

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

Rubrik: Zitate von Donat, Sternberg, ...

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>

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. Toshiro 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, manchmal 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 unpersönlichen 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 unverblünte 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 Schwänzen 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 schlauesten 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 Schneidprozess. 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.