

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

Artikel: Bruno Ganz über das Handwerk des Film-Schauspielers : Präsenz ist das A und O
Autor: Vian, Walt R. / Ganz, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867564>

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: 06.05.2025

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

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 verharrt – 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 noch einmal 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.

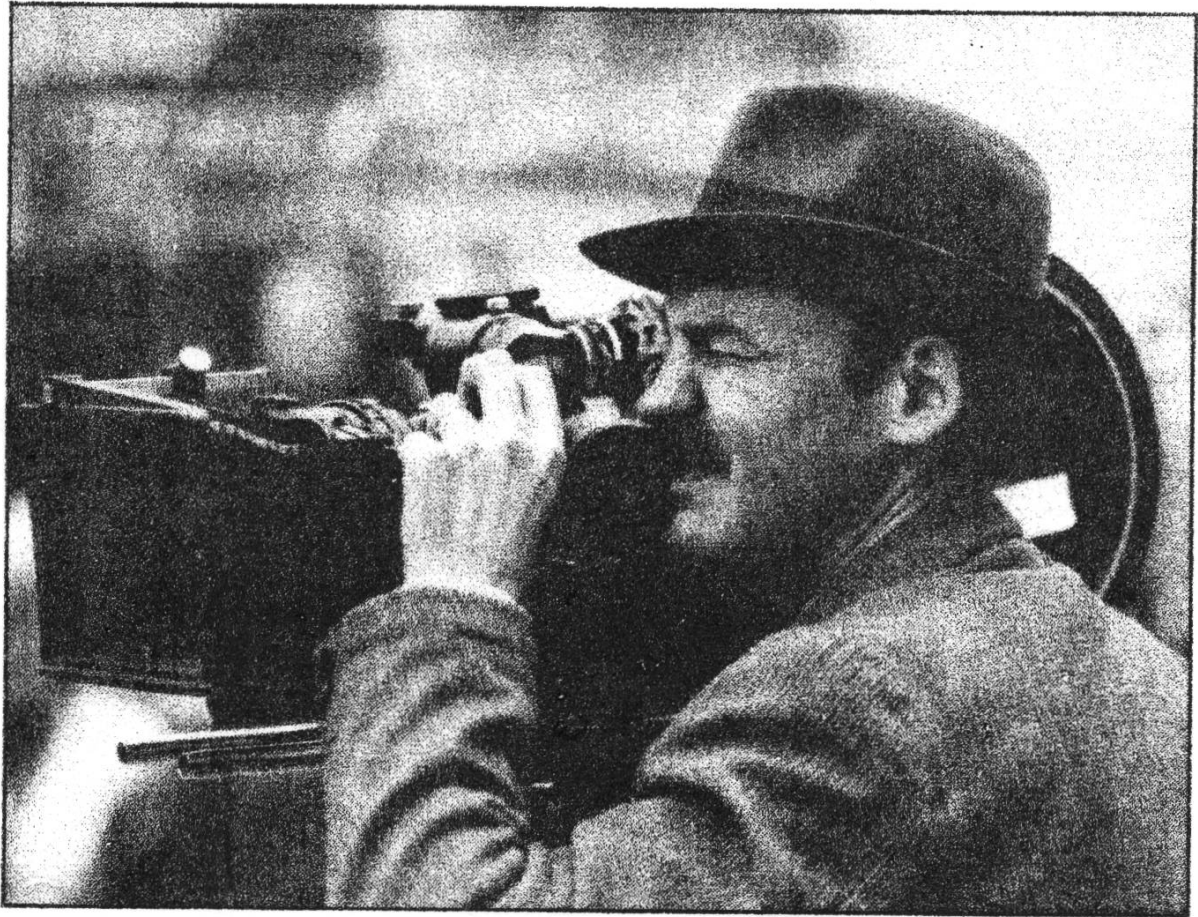
Wenn man es als Schauspieler nötig hat, dass einem die Leute etwas auf die Arbeit hin zurückgeben – dann ist das etwas, was beim Film sehr viel komplizierter ist. Für mich ist das sehr schwierig. Ich bekomme eigentlich nichts zurück.

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 höhlt 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 verkrampter 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 - FILMOGRAPHIE

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 Problemkreis, 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 dem selben 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.

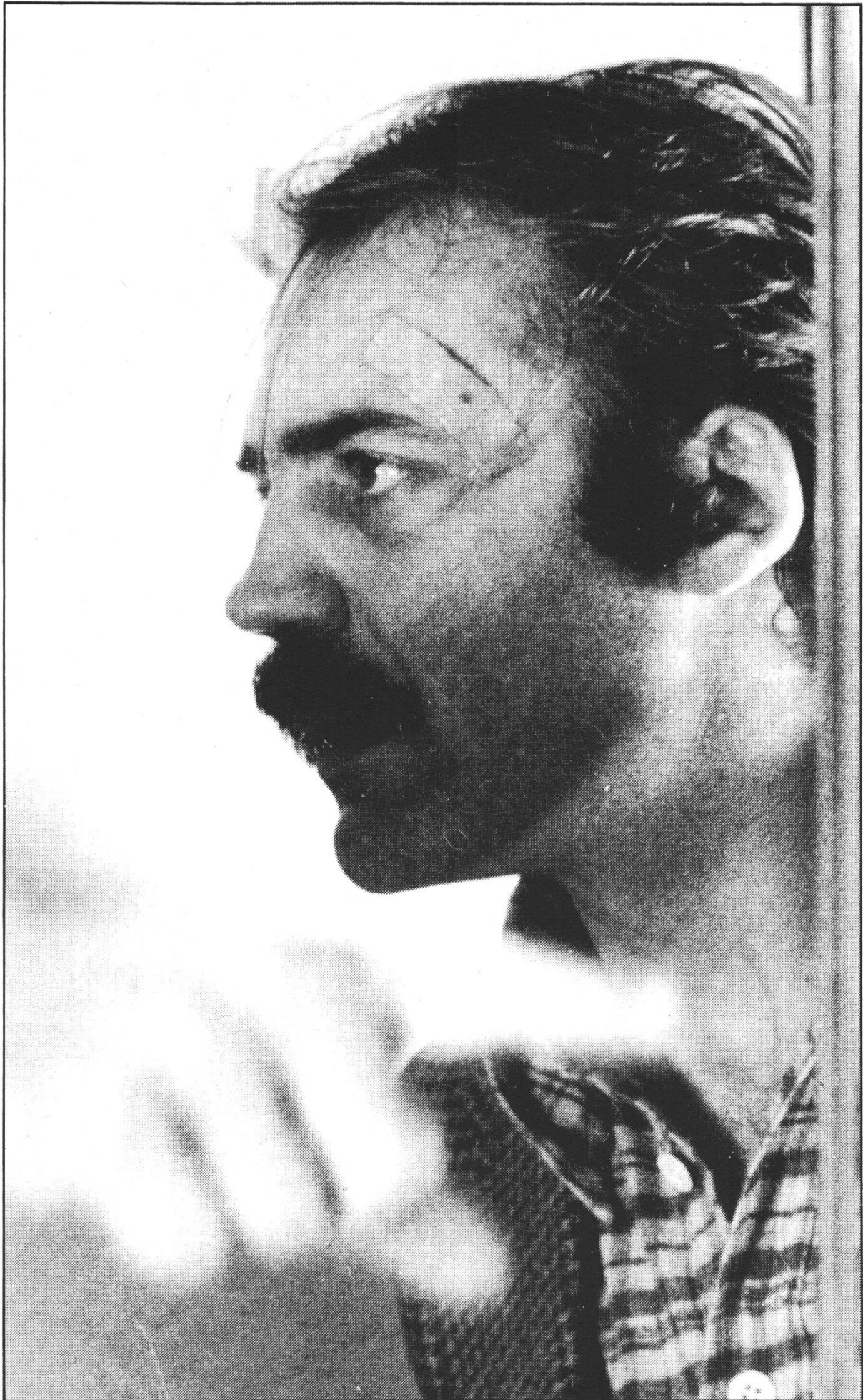
W: Hat es bei der Entscheidung, ob du bei einem Projekt mitmachst, einen Einfluss, welcher Kameramann engagiert wurde? Gehören solche Dinge zu deinen Auswahlkriterien?

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 so viel 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 ...





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 Verwandschaft, 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. Ähnlicher 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".)