das passt gar nicht - die Augen wirken so lebendig und frisch, die Trauer, die ich möchte, geht nur verloren, weg mit dem Licht!

Es ist ganz klar, ich kontrolliere das Licht sehr genau, aber zu gestalten hat das der Kameramann.

W: Und die Wahl der Objektive - wieder in Bezug auf die Schauspieler?

K: Da gibt es die Vorstellungen, die Franz von seiner Art Schauspieler und Gesichter aufzunehmen mitbringt, und es gibt Wünsche von mir.

Es ist ganz klar, eine Grossaufnahme von einem Gesicht ist möglichst mit einer leicht verlängerten Optik aufzunehmen - also nicht mit dem 35er sondern mit einem 50er, oder wenn's geht sogar mit einem 85er, wenn das Hintergrundunschärfen gibt, stört mich das nicht. Das Gesicht bekommt mit der längeren Brennweite etwas mehr Flächigkeit. Ein Schauspieler ist, wie ich beobachtet habe, in seinem mienischen Verhalten anders, wenn die Kamera etwas weiter entfernt steht. Wenn man ihm bei einer Grossaufnahme zu nah auf den Leib rückt, dann wird das "Mache-für-die-Kamera" sofort sehr viel stärker - gerade bei unerfahrenen Filmschauspielern. Wir haben dann mehrfach auf eine grössere Brennweite gewechselt, die Kamera zurückgesetzt und der Schauspieler war sofort entlastet vom Druck, den die Kamera auf ihn ausgeübt hat.

W: Besteht aber nicht die Gefahr, dass gerade der unerfahrene Schauspieler mit dem ganzen Körper spielt, wenn die Kamera weiter entfernt steht?

K: So einem Schauspieler muss ich ohnehin immer den Bildausschnitt verdeutlichen, ihm immer wieder sagen, dass er nicht über die Rampe der Bühne in die hinterste Reihe zu spielen braucht - "alles was du mit dem Kör-

per machst, ist in dieser Einstellung unerheblich, nur dieser Bereich ist sichtbar."

W: Vielleicht als letzte Frage: was machst du, wenn ein Schauspieler nicht bringt, was du erwartest?

K: Dann bin ich frustriert und unzufrieden und unglücklich und denke, dass der Film in die Hosen geht.

W: Vorspielen - ?

K: Das mach ich grundsätzlich nicht.

Ich zeige ihm allenfalls, während er durch die Kamera schaut, wie etwas wirkt, aber ich will nicht, dass er mir nachspielt, weil er mir gefallen und von mir Anerkennung erhalten möchte. Dann ist das rein äusserlich und wirkt auch äusserlich.

Das Gespräch mit Kurt Gloor
führte Walt R. Vian

Es handelt sich hier um eine stark gekürzte und verdichtete Wiedergabe eines etwa 90 minutigen Gesprächs. Die vorliegende Zusammenfassung wurde von Kurt Gloor gelesen und autorisiert.

Materialien zum Thema

ZITATE VON DONAT, STERNBERG ...

Regie, Filmschauspielerei, "Leistung" der Darsteller - als Thema bleibt das unerschöpflich und damit auch laufender Auseinandersetzung vorbehalten. Was hier (zusammen mit den beiden vorangehenden Gesprächen) versucht wird, ist das Thema mal in den Blickpunkt zu rücken und seine Oberfläche anzukratzen.

Die Zusammenstellung der Zitate ist weitgehend zufällig, sie könnte durch zahllose Beispiele erweitert, ergänzt und abgerundet werden. Gemeinsam ist den angeführten Zitaten, dass sie einen der möglichen Aspekte des Themas beleuchten - und uns interessant erschienen.

Fritz Kortner muss zumindest den Theaterleuten nicht näher vorgestellt werden. Aus seiner Filmarbeit seien die Titel DIE BUECHSE DER PANDORA (1928) und DREYFUS (1930) angeführt. Robert Donat könnte bekannt sein aus THE THIRTY-NINE STEPS von Alfred Hitchcock und THE GOST GOES WEBST von René Clair, in denen er 1935 in England die Hauptrollen verkörpert hat. Toshio Mifune dürfte in unserer Gegend der bekannteste japanische Filmdarsteller sein. Seine Karriere wurde weitgehend durch

die Zusammenarbeit mit Kurosawa geformt und bestimmt. Der Filmregisseur Josef von Sternberg braucht an dieser Stelle wohl nicht näher vorgestellt zu werden.
(weitere "Materialien" finden sich noch im folgenden Beitrag: Buchbesprechung "Ingrid Bergman - Mein Leben")

(-an)

Fritz Kortner

Glauben Sie mir, es ist die Geschichte die zählt - die definitive Fassung des Drehbuchs macht einen Film. Schauspieler zählen nicht.

Ein guter Filmregisseur kann einen zweitklassigen Schauspieler als erstklassig erscheinen lassen. Aber ein schlechter Regisseur wird eine grossartige "Aufführung" verderben.

Glauben Sie, jeder Hollywood-Star sei wirklich so hervorragend? Es ist der Filmregisseur, der den Eindruck von guter Schauspielerei hervorbringt.

(zitiert nach "World Film News", Oktober 1937. Übersetzung: -an-)

Robert Donat:

Ich bin fest davon überzeugt, dass ich dank meiner Filmerfahrung ein besserer Schauspieler bin. Zwei Qualitäten - Konzentration und Aufrichtigkeit - sind beim Film noch entscheidender als bei der Bühne - sie zu üben, kann die Arbeit nur positiv beeinflussen.

Die derben Methoden, die im Theater nötig sind, um sowohl die höchsten Ränge der Galerien, als auch die hintersten Reihen des Saales zu erreichen, bedingen des öftern eine Vielzahl von Sündenfällen.

Im Theater ist es das Publikum, das aufnimmt, im Studio die Kamera - dies ist mit dem erstaunlichen Unterschied verbunden, dass vor der Kamera unendliche Sorgfalt ausgeübt werden muss, wo man im Theater noch mit Leichtfertigkeit, Schludrigkeit und Unaufrichtigkeit heil davon kommt. Das elektrisierende "Geben-und-Nehmen" eines vollen Hauses bleibt unvergleichlich, aber es ist falsch, die Reaktion eines Publikums als "subtil" zu beschreiben. Jede Massenreaktion ist "gleichgeschaltet"; die Gefühle der Masse sind simpel, machmal roh und oft in Hysterie begründet. Es bleibt unbestritten, dass ein Publikum stimulierend wirkt, aber dieser Stimulus ist nicht potenter als der kreative Stimulus "tatsächlichen Bemühens". Ich bin sicher, dass ich meine besten Vorstellungen in meinen eigenen Studien oder bei den Proben, wo kein Publikum anwesend war, gegeben habe. Die Kamera, obwohl kompromisslos kritisch, reagiert wenigstens nicht emotional und schmeichelt dem Schauspieler nicht.

Wenn man im Projektionsraum sitzt, und die Anstrengungen vom Vortage zum Leben erwachen, dann wird die wirkliche Stärke eines einzigen Augenblicks erst richtig deutlich. Dann, wenn man den Wert eines Details und die einmalige Gelegenheit zur Perfektion, die da gegeben ist, erahnt, scheinen die tiefsten Möglichkeiten des Filmemachens eine Art von Heiligkeit zu bekommen. Man verlässt den stickigen, kleinen Raum demütig und bescheiden - aber entschieden hoch zu zielen.

Die Kamera verlangt die grösste Verantwortlichkeit, die je von einem Künstler verlangt wurde - absolute Ehrlichkeit und Integrität.

(zitiert nach "World Film News" Sept. 1937 Übersetzung - an)

Toshiro Mifune

Kurosawa hat die Eigenheit, die Fähigkeit, Dinge aus einem herauszuholen, von denen man nie vermutet hätte, dass sie existieren. Es ist eine äusserst schwierige Arbeit, aber jeder Film mit ihm ist eine Offenbarung. Wenn man seine Filme anschaut, findet man sie voll von realisierten Ideen, Emotionen und einer Philosophie, die durch ihre Stärke überrascht, ja sogar schockiert in ihrer Kraft. Man erwartet nicht, derart bewegt zu werden, in seinem eigenen Innern, dieses tiefste Verstehen zu finden.

Er ist ein Künstler, und er stellt in Frage; ein Mann reifer und ganzheitlicher, eigenwilliger und leidenschaftlicher in einem, mehr als die meisten Männer es sind. Aus diesem Einvernehmen, diesem Feingefühl fürs Leben heraus, entstehen seine Filme; von uns, seinen Darstellern, nimmt er in gleicher Weise das Beste. Ich bin mir bewusst, dass ich als Schauspieler nie etwas anderes, auf das ich stolz bin, getan habe, als dasjenige mit ihm.

(zitiert nach "Kurosawa", Donald Richie. Uebersetzung: -gg-)

Sternberg

Es muss unbedingt wiederholt werden, dass ein Schauspieler mit einem Grad von Aufmerksamkeit bedacht wird, der in keinem Verhältnis steht zu dem, was er eigentlich in eigener Verantwortung leistet. Ein Schauspieler wird an- und abgedreht wie ein Hahn, und wie der Hahn ist nicht er die Quelle der Flüssigkeit, die durch ihn fliesst. Natürlich ist das Instrument, das wir (die Regisseure) benützen, nicht ein Stück Metall, sondern atmet, denkt und ist ausserordentlich empfindsam. Dies muss berücksichtigt werden, und dies zwingt den Regisseur, im Gegensatz zum bildenden Künstler und seinem Material, zu einer paternalistischen Haltung, welche wiederum seine Funktion gewissermassen aufbricht, weil solch väterliche Bevormundung Indirektheit und Heuchelei verursacht. Die Beziehung zwischen einem Künstler und seinem toten Material ist ehrlich und direkt, ohne behindernden Schleier dazwischen. Aber wie kann ein Bildhauer ehrlich sein mit einem Stück Ton, das sich selbst wichtiger nimmt als die Hände, die ihn formen?

Der intelligente Schauspieler weiss das und wird sich fraglos unterwerfen. Er akzeptiert seine Teilnahme an einem Ganzen, über das er wenig Uebersicht und Kontrolle hat, und er vergeudet keine Zeit damit zu fordern, man möge ihn mit Samthandschuhen anfassen. Wenn das Spielen von Gefühlen verlangt wird, dann spielt er sie, ohne seine eigenen Gefühle, oder diejenigen anderer Leute, hineinzuziehen. (...)

Wenn ich Regie führe, dann bemühe ich mich unaufhörlich, den Zweck klarzumachen, und ich versuche mein Bestes, den Arbeitsablauf auf einer unpersonlichen Ebene zu halten. Der Schauspieler muss in den Gesamtplan passen; wenn er das versteht, passt er sich gern an, wenn nicht, muss ihm genau gesagt werden, was er tun und denken soll. Im äussersten Falle ist das Unterwerfung. Meistens, wenn nicht immer, hat man beim Drehen gerade genug

Zeit für die unverblümete Manipulation von Kopf und Körper eines Schauspielers, ob er will oder nicht, wird diese Unterjochung, diese Sklaverei, Teil seines Lebens. (...)

Kein Filmschauspieler hat auf mich einen bleibenden Eindruck gemacht, im Gegensatz zu einigen Bühnenschauspielern. Die Erklärung dafür ist einzig und allein eine technische. Auf der Bühne nimmt ein Schauspieler Kontakt auf mit seinem Publikum, Kontinuität der Handlung und Wirkung der Spiele liegen in seinen Händen. Er reagiert direkt auf sein Publikum, er selbst (und kein anderer) übermittelt seine Gedanken und Gefühle. Anders beim Film: nicht nur wird sein Bild dort multipliziert, nicht nur wird der Filmschauspieler wie ein Posten gleicher Puppen en gros verkauft, es wird auch der Schein erzeugt, als ob diese Puppen sprechen und sich bewegen könnten. Beim Trickfilm weiss das Publikum, dass die Ente von jemandem zum Schwänzeln und Quaken gebracht wird; von der Puppe des Bauchredners wissen wir, dass sie nicht aus eigener Intelligenz spricht. Aber wenn ein Filmschauspieler, der einer beträchtlich grösseren Manipulation unterliegt als eine Ente oder Puppe, scheinbar zu funktionieren beginnt, dann glauben noch die schlausten Kritiker, er funktioniere als ein selbstbestimmter, intelligentes Wesen. Dem ist nicht so - die Maschinerie einer Filmproduktion erlaubt dies nicht.

Zum Beispiel wird der Filmschauspieler, im Gegensatz zum Bühnenschauspieler, nicht wissen, wie und wo er sich dem Publikum präsentiert. Drei Kameras können auf ihn gerichtet sein, aus genauso vielen Richtungen. Eine vielleicht hoch über dem Kopf, eine andere möglicherweise unter seinen Füßen, und er kann nicht wissen, welcher Teil seiner Person nachher sichtbar sein wird, es sei denn, er stehe in ständigem Kontakt mit dem Kameramann; dieser aber hat seine eigenen Probleme, und wird früher oder später zum vernünftigen Schluss kommen, dass seine Arbeit den Schauspielern nichts angeht. So kann der Filmschauspieler nicht beurteilen, was von ihm auf welche Art und Weise auf der Leinwand verewigt wird. Beleuchtung und Tonaufnahmen können ihn bis zur Unkennlichkeit verändern, sein Gesicht kann auf der Leinwand derart vergrössert erscheinen, dass dessen ungewohnte Züge ihm Unbehagen bereiten müssten (falls Schauspieler sich je daran störten, ihr Gesicht wie einen Ballon aufgeblasen zu sehen...).

Je mehr ein Schauspieler seine Hilflosigkeit gegenüber dem Medium Film realisiert, desto öfters wird er versuchen, Einfluss zu nehmen auf das Drehbuch, den Regisseur, den Kameramann, den Schneideprozess. Nicht viele Darsteller haben Positionen erreicht, die es ihnen erlauben, diese Faktoren - die ihre Karriere bestimmen - selbst zu kontrollieren. Dort, wo dies der Fall ist, demonstrieren sie nicht mehr als ihre Impotenz.

(zitiert nach "Fun in a Chinese Laundry, Uebersetzung: pia)

Woody Allen in STARDUST MEMORIES:

Frage: Finden Sie es schwierig Ihr eigener Regisseur zu sein?

Sandy Bates: Nein, ich muss nur der Versuchung widerstehen, allzuviel extreme Grossaufnahmen von mir selbst zu machen.

INGRID BERGMAN: MEIN LEBEN

" 'Um Himmels willen, küssen sie mich sofort!' Anthony bekam einen Riesenschreck, fing dann an zu lachen und fragte nach dem Grund. Ich erklärte ihm, dass wir in den nächsten Tagen eine Liebesszene drehen müssten. Ich würde ihn doch aber kaum kennen und sei schrecklich schüchtern und würde bestimmt rot werden. Es sei also sicher besser, wenn wir es zuerst unter vier Augen, jetzt, sofort, in meiner Garderobe probierten, dann hätte ich nicht mehr so schreckliche Angst, wenn wir uns vor der Kamera küssen müssten, wo hundert Techniker dabei wären."

So erinnert sich Ingrid Bergman an eine Episode aus ihrem Leben, als sie in Paris AIMEZ-VOUS BRAHMS (1961, Anatok Litvak) drehte, in dem Antony Perkins ihren jungen Liebhaber spielt. Und folgendermassen beschreibt sie eine andere kleine Begebenheit aus der Arbeit an GASLICHT (1944, George Cukor):

"Mit Charles Boyer verlief die Liebesszene am ersten Drehtag sehr komisch. Ich musste auf einem Bahnhof ankommen, zu ihm laufen, ihm hingebungsvoll in die Arme sinken und ihn küssen. Keine Frau hätte etwas dagegen gehabt, von Charles Boyer geküsst zu werden - aber er stand auf einer Kiste (was man im Film nicht sieht), denn er war kleiner als ich, und ich musste darauf achten, dass ich vor lauter Aufregung nicht die Kiste umstiess. Die ganze Szene war so albern, dass wir uns vor lauter Uebermut anlachten, aber jeder, der den Film sah, meinte später, wir hätten uns aus lauter Liebe angelacht."

Entnommen sind diese Zitate aus den Memoiren der Ingrid Bergman, die kürzlich auf deutsch unter dem Titel "Mein Leben" bei Ullstein erschienen sind. Nun, Memoiren von Stars sind im allgemeinen eher so eine Sache - was die Auflage bringt, sind die pikanteren Details aus dem Intimbereich und die Skandale, was mich interessiert, sind exakte Beschreibungen aus dem Arbeitsbereich. Mit dem Buch von Ingrid Bergman, das sie übrigens zusammen mit dem Schriftsteller Alan Burgess verfasst hat, liegt so etwas wie einer der wenigen Glücksfälle vor. Zwar befasst sich das rund 500 Seiten starke Buch mit dem Leben von Ingrid Bergman, aber zu diesem Leben gehört auch die Arbeit - wenn auch der grössere Teil des Buches dem sogenannten Privatleben und da insbesondere ihrer Beziehung zu Roberto Rossellini zuzurechnen ist. Ingrid Bergman schliesst eine Vorbemerkung mit den Worten ab: "Hier ist die Wahrheit." Und man ist geneigt, ihr zu glauben, sie hat sich Mühe gegeben, und es ist ein ernstzunehmendes Buch geworden. Der Text ist abwechselnd in der ersten und in der dritten Person gehalten und mit

Briefen – solchen von ihr und solchen an sie – und Auszügen aus ihren Tagebüchern durchbrochen: was die Lektüre spannender macht. Abgerundet wird das Buch durch 32 Fotoseiten auf Hochglanzpapier, in denen sich private Bilder mit Arbeitsfotos etwa die Waage halten und einer Filmografie, die wenigstens die wichtigsten Daten zu den Filmen enthält.

Als Probe aus ihrer Arbeitswelt, die wie gesagt eben auch Teil dieses Lebens ist, sei der folgende Abschnitt verstanden. Sie schreibt:

"Ich war sehr froh, in DR. JEKYLL AND MISTER HYDE die Ivy spielen zu dürfen, mein Partner Spencer Tracy war allerdings weniger glücklich. Er liebte die Doppelbödigkeit seiner Rolle nicht – den Arzt und das Monster Hyde. Er wollte immer nur sich selber spielen, seine eigene wunderbare und sehr menschliche Persönlichkeit, die ihn zu einem der grössten Schauspieler Hollywoods gemacht hatte. Spencer gefielen manche Szenen gar nicht, vor allem nicht jene, in denen er mich die Stufen hinauf ins Schlafzimmer tragen musste, um dort seinen Gelüsten zu frönen. Victor Fleming (der Regisseur) spielte die Szene vor. Gross und kräftig, wie er war, hob er mich hoch und lief mit mir die Stufen hinauf, als wäre ich federleicht. Spencer erinnerte an seinen Leistenbruch. Also fertigten die Techniker eine Schlinge an, mit der sie mich hochzogen, während Spencer sich anhängte und hinter mir herlief, so dass es aussah, als würde er mich tragen. Aber es war nicht so einfach, wie es sich anhört. Zuerst zogen sie mich zu schnell hoch, so dass Spencer nicht hinterherkam. Immer wieder ging es hinauf und hinunter. Die Proben schienen endlos. Dann, bei der zwanzigsten Probe riss die Schlinge. Ich fiel in Spencers Arme. Er konnte mich nicht halten, und so stürzten wir beide, Kopf über die Treppe hinunter. Wir sassen völlig ausser Atem am Fusse der Treppe und lachten. Victor Fleming kam erschrocken auf uns zugelaufen und konnte es nicht fassen, das wir uns nicht verletzt hatten."

Und da sich das Thema dieses Heftes mit Schauspielern und Schauspielerführung auseinandersetzt, noch zwei Zitate, die etwas zum Thema aus der Sicht der Ingrid Bergman beitragen:

"Victor Fleming war einfach grossartig. Wenn ich ihn ansah, wusste ich, wie er eine Szene gespielt haben wollte. Dieser direkte Kontakt war neu für mich, und ich habe ihn nur bei sehr wenigen Regisseuren gespürt. Er hat mich zu Leistungen inspiriert, die ich mir selbst nicht zugetraut hätte."

"Später trat ich mit meinem Textbuch in der Hand vor meinen Wohnwagen und sah Cooper an einen Wagen gelehnt stehen, und er sah auf mich herunter und ich war sehr überrascht, denn es gab nicht viele Leute in Hollywood, die auf mich heruntersehen konnten. Er fragte, ob wir ein wenig die Dialoge üben wollten. Er fing an, und ich glaubte, er unterhalte sich noch mit mir, aber er sprach bereits seinen Text. Er hatte seine Stimme überhaupt nicht verändert. Er veränderte nie seine Stimme, nie sich selbst. Er war kein Schauspieler, der spielte, er war immer er selbst. Das war seine ganz persönliche Gabe. Er veränderte weder seine Haltung noch sein Gesicht oder den Ausdruck. Er schien bei der Arbeit nie angestrengt, schien sich überhaupt nicht vorzubereiten. Ich fürchtete, es würde schief gehen, aber als ich die ersten Szenen sah, glaubte ich, meinen Augen nicht zu trauen. Es stimmte alles genau. Es war so überzeugend, so plausibel, wie er sprach und wie er sich bewegte. Seine Persönlichkeit war so stark, dass sie ohne Schwierigkeiten jede



INGRID BERGMAN in CASABLANCA

Rolle annahm, die er spielte. Nicht er veränderte sich, sondern die Figur, die er spielte, wurde Gary Cooper. Er war der natürlichste Schauspieler, den ich kennengelernt und mit dem ich zusammengearbeitet habe."

Es gibt noch viele Stellen im Buch, die ein Zitat wert wären - aber es gibt ja die Möglichkeit, das ganze Buch zu lesen.

Lesen sie etwa, wie die Magnani dem Roberto Rossellini die Spaghettis über den Kopf schüttet, "weil" Rossellini die Hauptrolle in STROMBOLI der Bergman gab. Oder wie Ingrid Bergman überhaupt Schauspielerin wurde, wie sie nach Hollywood kam, wie sie mit Hitchcock, Renoir arbeitete, was sie über CASABLANCA zu erzählen weiss und wie sie über den Produzenten David O. Selznick denkt - nebst vielen andern interessanten Details. Und dann bleibt ja auch noch ihr Leben.

Buch gelesen von Walt R. Vian

"Ingrid Bergman: Mein Leben", von Ingrid Bergman und Alan Burgess, erschienen auf deutsch 1980 im Ullstein Verlag, Berlin, Frankfurt/M, Wien. Zu beziehen durch den Buchhandel, (Richtpreis Fr. 34.--).

Akira Kurosawa

KAGEMUSHA

DREI GESICHTER DER EXISTENZ

Ein Film ist für mich wie ein Kristall, das man aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten kann. Je nach der Perspektive verändern sich die Eindrücke. Darin besteht die Schönheit eines Films: dass ihn intellektuelle Zuschauer ganz anders erleben können als etwa Jugendliche. Man muss alle Facetten des Kristalls benutzen. Die meisten jungen Regisseure heute suchen ein Thema, ein Problem, aber sie denken nicht darüber nach, wie man die Mittel einsetzt, die überhaupt erst Kino ausmachen. Es gibt eine Aesthetik des Films: Eindrücke, die sich nur durch den Film herstellen lassen.

Akira Kurosawa

Bevor ich mir Akira Kurosawas neuestes Epos KAGEMUSHA im kalten Zürcher November, zu mitternächtlicher Stunde, angeschaut habe, bot sich im Kunstgewerbemuseum mit der Projektion von Oshimas Antitodesstrafe-Film KOSHIKEI (TOD DURCH ERHAENGEN, 1968) die Gelegenheit der Einstimmung in die japanische "Welt", der bei uns - zumindest auf dem Gebiet der Siebenten Kunst - immer noch viel zu wenig Beachtung geschenkt wird, geschenkt werden kann. Mitsubishi, Thoshiba, Sony oder Honda sind in unserem Alltag zwar fest verwurzelte, aber Mizoguchi wird immer noch als eine (falsch ausgesprochene) Automarke betrachtet, und Namen wie Kinugase, Ozu, Gosho oder Shindo sind in unseren Breitengraden den meisten bestenfalls vom Hörensagen bekannt. Die Auseinandersetzung mit Nippons Kultur findet vielleicht über das "Land des Lächelns" oder die "Madame Butterfly" statt, aber weder Lehár noch Puccini dürften sie - ich mutmasse - gekannt haben; ihnen diente lediglich die Exotik als Auf- und Aushänger, als Attraktion.

Kurosawa war es, der 1951 in Venedig mit seinem RASHOMON die filmische Tür nach Japan öffnen konnte; seit da steht sie offen - aber auf Verleiherebene in der Schweiz scheint man das noch kaum wahrgenommen zu haben. Wer von sich sagen kann, eine grössere Zahl japanischer Filme gesehen zu haben, muss gleichzeitig beifügen, dass er/sie dies im Ausland, an Festivals oder im Rahmen clubmässiger Veranstaltungen tat. (In der Schweiz sind 1979 nach Film-Index 40 japanische Filme im Verleih, davon 3 Kurosawa - THE HIDDEN FORTRESS, AKAHIGE, DODESKADEN -, je 2 Shindo und Shinoda, 1 Hani; der Rest: Krieg (9), Science-Fiction (6), Abenteuer (5), Karate, Sex, usw., alles ohne Bedeutung.) Kurosawa selbst ist der einzige, dem ein "grösserer" Einbruch in die kommerzielle Auswertung gelang, und so gleich hat man sich denn auch darauf versteift zu behaupten, er sei "der

westlichste" der japanischen Filmemacher, hat Einflüsse auf ihn in Amerika gesucht, anstatt umgekehrt festzuhalten, was ohne ihn dort und anderorts noch gar nicht wäre. Was wäre ein **BONNIE AND CLYDE** (1967), ein **C'ERA UNA VOLTA** (1968) ohne den gezielten Einsatz von Slow-Motion, dem man in **SHICHININ NO SAMURAI** (Sieben Samurai, 1954) zweimal begegnete und der den Duell-Szenen erst ihren bildrituellen Charakter verleiht? – Penn, Leone (der auch die tiefe Kamerahaltung den Japanern abschaute), aber auch Pechinpah, (**THE WILD BUNCH**), Wilder (der seine in **FEDORA** extrem gesteigerte "voice-over-narration" auf Kurosawas **RASHOMON** zurückführt), Coppola oder Lucas – die beiden letzteren sorgten dafür,



Lavierte Federzeichnung von D. Lindtmeyer / **STARWARS** von G. Lucas



dass die Fox den KAGEMUSHA heute weltweit vertreibt - haben die Filme Kurosawas genauestens studiert. So ist es nicht weiter erstaunlich, dass man beim Betrachten KAGEMUSHAS an APOCALYPSE NOW denkt - entstanden sind sie gedanklich beide zur gleichen Zeit. In STAR WARS entdeckt man die beiden Soldaten aus dem HIDDEN FORTRESS (1958) in Form von Robotern wieder, Leones PER UN PUGNO DI DOLLARI (1964) ist eine reine italo-amerikanische Kopie von YOJIMBO (1961), in dem Kurosawa damals im Übrigen - wie Antonioni - die Personen Gespräche führen lässt, ohne dass sie face-to-face gegenüberstehen; Bedrohung kennt keine alleinige Ursprungsrichtung. - Die Liste liesse sich beliebig erweitern, denn auch in der Verwendung bestimmter Objektive, mehrerer Kameras zum Drehen von Action-Szenen oder in der Bildkomposition überhaupt war Kurosawa wegberreitend. Wenn es tatsächlich jemanden ausserhalb Japans gibt, der ihn - vom Film her, denn von der Malerei ist er klar beeinflusst - und sein Werk mitprägte, dann war dies John Ford, von dem er selbst sagt: "Wenn ich einen Film von John Ford sehe, fühle ich, dass dieser Mann in einem Film geboren worden ist. John Ford ist Film." - Genau dieser Ford ist es denn auch, der in seinem neusten Werk wieder präsent ist.

Ein Stück japanischer Geschichte

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrscht Shingen Takeda als mächtigster Fürst die Region Kai, die fünfhundert Kilometer von der Hauptstadt Kyoto entfernt gelegen ist. Die grosse, blaue Fahne des Clans zielt der Wahlspruch: "Schnell wie der Wind, unbezwingbar wie der Wald, behend wie das Feuer, unerschütterlich wie der Berg". Der Wind, das sind die ungeschlagenen, schwarzen Takeda-Reiter, der Wald die grünen Infanteristen und das Feuer die roten Lanzenträger. Der Berg selbst aber ist Shingen; er, der Unerschütterliche, steht als Abbild einer japanisches Daseinsverständnis kennzeichnenden Grundhaltung da. Er ist sich seiner Vergänglichkeit bewusst. Um sie hinauszuschieben und seine Gegner zu überlisten, liess er sich immer schon - wie das damals Brauch war - in einzelnen Schlachten durch einen "Schatten" - jemand der ihm gleichsieht - vertreten. Meistens war dies Nobukado, sein jüngerer Bruder.

Jetzt, man schreibt das Jahr 1572, ist das "Sengoku Jidai", das Zeitalter der Kriege, in Japan ausgebrochen; über dem ganzen Land wehen sie, die Banner der Gewalt. Shingen möchte seine Fahne in Kyotos Winden flattern sehen, doch die drei ihn umkreisenden Fürsten Uesugi, Tokugawa und Nobunaga setzen alles daran, dies zu verhindern.

In der gleichen Zeit, in der man bei den Takedas merkt, dass Nobukados Gesicht, das Shingen eigentlich zu wenig ähnlich sieht, den Feinden langsam bekannt ist, wird ein Tagedieb gefasst und zum Tod verurteilt, der dem Herrscher aufs Haar gleicht. Shingen entschliesst sich, den Strolch als seinen KAGEMUSHA einzusetzen, als "Schatten des Kriegers". Er kann dabei nicht wissen, wie bald nur noch sein Schatten existieren wird, denn bereits am Anfang des folgenden Jahres wird Shingen bei der Belagerung einer feindlichen Burg von einem Schuss tödlich getroffen.

Shingens zweitletzter Wunsch war es, dass sein Tod während dreier Jahre ge-

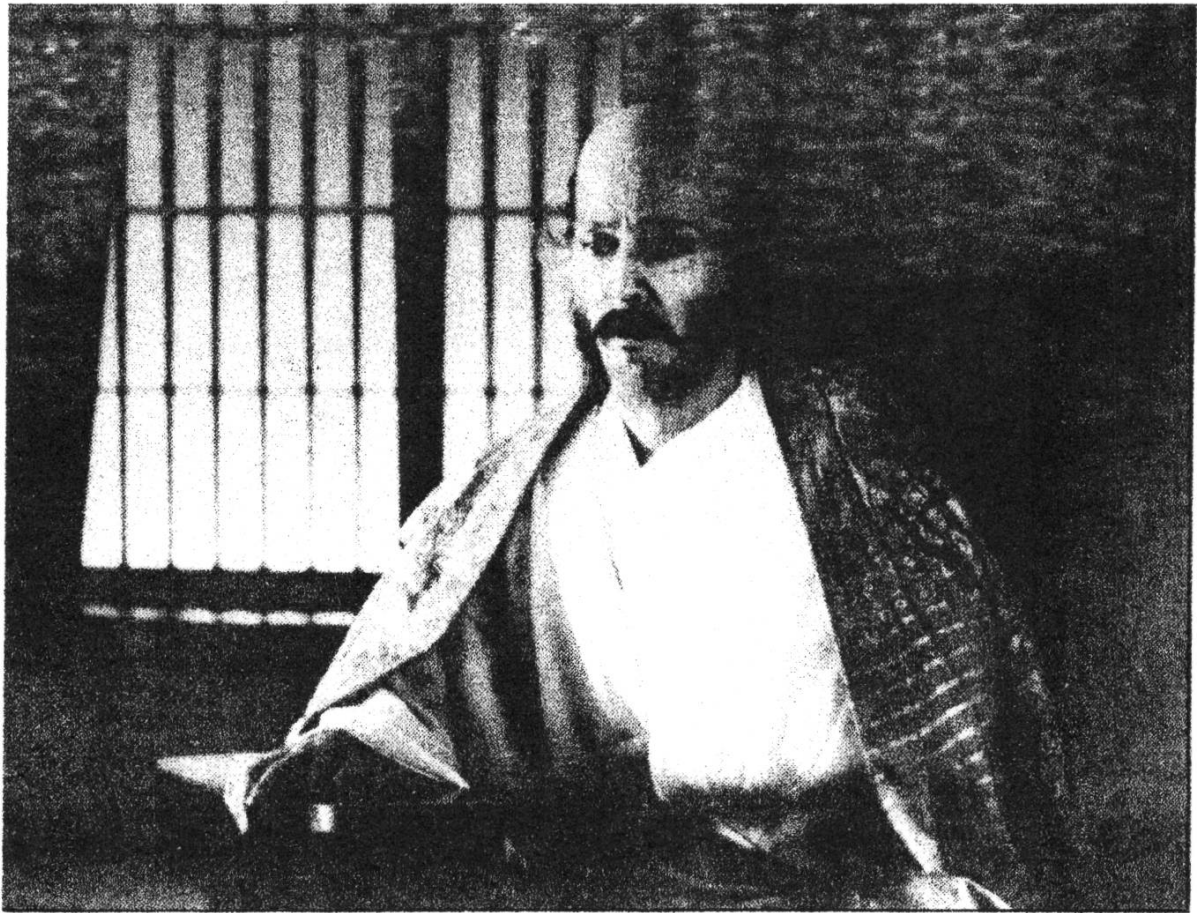
heimgehalten werde, sein letzter: Kyoto zu sehen. Er stirbt, und Kagemusha tritt vorübergehend seine Nachfolge an. Der Feind ist zwar verwirrt, er merkt es aber nicht.

Die TOKUGAWA-ZEIT (1600-1868) gilt in der Geschichtsschreibung als ausgesprochene Feudalzeit, in der zudem neben dem herrschenden Volksglauben – ein buddhistisch-shintoistischer Synkretismus – erstmals das Christentum Fuss zu fassen sucht. Ode Nobunaga, der Herr der Westgebiete im KAGEMUSHA, begünstigt in dieser Phase die Patres (im Film segnet einer ihrer Vertreter sein Heer, das in den Krieg zieht), als Gegengewicht zu den Buddhisten. KAGEMUSHA spielt nun in der kriegerischen Uebergangszeit, im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts, in der die Ashikage von den Tokugawas abgelöst werden. Hier erwächst eine neue regionale Aristokratie, an deren Spitze sich bis zum Beginn der Meiji-Zeit (1868) unter dem Kaiser Mutsuhito sich die Tokugawa stellen. Mit Meiji beginnt dann in Japan die radikale Europäisierung, während das geistige Leben in der Zeit KAGEMUSHAS noch ganz vom ZEN-Buddhismus beherrscht ist.

Ieyasu Tokugawa ist in Kurosawas Film noch ein Regionalfürst, der Herr der südlichen Mikawa-Region. 1598 wird die Geschichte ihm die Zentralgewalt übergeben; eine ganze Epoche wird fortan seinen Namen tragen. Seine Spione sind es, die erfahren haben, das Shingens Arzt hingerichtet wurde, und so fordert er die Takedas durch seinen Angriff auf das Okabe-Schloss in Surage heraus. Fürs erste schlägt er die ungeschlagene Reiterarmee in die Flucht.

In der darauf einberufenen Generalstabssitzung der Takedas kann Kagemusha als "Nachfolger" Shingens seine Rolle richtig auskosten. Obwohl ein Teil der Generale dem Vorschlag des erblichen Nachfolgers Katsuyori zustimmt und zum Gegenangriff blasen will, lehnt Kagemusha den Plan eigenmächtig ab. Damit schaufelt er dem Clan, aber auch sich selbst, das Grab, denn Katsuyori handelt nun gegen den Beschluss seines "Vaters", der – wie sein Vorbild Shingen es verlangt hatte – unerschütterlich bleiben will, wie ein Berg. Nach mehreren verlustreichen Kleinkämpfen kommt es im April 1575 zur letzten Schlacht der grossen Takeda-Armee, die Kagemusha – inzwischen erkannt und ausgeschlossen – nur noch von Ferne verfolgen kann. Der Untergang ist endgültig, apokalyptisch. Mit den Takedas geht für Kurosawa eine geliebte Zeit unter.

Historisch gesehen muss das Ganze als Anekdote betrachtet werden, die inhaltlich teilweise erwiesen, weder richtig noch falsch ist. Der Film stellt eine Mischung aus historischer und fiktiver Rekonstruktion dar, die speziell im Fall der Figur des Kagemusha zweckdienlich ausgestaltet wurde. Kurosawa sagte dazu in einem Interview: "Nach der Geschichtsschreibung hatte Shingen Takeda zahlreiche Doppelgänger. Aber diesen einen habe ich erfunden. Der Rest basiert auf Hypothesen, die von seriösen historischen Forschungen gestützt sind. Natürlich liesse sich sagen, dass das Ergebnis meiner Interpretation Geschichte ist. Shingen Takeda zum Beispiel und die Umstände seines Todes: es gibt davon zahlreiche Versionen. Ich habe diejenige ausgewählt, die mir für eine dramatische Schilderung am geeignetsten schien. Niemand kann feststellen, ob es wahr ist oder nicht; es ist nicht einmal bekannt, wo Shingen Takeda starb."



So?

Der Zen-Meister Hakuin wurde von seinen Nachbarn als einer, der ein reines Leben führte, gepriesen.

Ein schönes japanisches Mädchen, dessen Eltern ein Lebensmittelgeschäft besaßen, wohnte in seiner Nähe. Da entdeckten die Eltern plötzlich, dass sie schwanger war.

Das machte die Eltern sehr böse. Sie wollte nicht gestehen, wer der Mann war, aber nach langem Drängen nannte sie schliesslich Hakuin.

In grossem Aerger gingen die Eltern zum Meister. "So?" war alles, was er zu sagen hatte.

Nachdem das Kind geboren war, brachte man es zu Hakuin. Er hatte seinen guten Ruf verloren, was ihm jedoch keine Sorgen machte, und er kümmerte sich in bester Weise um das Kind. Von seinen Nachbarn erhielt er Milch und alles andere, was das Kleine benötigte.

Ein Jahr später konnte die junge Mutter es nicht länger aushalten. Sie erzählte ihren Eltern die Wahrheit – dass der echte Vater ein junger Mann sei, der auf dem Fischmarkt arbeitete.

Die Mutter und der Vater gingen wieder zu Hakuin und baten ihn um Verzeihung; sie entschuldigten sich des langen und breiten und wollten das Kind wieder mitnehmen.

Hakuin war einverstanden. Während er das Kind übergab, war alles, was er sagte: "So?"

Die Zen-Geschichte "So?" haben wir mit freundlicher Genehmigung des Verlages dem Büchlein: "Ohne Worte - Ohne Schweigen", herausgegeben von Paul Reps, entnommen. Es ist erschienen 1976 im Scherz-Verlag, Bern.

Ein Stück japanische Philosophie

Nach einer langen, prologartigen Eingangseinstellung, in deren Verlauf Shingen, Nobukado und Kagemusha über die Ähnlichkeit des Diebes mit dem Herrscher sinnieren, nimmt Kurosawa bildlich vorweg, was in der Folge den Hauptteil seines Filmes ausmacht: Shingen erhebt sich am Ende dieser Einstellung, und sein Schatten an der Wand wächst ihm über den Kopf. Die gleiche Aufnahme wiederholt er viel später mit Kagemusha; auch dort kennzeichnet sie den beginnenden Untergang - in noch deutlicherem Ausmass.

Shingen und Kagemusha werden vom gleichen Schauspieler gespielt: Tatsuya Nakadai, dem man bei Kurosawa schon oft begegnet ist (als Muroto etwa, in SANJURO, 1962, oder als Unosuka, in YOJIMBO, 1961). Eigentlich hat er aber nicht nur diese beiden Rollen zu interpretieren, es gibt noch die "dritte", die des Diebes, dessen Daseinszustand er am Schluss wieder erreicht. Die beiden Extreme (König-Dieb) sind auch während seiner Kagemusha-Zeit immer unterschwellig präsent, dort mischen sie sich mit der des Schattens. Nakadai hat so eine ungeheuer breites Spektrum an Interpretation abzudecken, eine Spannweite, in deren Zentrum das Schattendasein als die Existenz charakterisierend erscheint, begrenzt von Herrscher- und Unterdrücktenrolle. Zu stark ist Kagemusha in seiner Rolle aufgegangen, als dass er am Schluss unbeteiligt zusehen könnte, wie der Takeda-Clan untergeht. Im Wechsel der Persönlichkeit hat er seine eigene Identität verloren - wie für Nicholson als Antonionis Reporter ist die einzige Erlösung für ihn der Tod. KAGEMUSHA ist mit ein Beispiel für die Unmöglichkeit, seine eigene Identität gegen die eines anderen auszutauschen; letztlich verliert man sich dabei selbst.

Shingens Bruder, Nobukado, artikuliert diese Schwierigkeit des Schattendaseins im Film, das er nur dank der Tatsache einer eigenen, gesicherten und in sich starken Existenz zeitweilig ausführen konnte. In seiner Figur konzentriert denn Kurosawa auch seinen alten Humanismus. Nobukado stellt die wirkliche Stütze dieses Clans dar. Nicht der Tod war es, den er, als Schatten an der Front eingesetzt, gefürchtet hätte - im Gegenteil. Aber "ein Schatten hat nur als Schatten einen Sinn". Er ist es, der Kagemusha in der Erfüllung seiner Aufgabe von Anfang an freundschaftlich-liebevoll hilft, der ihm später auch das notwendige Verständnis bei Schwierigkeiten entgegenbringt: "Obwohl er ein harter Kerl ist, ist seine Aufgabe nicht einfach".

Der Mensch (extrem) in der japanischen Gedankenwelt muss zu sich selber finden, seine Existenz in sich begründet suchen. Im Schattendasein herrscht aber vollkommene Leere, die identisch ist mit der Leere jedes Krieges, wo die eigene Identität zugunsten anderer verlorenght. Beim ersten Hinsehen erscheint der Grund-Gestus, den Kagemusha sofort einnimmt ("Hm! - Hm!") als nicht- und dennoch allesagende Haltung, vergleichbar mit derjenigen des Zen-Meisters Hakuin in der kleinen Geschichte "So?". Doch während bei Hakuin die Haltung klar aus der Position äusserster Stärke kommt, erscheint sie bei Kagemusha - nicht minder kräftig - genau aus einer Schwächesituation herauszuwachsen. Faszinierend in beiden Fällen aber ist die erhabene, selbstbewusste Art, in der die Situation gemeistert wird, typisch

für Japan und deshalb auch für Kurosawa. Toshiro Mifune hatte dieser Rolle in den früheren Filmen immer wieder extremen Ausdruck verliehen.

Ein Stück höchster Film-Asthetik

Die Aesthetik des Todes hatte auf die Japaner schon immer eine grosse Anziehungskraft - deshalb erwähnte ich eingangs Oshimas KOSHIKEI, der von derselben - um es mit Worten Kurosawas zu sagen - "authentischen Schönheit" geprägt ist, wie KAGEMUSHA. Hier unterscheidet er sich denn auch von Coppolas APOCALYPSE-NOW, der vielmehr Ausdruck von Existenzangst ist, einer inneren Unsicherheit, mangels kulturphilosophischem Fundament. Kurosawa ist als Spross einer alten Samurai-Familie mit den Ritualen bestens vertraut. Sie finden sich bei ihm nicht nur in den Bildern dargestellt; die Bilder selbst, die Haltung seiner Kamera, was er zeigt oder verschweigt, sind Ritual. In seinen Filmen ist jedes Bild für sich durchkomponiert, die "Kampfszenen" sind in beherrschter Choreographie zum Ballett stilisiert. Für Kagemusha hat er gar jedes Bild zeichnerisch festgehalten (ursprünglich allerdings "nur", weil er befürchtete, dass er das Werk mangels Geldgeber nicht verwirklichen könne).

Die Kraft und grosse Kunst Kurosawas liegt (genau wie im ZEN-BUDDHISMUS) im Unausgesprochenen, im Schweigen. Da macht einer einen dreistündigen Film über eine Zeit, die von nicht endenden Kriegen geprägt ist, ohne Schlachten zu zeigen. Alles spielt sich eigentlich ausserhalb des Bildes, oder - besser noch - zwischen den Bildern ab. Sei dies nun der Tod Shingens (nächtliche Belagerungsszene/morgentlich davonstiebender Reiter/ Ueberbringen der Meldung an verschiedene Adressen) oder die Präsenz des Todes auf dem Schlachtfeld, genial festgehalten beim ersten Kampf unter "Führung" Kagemushas ("Schau, er starb, um dich zu schützen.)/Blick zurück/ ein unvergesslicher Leichenhaufen hinter ihm - fürchterlich authentische Schönheit) oder im letzten Kampf des Clans (Ein Schlachtfeld in seinen letzten Zuckungen, wie es noch nie da war - malerisch-fürchterlich authentische Schönheit). Die Kampfszenen erübrigen sich, diese Bilder sprechen ihre eigene Sprache. -

Kurosawa weiss auch, was Montage heisst; er kann allein mit ihr den über Japan wehenden Krieg darstellen - in drei Einstellungen: das Heer/die untergehende Sonne/der Kriegsrat im Wind. Im Bild stellt er jene Tiefe her, die man bei ihm - und bei anderen Japanern - gewohnt ist, um dann, anstelle von Travellings oder Zooms in sie hineinzuschneiden (Extrem eindrücklich am Suwa-See: im Vordergrund die feindlichen Spione - deren erster Auftritt übrigens: reinster Ford -, im Mittelgrund die Sippengeneräle am Ufer sitzend und schliesslich in der Bildtiefe das Boot mit der Shingens Leiche enthaltenden Vase. Man ist sich das bei ihm gewohnt, mag man denken. - Na ja; aber gelernt haben von Kurosawa noch wenige.

Ein Stück schauspielerische Leistung

Ich habe bereits von Tatsuya Nakadai geschrieben, der den Shingen, den Kagemusha und den Dieb interpretiert. In den letzten Einstellungen des Filmes kommt er noch einmal zum Zug, wenn er beklemmend-verwirrt, vom

Kugelhagel des unsichtbaren Feindes getroffen in die Strömung sinkt, unter sich das blaue Banner, das immer noch hochzukommen scheint, aber endgültig untergegangen ist. Des Oeftern erinnert seine Darstellung an Mifune, der seit AKAHIGE (1965) nicht mehr mit Kurosawa gearbeitet hat. Sie ist dennoch geprägt von Eigenständigkeit, einer im japanischen Spiel immer wieder auffallenden Nähe zum Stummfilmexpressionismus, der aber hier einzig einer inneren Haltung dieser ritualgeprägten Gesellschaft entspringt (" .. aber sei nicht so praktisch, unser Herr ist gross wie ein Berg.") Die Spielweise ist beherrscht - nicht zuletzt durch Tradition.

Einige Darsteller haben schon in früheren Filmen mit Kurosawa zusammengearbeitet, allen voran Tatsuya Nakadai. Tsutomu Yamazaki (der Bruder Shingen Takedas) war unter anderem als Kidnapper Takeuchi in TENGOKU TO JIGOKU (Zwischen Himmel und Hölle) zu sehen, Kamatari Fujiwara (Takedas Arzt) als alter Mann in DODESUKADEN und als Manzo in SHICHININ NO SAMURAI, in dem auch Takashi Shimura (Taguchi) als Anführer eine bedeutende Rolle spielt. Ihr Spiel wird im KAGEMUSHA für einmal stark unterstützt von der Tonebene, sei dies durch die klar mitgestaltende Musik oder jene entfernt musikalischen Töne, die beispielsweise Shingens Todesszene untermalen.

Schon vor den Dreharbeiten zu KAGEMUSHA im Herbst vor einem Jahr hatte Kurosawa zwei weitere Drehbücher fertiggestellt. Eines davon ist Shakespeares KING LEAR japanisch nachempfunden, und wer seine Dostojewski-Adaptation IDIOT aus dem Jahr 1951 gesehen hat, der ist gespannt auf seinen LEAR. Mit MACBETH hatte Kurosawa bereits einmal, 1957 (KUMONO SUJO), einen shakespeareianischen Stoff gewählt; den LEAR will er insofern den japanischen Verhältnissen des 16. Jahrhunderts anpassen, als er aus den drei Töchtern Söhne macht, wobei die Frauen dennoch eine bedeutende Rolle zu spielen haben. So wird auch dieser Film - wenn er, trotz Alter (71) und für ihn schlechten Produktionsverhältnissen, entsteht - von einer Männergesellschaft geprägt sein, die den japanischen Film, auch wenn er sich wie im Fall Mizoguchis um Frauenschicksale kümmert, leitet.

Walter Ruggie

DATEN ZUM FILM

Regie: Akira Kurosawa, Produktion: Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka. Drehbuch: Akira Kurosawa, Masato Ide. Kamera: Takao Saito, Masaharu Ueda. Künstlerische Leitung: Yoshiro Muraki. Musik Shinichiro Ikebe. Ton: Fumio Yanoguchi. Script: Teruyo Nogami. Optische Spezialeffekte: Takeshi Miyanashi. Schnittassistentz: Keisuke Iwatani. Executiv-Produktion (internat. Fassung): F.F.Coppola, George Lucas.

Darsteller: Tatsuya Nakadai (Shingen und Kagemusha), Tsutomu Yamazaki (Nobukado, sein Bruder), Kenichi Hagiwara (Katsuori Takeda, Shingens Sohn), Kota Yui (Takemaru Takeda, Shingens Enkel), Hideji Otaki (Masakage Yamagate, der Armeechef des Clans), Hideo Murata (Nobuharu Baba, ein General), Takayuki Shiho (Masatoyo Naito, General), Osamu Sugimori (Danjo Kosaka, General), Noboru Shimizu (Masazana Hara, General), Koji Shimizu (Kasusuka Atobe, General), Sen Yamamoto (Nobushige Oyamanda, General); Daisuke Ryu (Nobunga Oda, Herr der Westgebiete), Masayuki Yui (Isyasu Tokugawa, Herr der Mikawa-Region), Toshihiko Shimizu (Kenshin Uesugi, Herr des Echigo-Gebiets); Takashi Shimura (Gyobu Taguchi, ein Abgesandter Odas), Kamatari Fujiwara (Shingen Takedas Arzt).

Farbe: Eastman-Color, Panavision Verleih: Twentieth Century Fox. Dauer: 2 h 59 m.

Claude Goretta

In den Kinos

LA PROVINCIALE

DIE REINHEIT INMITTEN EINER CHAOTISCHEN UMWELT

"Renoir c'est le patron", sagt Claude Goretta und sein Umgang mit den Figuren seiner Filme zumindest, lässt das grosse Vorbild erahnen. Und, um Renoir gleich selbst, aus seiner Autobiografie "Mein Leben und meine Filme" zu zitieren: "Meine Figuren in LE CARROSSE D'OR, ELENA ET LES HOMMES und FRENCH CANCAN sind, was man gemeinhin unwahrscheinlich nennt. Man kann unwahrscheinlich, aber wahr sein, Übrigens ist die Wahrheit meistens unwahrscheinlich. (...) Ingrid Bergmann, die die Hauptrolle (in ELENA ET LES HOMMES) spielte, machte das wie immer genial, und es gelang ihr, eine Gestalt zu schaffen, die genauso unwahrscheinlich ist wie der Dekor." Man kann aber auch auf Renoir's LA REGLE DU JEU (1939) zurück gehen. Renoir: "Ein entscheidendes Element war die Ehrlichkeit im Empfinden Christines, der Heldin des Dramas." Und in der Tat verkörpert diese Christine - um nur diesen Aspekt herauszugreifen - die Reinheit des Herzens inmitten des Chaos. Es mag mehr als Zufall sein, oder auch nicht, dass Goretta's Verkörperung der REINHEIT im "Chaos" ebenfalls Christine heisst.

"La Provinciale", eben diese Christine (Nathalie Baye, siehe auch Bilder aus Filmen ihrer Karriere), in der Provinz, genauer im Industriegebiet Lothringen, als Bauzeichnerin seit längerem arbeitslos, zieht, in der Hoffnung dort leichter Arbeit und ein Auskommen zu finden, in die Hauptstadt Paris. Aber leicht wird es in der Grosstadt nicht. Beim Bauunternehmen, wo sie sich mit Empfehlungsschreiben vorstellt, macht ihr der Chef deutlich, dass "Heilige in der Baubranche selten sind" und - eine These die im Verlauf des Films noch härter herausgearbeitet wird - dass man's eher leicht weit bringen kann, wenn man bereit ist Kompromisse zu machen und sich korrumpieren lässt. Am deutlichsten wird das in der Figur des Werbechefs - mit dem sich Christine eine halbe Nacht, in der Hoffnung auf einen Job, um die Ohren schlägt - der alles hat und merkt, dass es ihm nichts bedeutet, weil er längst sich selber aufgegeben hat - konsequent springt er dann auch aus dem Fenster. Remy Müller (Bruno Ganz) - eine Figur in der Goretta selber Aehnlichkeiten zu Alain Tanners Paul aus LE MILIEU DU MONDE sieht



LA PROVINCIALE





LA NUIT AMERICAINE



LA CHAMBRE VERTE (von François Truffaut)





UNE SEMAINE DE VACANCES (von Bertrand Tavernier)

- sagt von sich, "ich habe die Musik für die Beruhigungsmittelindustrie aufgegeben", hat aber doch soviel Charme, dass Christine seine Einladung "Aimez vous Händel?" - eigentlich hätte es AIMEZ VOUS BRAHMS? geheissen, aber das war schon an Ingrid Bergman vergeben - annimmt und sich verliebt. Mit Bedenken zwar: "Ich möchte mir nicht selber weh tun", und: "Ich möchte keine Episode zwischen Klammern sein" und wohl wissend, dass Remys Beteuerung "Je t'aime" dennoch keine Bereitschaft einschliesst, eine auch für Christine lesbare Lösung zu erarbeiten. Die Klammer schliesst sich also doch.

Claire (Angela Winkler), eine Zufallsbekannte von Christine, erkennt: "Zärtlichkeit ist was diesen Erfolgsmenschen am meisten fehlt" und entschliesst sich, da sie keine andere Lösung mehr sieht, diese Erkenntnis zu nützen und in Geld umzusetzen. Christine verurteilt das nicht, aber für sie ist der Weg nicht gangbar, da sie noch nicht einmal zeitweilig und unter Vorbehalten bereit ist, sich selber aufzugeben. (Darin, dass sie sich selber verteidigt, sich selber bleiben will, ist sie der Pomme aus LA DENTELLIERE ähnlich, darin dass sie andere Mittel zu dieser Verteidigung hat, unterscheidet sie sich von jener.)

In einer Parabel "Wochenende auf dem Landsitz" - die mir etwas plump ausgefallen scheint, ganz im Gegensatz zum möglichen Vorbild aus LA REGLE DU JEU, wo das eben nicht so vordergründig als Parabel erkenntlich ist - wird das nocheinmal zusammengefasst: die Reichen, die das Spiel als Zuschauer geniessen können, setzen einen Preis für den Gewinner eines Hindernislaufes aus, einige laufen aus Spass mit, aber für Claire ist das Spiel blutiger Ernst. Christine, die den Lauf gewinnt, ist nicht bereit, das Geld zu nehmen - sie gibt es Claire und geht weg. Der Bedienstete, der das gesehen hat, meint als er sie zum Bahnhof bringt: "Es gibt nicht viele, die das tun würden" und Christine antwortet mit Ueberzeugung: "Mehr als sie denken." Die letzte Einstellung macht deutlich: Christine wird in die "Provinz" zurückkehren.

Aber - Provinz scheint mir hier nicht für Lothringen zu stehen, sondern für Heimat, Geborgenheit, für einen "Raum" wo die Gemeinschaft dem Einzelnen Halt gibt, ihn mitträgt und stärkt. (Der lange Abschied zu Beginn des Films macht das deutlich: es ist nicht die Schönheit der Provinz, die Bilder des Industriegeländes sprechen eine andere Sprache, es sind nicht die Lebensbedingungen in der Provinz, die Arbeitslosigkeit und die Verzweiflung wird nicht verniedlicht - es ist die freundschaftliche Verbundenheit der Leute, welche die Lebensqualität von Goretta's "Provinz" ausmacht.)

Christine, diese "Provinciale" - ursprünglich sollte der Film "die Verweigerung" heissen, aber LA PROVINCIALE ist in der Tat treffender - ist natürlich eine Ideal-Gestalt, aber sie scheint mir ganz im Sinne von Jean Renoir "unwahrscheinlich, aber wahr" zu sein. Und gleiches gilt eigentlich auch für die Gegenfigur zur Christine und die Figuren dazwischen.

Schon Renoirs späte Filme stiessen teilweise auf Ablehnung. Ich fürchte, dass es in den Jahren, die inzwischen vergangen sind, noch schwieriger geworden ist "positive Geschichten" zu erzählen, "Märchenfilme" zu machen, die sich nicht in Klischees verstricken und glaubhaft bleiben. Ohne jetzt Renoir

und Goretta auch im Resultat direkt vergleichen zu wollen - der Ansatz zu solchen Filmen, und der Versuch dazu, müsste dem Kino erhalten bleiben. Ich finde den Film jedenfalls schön.

Walt R. Vian

DATEN ZUM FILM

Regie: Claude Goretta, Drehbuch: Claude Goretta, Jacques Kirsner, Rosine Rochette.

Kamera: Philippe Rousselot. Musik: Arie Dzierlatka.

Darsteller: Nathalie Baye, Angela Winkler, Bruno Ganz, Patrick Chesnais, Pierre Vernier.

Produktion: Frankreich 1980, Phenix/Gaumont/FR3/SSR

Christoph Kühn

Neu im 16mm-Verleih

FALSCH E BILDER

EPISODEN AUS DEM LEBEN EINER FOTOGRAFIN

Die geblümelte Bluse, die im offenen Fenster einer Münchner Altstadtwohnung hängt, wird zum Blickfang. Paul, ein Journalist, der soeben aus Zürich gekommen ist und nichts weiter zu tun hat, als aus dem Fenster zu sehen, wundert sich, wem wohl die Bluse im Fenster auf der gegenüberliegenden Strassenseite gehören mag. Sein Freund Poupoune, in dessen Wohnung er sich vorübergehend einquartiert, jedenfalls weiss es nicht. Paul sieht nur noch die Bluse. Seine Neugierde und sein Interesse, die dazu gehörende Frau kennenzulernen, werden so gross, dass er sich als Fensterausmesser Zugang zur Wohnung verschafft. Eine junge attraktive Frau öffnet ihm die Tür und stellt ihm den Mann, der im Bett liegt, als ihren Lieblingsbruder vor. Doch dieser ist so wenig ihr Bruder, wie Paul Fensterausmesser. Immerhin hat Paul Valeria kennengelernt: Sie ist 21 jähriq, Fotografin, arbeitet jedoch als Kellnerin weil sie mit ihren Bildern keinen Anklang findet. Doch nicht nur beim Fotografieren, sondern auch bei der Wohnungsvermieterin eckt sie an, verhält sie sich unangepasst. Als die "Spiesser im Haus" - einzig ein älterer Hausbewohner solidarisiert sich mit ihr - den Hinauswurf Va-

lerias erreicht haben, bietet sich Paul die Möglichkeit, ihr beim Umzug behilflich zu sein.

Valeria erhält von einer Fotoschule eine Absage auf ihre Bewerbung mit der Begründung, ihre Bilder seien unkritisch und tendenziös. Sie reagiert nicht nur mit Wut auf ihren Freund, er meint: "Das hätte ich dir auch sagen können, dass du mit diesen Bildern nicht ankommst. Du stösst die Leute vor den Kopf". Statt sich in ein fruchtloses Streitgespräch zu verwickeln, antwortet sie nur kühl: "Ich würde jetzt ganz gerne allein sein." Hilflos fragt sich Paul, was er in Beziehungen wohl immer falsch macht.

Um wieder in ihrem Lieblingsberuf als Fotografin arbeiten zu können, bleibt Valeria nur noch der Ausweg, ihre Arbeitskraft einem Werbefotografen anzubieten. Ob mit diesem Schritt die Beziehung zu Paul, der nach Zürich zurückkehrt, ein frühes Ende nimmt, lässt der Film offen. Die letzte Szene zeigt aber, dass die Widerstandskraft Valerias ungebrochen ist: Die Mannequins solidarisieren sich mit der Modefotografin und verpassen dem gelackten Chef einen humorvollen Denkkzettel.

Christoph Kühn (1952 in Zug geboren), Student an der Hochschule für Film und Fernsehen in München, präsentiert mit FALSCHER BILDER seine Abschlussarbeit. Es ist ein mit kleinem Budget gemachter Schwarzweissfilm, der in lockeren szenischen Folgen die Berufs- und Beziehungsprobleme junger Menschen zur Sprache bringt.

FALSCHER BILDER wirkte auf mich unheimlich erfrischend, erheiternd und unterhaltsam. Trotz ironischer Stimmung und verschiedener lustiger Situationen werden die Probleme ernst genommen. Die junge Fotografin kämpft gegen eine das Leben zerstörende Anpassung und gegen das Berufsverbot. Ihre Bilder sind ja nicht objektiv falsch, sondern nur falsch in den Augen der beurteilenden Menschen. Da sie beim Modedirektor immerhin fotografieren kann, nimmt sie diese Stelle an. Sie will sich von niemanden ihren Weg versperren lassen, weder vom Modedirektor, noch von ihrem Freund, der nicht versteht, dass sie in ihrem gelernten Beruf, der ihr Spass macht und indem sie etwas kann, auch unter äusserst ungünstigen Bedingungen zu arbeiten bereit ist. Mich beeindruckt die Geradlinigkeit und das Nonkonformistische der Fotografin. Sie ist ehrlich und offen, gibt ihre Zweifel und Probleme zu, gesteht, dass sie zeitweise bis zum Hals im Schlamm steckt und auch der Resignation ausgeliefert ist. Doch alsbald richtet sie sich wieder auf, will die sie umgebenden Mauern einreissen und ihre Ideen NICHT, wie Poupoune es tut und getan hat, der Realität anpassen. Trotz beruflichen Misserfolgen und missglückten Beziehungen verliert sie ihre Ideale nie und strahlt damit Hoffnung aus - das weckt Mut.

Alois Schmidlin

DATEN ZUM FILM

Regie: Christoph Kühn. Kamera: Klaus Eichhammer, Jörg Schifferle. Musik: Peter Jacobi. Buch: Christoph Kühn, Lutz Siegel. Schnittberatung: Georg Janett. Ton: Dieter Bayer, Joe Caluori.

Darsteller: André Frei, Gérard Lecuelle, Ilona Schulz, Maya Speth. u.a.

Produktion: HFF München, 1979/80, 16 mm, s/w, magn./93 Min., deutsch/französisch. Untertitelung: Cinetyp Luzern. Verleih Filmpool

FILM- NACHRICHTEN AUS ÖSTERREICH

1980 - ein fruchtbares Jahr für den österreichischen Film: rege Aktivitäten nicht nur vor und hinter der Kamera, auch vor und hinter den Kulissen versprechen optimistische Zukunftsaussichten.

* Die Filmwissenschaftler Gottfried Schlemmer (Veröffentlichung: u.a. "Der avantgardistische Film"), Ernst Schmidt jr. (Filmmacher und Autor von "Subgeschichten des Films" u.a) und Friedrich Geyrhofer (u.a. Autor im "Neuen Forum") arbeiten an einem Konzept für eine österreichische Filmzeitschrift (voraussichtlicher Titel: "Filmschrift").

* Ernst Schmidt jr. stellte im Rahmen der Wiener Festwochen eine Retrospektive und eine Ausstellung zusammen: "Der österreichische Avantgardefilm 1950-1980".

* Zur Zeit erarbeitet Schmidt gemeinsam mit Dr. Walter Fritz eine Geschichte des österreichischen Films seit 1945.

* Schlemmer und der Soziologe Sierek haben zusammen die Aufarbeitung der Geschichte des österreichischen Films von 1929 bis 1949 begonnen. Diese Arbeit, die einige Jahre in Anspruch nehmen wird, soll insbesondere auf die Spezifik des österreichischen Films eingehen; Genreproblematik und Ideologie des "Wiener Films" werden im Vordergrund stehen.

* Die Wiener Filmakademie stellte im Frühsommer erstmals ihre Filme im Rahmen eines eigenen Festivals der Öffentlichkeit vor. Nach jahrelangem dahindämmern im Verborgenen - die Ergebnisse waren bislang, sofern sie überhaupt bekannt wurden, mehr als dürftig - konnte die Akademie auf diesem Festival beweisen, dass in den letzten Jahren viele qualitätvolle Arbeiten entstanden sind.

* Im Oktober präsentierten die "Österreichischen Filmtage" in Kapfenberg eine grosse Anzahl von Kino- und TV-Produktionen wie MENSCHENFRAUEN von Valie Export und Peter Weibel, NEON von Gerhard Kleindl und Paul Gégauffe, EXIT... NUR KEINE PANIK von Franz Novotny, JOHNNY UNSER von Robert Polak und Tone Fink, MATCH von Peter Patzak, WAS KOSTET DER SIEG? von Walter Bannert, AUF DER STRECKE von Lucky Stepanik.

* In den Kinos wurden ausser MENSCHENFRAUEN und EXIT auch noch folgende Filme aufgeführt: EGON SCHIELE-EXZESSE von Herbert Vesely, OPERATION HYDRA von Antonis Lopeniotis und GEFISCHE GEFÜHLE von Manfred Kaufmann.

* Peter Patzak, dessen KASSBACH in Los Angeles bei der 'Filmex' präsentiert wurde, dreht gerade seinen neuen Kinofilm: die Gangsterstory DEN TUECHTIGEN GEHOERT DIE WELT.

* Franz Antel verzichtete heuer auf sein übliches Sex&Klamauk-Filmchen und beendete die Dreharbeiten vom BOCKERER (in einer Kinofassung von Kurt Nachmann und H. C. Artmann).

* Franz Novotny, dessen EXIT wochenlang in den Wiener Kinos lief, bereitet bereits seinen nächsten Spielfilm vor: DIE AUSGESPERRTEN (nach dem gleichnamigen Roman von Elfriede Jelinek).

* In Wien trafen einander im Oktober in- und ausländische Regisseure, Kritiker und Filmfachleute zu einem Symposium über die Zukunft des österreichischen Films.

* Schliesslich wurde zum Jahresabschluss ein österreichisches Filmförderungsgesetz im Parlament verabschiedet.

FILMGESETZ UM MITTERNACHT

Das seit 1970 von Bundeskanzler Kreisky verspochene Filmförderungsgesetz wurde am 15. November zu mitternächtlicher Stunde vom Nationalrat beschlossen. Hatte Oesterreich als eines der letzten Länder bislang überhaupt kein Filmgesetz, so bekommt es jetzt eines, das - abgesehen von der Regierung - viele für das schlechteste halten. Unterrichtsminister Dr. Sinowatz, der das Gesetz imhinein der Kompetenz des Finanzministeriums entzogen hat, hob hervor, dass der Film bereits mehr Mittel erhalte als Literatur und bildende Kunst. Ein fragwürdiger Vergleich. Vorerst werden 30 Millionen Schilling (etwa 4 Mill. Schweizer Franken) für ein Jahr im Rahmen eines Fonds zur Verfügung gestellt. Gefördert werden sollen vornehmlich Spielfilme sofern 20% an Eigenmitteln zur Verfügung stehen. "Kulturpolitische Zielsetzung" des Gesetzes wurde von Seiten der Regierung betont - inwieweit engagierte Filmmacher zugunsten arrivierter Regisseure und Produzenten durch die Finger schauen, wird sich zeigen, wenn die entsprechenden Gremien und Kommissionen einberufen sind und ihre Tätigkeit aufnehmen.

ENDLICH WIEDER STEIGENDER KINOBESUCH

Nachdem jahrelang der Kinobesuch in Oesterreich gesunken ist (z.B. von 90,75 Millionen im Jahre 1962 auf 17,43 Millionen im Jahre 1978), wird für das Jahr 1979 erstmals ein Zuwachs gemeldet: um 1,7% auf 17,86 Millionen. Der Prozentsatz erscheint zwar bescheiden, ist aber angesichts der allgemein tristen Situation immerhin ein Lichtblick.

TEURER UMBAU - WENIGER KOMFORT

Seit dem Sommer 1980 gibt es auch in Oesterreich Kinocenter mit zwei oder mehreren Sälen. Allein in Wien wurden in kürzester Zeit mit Millionenaufwand vier Kinos umgebaut. Ein Operateur bedient jeweils mehrere automatische Projektoren. Demnächst wird der Neubau eines solchen Multiplex-Kinos in der Wiener Innenstadt fertiggestellt. Warum diese "Mode" in Oesterreich erst so viele Jahre nach Deutschland oder anderswo? Bis 1980 galt auf der Insel der Glückseeligen noch ein Kinogesetz aus dem Jahre 1955; ein Gesetz, das nur den hochexplosiven Nitrofilm kannte, der - weltweit - seit den fünfziger Jahren nicht mehr verwendet wird. Ein neues Kinogesetz gestattet nunmehr den Einsatz automatischer Projektoren mit offenen Trommeln. Die österreichische Schlamperei, auch im Ausland bekannt von Reichsbrücke bis AKH, führte allerdings zielstrebig zum Fiasko: unscharfe und verzerrte Projektion (wegen der mehrfachen Teilung der Säle wird nun schräg oder über einen Spiegel! projiziert) und zahllose Pannen sind die Folge (endloser Weg des Filmstreifens durch die halbe Kabine und 'automatische' Auf-(Ver-) Wicklung verursachen des öfters den totalen Ausfall der gesamten Anlage).

STAATSPREIS FUER FILMKUNST

Der erst vor wenigen Jahren geschaffene österreichische Staatspreis für Film (erstmalig vergeben für Axel Cortis TOTSTELLEN und dann zweimal ausgesetzt) wurde 1980 an Peter Kubelka für sein Gesamtwerk vergeben. Seit vielen Jahren ist Peter Kubelka in Amerika, Frankreich, Italien etc. hochgeschätzter Theoretiker und Filmmacher. Kubelkas Filme werden auf Festivals in aller Welt gezeigt, nach seinen Plänen wurde in New York das erste 'invisible cinema' gebaut. 1976 stellte er für das pariser Centre Pompidou eine umfassende Retrospektive zur "Geschichte des Films" zusammen. Als Theoretiker mehrmals Gastprofessor an die Frankfurter Kunstakademie berufen. In Oesterreich (hier leitet er zusammen mit Peter Konlechner das Oesterreichische Filmmuseum) ist ihm lange Zeit die offizielle Anerkennung versagt geblieben. Die Verleihung des Staatspreises war daher der Versuch einer längst fälligen Würdigung.

Reinhard Pyrker, Wien

IN EIGENER SACHE

Zunächst war als Thema der Nummer ohnehin ganz etwas anderes vorgesehen. Als sich dann zeigte, dass es unmöglich sein würde aktuell auf Gloor's neuen Spielfilm DER ERFINDER einzugehen, sich aber mit der Anwesenheit von Bruno Ganz zur Premiere dieses Films in Zürich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit dem Hauptdarsteller bot, reifte der Entschluss, wenigstens indirekt auf den Film einzugehen und die Thematik Schauspieler, Filmschauspieler und Schauspielführung im Film aufzugreifen und zum Schwerpunkt des Heftes zu machen. Von Anfang an war klar, dass Bruno Ganz nur eine Sicht, seine - wenn auch durch reiche Erfahrung gereifte - Sicht würde einbringen können und dass diese Sicht durch andere Stimmen zu ergänzen, aber auch zu bereichern ist. Naheliegender war, gewissermassen die andere Seite der Kamera durch den Regisseur zu Wort kommen zu lassen, was wir mit einem Gespräch mit Kurt Gloor auch realisiert haben. Theoretisch möglich und denkbar wäre noch vieles gewesen, praktisch mussten wir uns auf ein paar Zitate, zusammengestellt unter dem Titel "Materialien" beschränken.

Der Zufall wollte es, dass mir nach dem Gespräch mit Bruno Ganz das Buch der Ingrid Bergman in die Hände geriet, wo etwa im Bezug auf Gary Cooper recht genau bestätigt wird, was wir im Gespräch nebenbei über Cooper spekulierten.

Wie gerade dieses Beispiel zeigt, geht es beim Bedürfnis mehrere Stimmen zu Wort kommen zu lassen natürlich nicht darum, die eine Meinung gegen die andere auszuspielen oder die eine Erfahrung durch eine andere zu werten, sondern eben darum, die breite Thematik in ihrer Komplexität wenigstens anzudeuten, etwas schillern zu lassen und von der Oberfläche her etwas anzukratzen. Gloor kontra Sternberg - um diese Konfrontation kann es ja wirklich nicht gehen. Die beiden haben unter ganz verschiedenen Bedingungen, Umständen gearbeitet und Erfahrungen gemacht - zu Zeiten Sternbergs zählte vor allem der Star, Regisseure wurden kaum beachtet und heute hat man gelegentlich den Eindruck, der Regisseur würde für alles und jedes auf der Leinwand verantwortlich gemacht aber auch, so man's gut findet, alleine gelobt.

Soweit vielleicht ein kurzer Kommentar, auf den wir im übrigen bewusst verzichtet haben. Der Leser soll sich unter Einbezug seiner eigenen Ansichten selbst eine Meinung zu den Äusserungen, die sich in einigen Punkten decken, in andern widersprechen, bilden.

Wir möchten mit unseren Heften nicht Meinungen fabrizieren, sondern nur etwas zu einer Auseinandersetzung mit Filmen, mit Kino beitragen.

Walt R. Vian

SIE FINDEN IN DIESER NUMMER:

Kurz belichtet	2
Gespräch mit BRUNO GANZ: UEBER DAS HANDWERK DES FILMSCHAUSPIELERS	3
Filmographie Bruno Ganz	11
Gespräch mit KURT GLOOR: UEBER DAS FUEHREN VON FILMSCHAUSPIELERN	25
Materialien zum Thema: Zitate von Kortner, Donat, Sternberg...	30
Buchbesprechung zum Thema: "Ingrid Bergman: Mein Leben"	34
Neue Filme: KAGEMUSHA von Akira Kurosawa	37
LA PROVINCIALE von Claude Goretta	46
Neu im 16-mm-Verleih: FALSCHER BILDER von Christoph Kühn	52
Im Streiflicht: Oesterreich - Chronik 1980, Filmgesetz...	54

FILMBULLETIN, Postfach 2394, CH-8023 Zürich
Impressum: Redaktion:Walt R. Vian, Gestaltung: Leo Rinderer-Beeler, Satz: Ruth Hahn, Druck: Rotag AG, Langstrasse 94, 8026 Zürich, Endfertigung: Werkstatt für Behinderte, Bülach, Abonnemente und Vertrieb: Peter Müller, Herausgeber: Kath. Filmkreis Zürich, Postfach 2394, CH-8023 Zürich.

FILMBULLETIN erscheint ca. sechsmal jährlich, die Einzelnummer kostet in der Regel sFr. 2.50, das Abonnement im Jahr sFr. 12.-- (Ausland inklusive Versandkosten sFr. 18.--), Preis für Anzeigen auf Anfrage. Manuskripte sind erwünscht, es kann jedoch keine Verantwortung für sie übernommen werden.

**Du kannst die Kamera nicht zum Narren halten.
Wenn dieses unerbittliche Auge in einer
Grossaufnahme auf uns glotzt, wird
uns eines bewusst - wir müssen
die beste Arbeit abliefern
deren wir fähig sind,
weniger als die
Wahrheit
genügt
nicht.**

Robert Donat

