

# Gespräch mit Donald Sutherland : "Der schauspieler ist nur eine Extension des Regisseurs"

Autor(en): **Kremski, Peter / Sutherland, Donald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **33 (1991)**

Heft 178

PDF erstellt am: **22.07.2024**

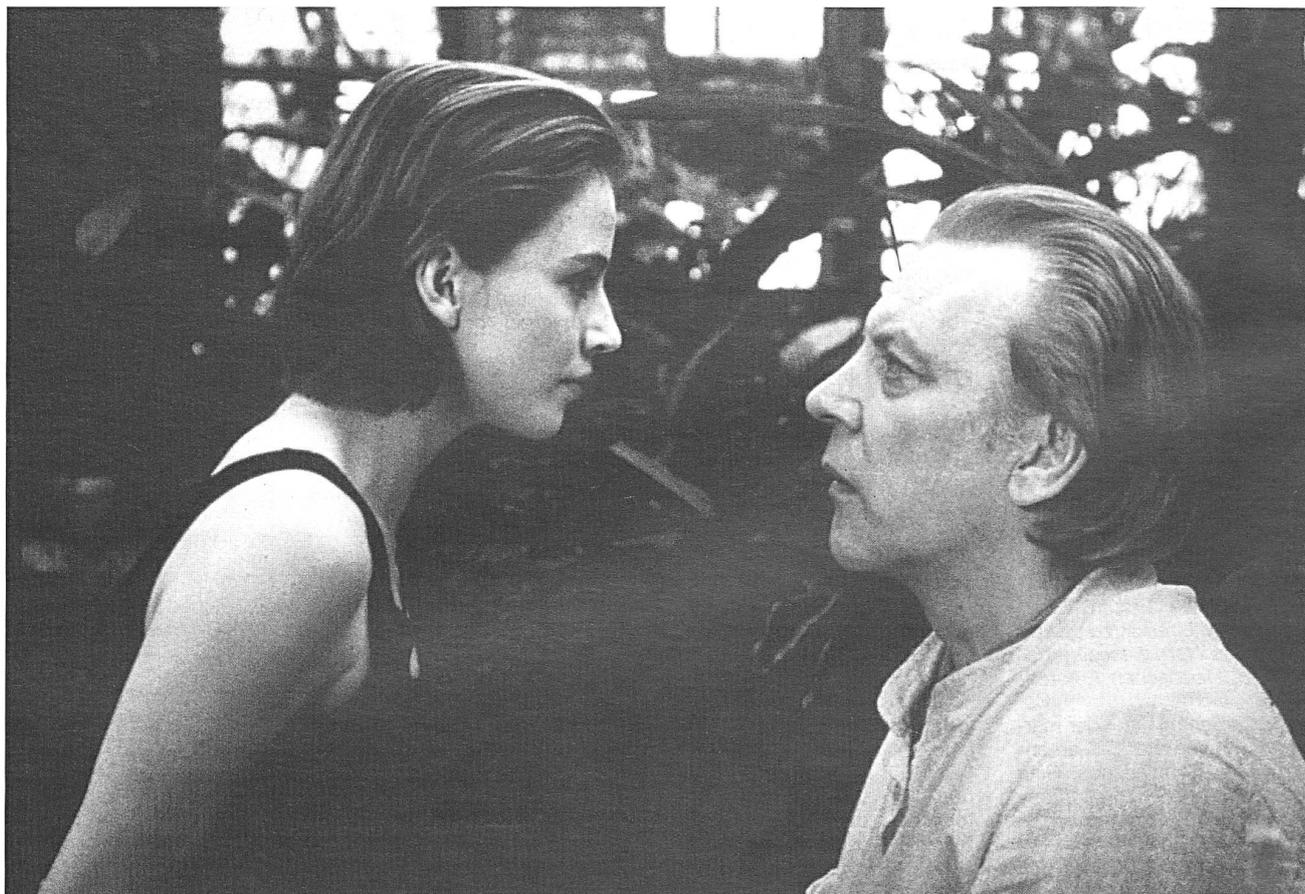
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866973>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Gespräch mit Donald Sutherland

## „Der Schauspieler ist nur eine Extension des Regisseurs“

*Wie kam es zu Ihrer schauspielerischen Mitwirkung in dem Film BUSTER'S BEDROOM von Rebecca Horn, die ja vor allem als Performance- und Objekt-Künstlerin bekannt ist?*

Rebecca Horn ist nach Picasso der erste europäische Künstler, der den Carnegie-Preis erhalten hat, der in den USA an den besten Künstler verliehen wird, und sie ist die erste Frau, die je mit diesem Preis ausgezeichnet worden ist. Mein Leben besteht darin, mit aussergewöhnlichen Menschen zusammenzuarbeiten. Ich habe nicht die Fähigkeit, selber Filme zu machen; ich kann nur an dem Werk anderer partizipie-

ren. Es gibt ein kleines Buch von Bertolt Brecht, «To the Worker Actors of Denmark», das war in meiner Jugend meine kleine Bibel der Schauspielkunst. Es sprach von Beobachten und Vergleichen und vom Destillieren der Beobachtungen durch das Vergleichen. Das bringe ich in einen Film ein – gegenüber dem Regisseur, der das benutzt, um seinen Film zusammenzusetzen, über den ich selber keine Kontrolle habe. Ich arbeite also mit Künstlern zusammen – wie Fellini, Bertolucci, Nic Roeg, Chabrol oder Werner Herzog, mit dem ich gerade einen Film beendet habe. Wegen BUSTER'S

BEDROOM war Rebecca schon seit Jahren mit mir im Gespräch. Als sie sich dann entschloss, den Film endlich zu realisieren, war ich mitten in einer anderen Produktion, aus der ich dafür heraus musste. Dass der Film gerade zu dem Zeitpunkt gemacht wurde, hat in gewissem Sinne Sven Nykvist mitentschieden, der gerade frei war. Nykvist war sozusagen Rebeccas Mentor und sollte als Kameramann *ihre* Vision auf Film bringen.

*Was hat Sie, als Sie das Drehbuch gelesen haben, am meisten gereizt?*

Es ging um Freiheit, und ich liebe Filme über Freiheit. Eine

Triebfeder für Rebecca Horn war in diesem Zusammenhang die Vorstellung, die sie von Buster Keaton hatte – als einem romantischen Künstler, der von der Gesellschaft, in der er lebt, unterdrückt wird, der unfähig ist, damit umzugehen, und sich schliesslich selber in den Ruin stürzt. Ein Künstler wie Keaton, der – stumm und schweigsam – mit so beschränkten und einfachen Mitteln so viel ausdrücken kann – wie Giacometti oder wie Rebecca Horn selber mit ihrer eigenen künstlerischen Arbeit.

Aber die andere Sache, die da noch hinzukam, war ein Song

von Kris Kristofferson: *Me and Bobby McGee*. Dieser Song aus den sechziger Jahren hat Rebecca viel bedeutet und besass eine allgemeine Popularität und Bedeutsamkeit in der Hinsicht, wie Menschen mit ihrer gesellschaftlichen Verantwortung und mit ihren künstlerischen Impulsen umgehen. Dieser Song hat für eine ganze Generation die Vorstellung von Freiheit neu definiert – Freiheit nicht im Sinne von Befreiung, nicht im Sinne von äusserer, sondern innerer Freiheit, im Sinne von: Wenn man alles verloren und also nichts mehr zu verlieren hat, ist man frei. Das war damals ein ganz fundamentaler gesellschaftlicher Gegenentwurf, und diese Art von Musik habe ich geliebt. Ich liebe die Idee, dass Menschen, die unterdrückt und gefesselt sind, plötzlich eine anarchische Chance erhalten, sich selbst zu verwirklichen, sogar noch über den Tod hinaus Erfüllung zu finden. Und genau das passiert in diesem Film.

*Den Song Me and Bobby McGee singen Sie in BUSTER'S BEDROOM selber. War es das erste Mal, dass Sie in einem Film singen mussten?*

Nein, ich habe schon einmal ein altes Lied in China gesungen, vor fünf Jahren in dem Film BETHUNE – THE MAKING OF A HERO; jemandem wie mir, der nicht singen kann, erscheint das wie eine einzige Note. Als ich 1969 M.A.S.H. gedreht hatte, war ich plötzlich auf einen Schlag populär und erfolgreich. Da suchten mich zwei Platten-Agenten in meinem Haus in Los Angeles auf und sagten: «Wir wollen eine Schallplatte mit Ihnen machen.» Ich antwortete ihnen: «Ich kann nicht singen.» Und sie sagten: «Wir können einen Hund zum Singen bringen.» Wir haben es eine Woche lang miteinander probiert, und dann gingen sie weg, um einen Hund zu trainieren, denn mit mir hatten sie kein Glück. Ich kann nicht singen. Aber in diesem Fall mochte ich die Idee, gerade das Lied *Me and Bobby McGee* zu singen, das ich aber eigentlich auch nur vor mich hin brumme; das ist nur ein Sprechgesang.

*Der Freiheitsbegriff, den Sie vorhin erläutert haben, scheint mir im Widerspruch zu stehen mit Ihrer Rolle als O'Connor in BUSTER'S BEDROOM. O'Connor versucht, andere Personen, um genau zu sein: Frauen, in die Immobilität zu paralysie-*

*ren, in die Zwangsjacke zu stecken, an den Rollstuhl zu fesseln, ihnen also die Freiheit zu nehmen.*

Das ist für ihn eine Art Freiheit, und das ist genau die Freiheit, die ich meine. Wenn man alle äusseren Umstände kontrolliert, findet man zu einer inneren Ruhe. Das ist eine Art Befreiung und Freiheit. Ein Kind kann nur frei sein, wenn man seine Wahlmöglichkeiten begrenzt. Wenn man jemanden in eine Zwangsjacke steckt und ihn immobilisiert, ist das vergleichbar einer medizinischen Therapie, in der man jemanden unter Wasser steckt oder in einen tiefen Schlaf versenkt – das gibt ihm ein Gefühl von Freiheit. Freiheit ist nicht unbedingt, alles tun zu können, was man will, sondern das zu tun, was man am besten kann. Von Graham Greene gibt es ein schönes Zitat zum Thema Freiheit. Er sagt, dass die Zeit der Borgias in Italien eine Zeit der grossen Unterdrückung, der Verfolgung und des Leidens war, und das Ergebnis dieser Unterdrückung war die Renaissance, waren Leonardo da Vinci und Michelangelo. Und zu derselben Zeit herrschten in der Schweiz demokratische Verhältnisse, und alles, was dabei herauskam, war die Kuckucksuhr. *Freedom* ist nicht unbedingt *liberty*. Worüber ich hier rede, ist nicht der römische Begriff *liberty*, sondern der angelsächsische Begriff *freedom*. Ich ziehe mich nicht aus einem Loch, das ich mir selbst gegraben habe, sondern bin ganz zufrieden damit, in diesem Loch zu sein. Auf Rebecca Horns Film bezogen: In den Grenzen der Klinik haben die Patienten sich ihre Art Freiheit geschaffen, und als die autoritäre Struktur fortfällt, schaffen sie sich eine neue Art von Freiheit. Und das ist die Freiheit, für die ich mich interessiere: Was passiert mit ihnen, wenn die Fesseln wegfallen. O'Connor diszipliniert die anderen auf sanfte Art.

*Die Arbeit Rebecca Horns mit und an Objekten, wie sie uns aus der bildenden Kunst bekannt ist, ist auch an den Filmen von Rebecca Horn ablesbar. In der Szene des Films, in der Sie Geraldine Chaplin das Haar bürsten, wirken Sie selber wie eine Maschine.*

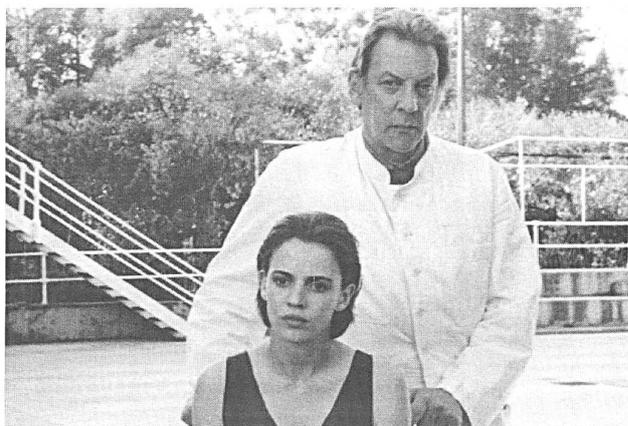
Wenn Sie sagen, ich wirke wie eine Maschine, bedeutet mir das gar nichts. Wie ich in dieser Szene wirke, ist für mich völlig unerheblich. Die Art und Weise, wie ich Geraldine Chap-



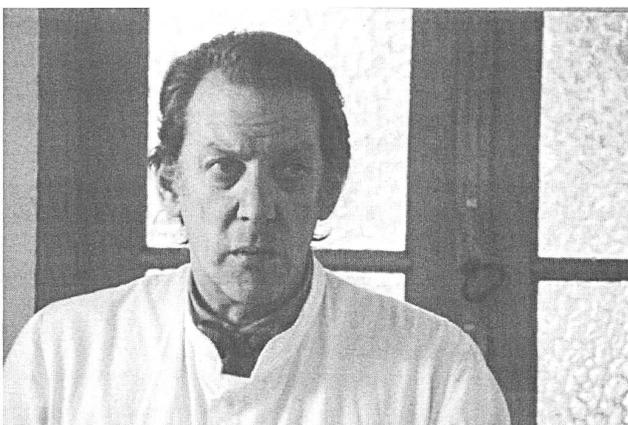
Donald Sutherland mit Geraldine Chaplin in BUSTER'S BEDROOM



Mit Taylor Mead in BUSTER'S BEDROOM



Mit Amanda Ooms in BUSTER'S BEDROOM



BUSTER'S BEDROOM von Rebecca Horn (1991)

lin das Haar bürste, hat damit zu tun, was ich fühle. Denn Rebecca Horn steht da und gibt mir Anweisungen, wie schnell ich das tun soll. Das Spielen entsteht aus der besonderen Beziehung zwischen Regisseur und Schauspieler. Der Schauspieler agiert nicht alleine, er ist nur eine Extension des Regisseurs. Nehmen Sie meine Hand als Beispiel: Meine Hand bewegt sich in einer bestimmten Weise, aber nur, weil ich sie das so tun lasse, es ist nicht die Entscheidung meiner Hand. Als Schauspieler bin ich die Hand; Kopf und Verstand – das ist Rebecca Horn. Das ist ja ein wunderbarer Bildvergleich, den ich Ihnen da gerade gebe; ich finde ihn so einleuchtend, ich bin selbst ganz hingerissen ...

Ich will Ihnen die Szene beschreiben, wie sie sich aus meiner Sicht darbietet. Ich halte Geraldines Haar und bürste es, während die Kamera sich im Kreis um uns herumbewegt. Dann heisst es plötzlich: Du verdeckst ihren Kopf, dreh dich doch ein wenig nach rechts – moment, jetzt gerätst du in den Schatten des Scheinwerfers, dreh dich jetzt besser ein bisschen nach links. Also tue ich das, und dabei bürste ich die ganze Zeit Geraldines Haar, und ihr Haar in meiner Hand ist auch das einzige, was ich fühle. Und währenddessen achte ich laufend auf die Instruktionen, die ich erhalte.

Innerhalb dieses Rahmens, der meine einzige Freiheit ist, versuche ich das Wesentliche zu erfühlen von dem, was der Charakter, den ich spiele, in diesem Augenblick fühlt – in seiner Beziehung zu Geraldine und zu seiner Umgebung. Meine Arbeit ist subjektiv. Ich habe keinen Blick auf die Szene von aussen, weiss nicht, wie etwas wirkt, sehe mir das auch später nie im Film an. Ich habe nichts mit den objektiven Bildern zu tun – Rebecca Horn kreiert die objektiven Bilder. Ich absorbiere nur die Informationen, die ich kriegen kann; sie werden ein Teil von mir. Dann gebe ich sie in Form meines Spiels an den Regisseur zurück, und der Regisseur akzeptiert das so oder nicht.

*Wie haben Sie sich die Rolle des O'Connor in BUSTER'S BEDROOM erarbeitet?*

Zwischen BUSTER'S BEDROOM und EMINENT DOMAIN, einem



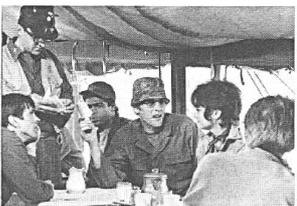
Donald Sutherland

Mit Jenny Agutter in THE EAGLE HAS LANDED von John Sturges (1976)

Mit Sean Connery in THE GREAT TRAIN ROBBERY von Michael Crichton (1978)

NOVECENTO von Bernardo Bertolucci (1976)

M.A.S.H. von Robert Altman (1969)



Film, den ich gerade in Polen abgedreht habe, habe ich drei weitere Filme gemacht: BACKDRAFT unter der Regie von Ron Howard in den USA, in Patagonien SCREAM OF STONE unter der Regie von Werner Herzog und in Nordwest-Kanada einen Film mit Eskimos. Das sind vier Rollen, die mich von O'Connor trennen, und ich erinnere mich mehr an die Beziehung, die ich zu Rebecca Horn als meinem Regisseur hatte, als an die Beziehung, die ich zu O'Connor als meiner

*Dann allgemeiner gefragt: Wie kreieren Sie eine Rolle, wie entwickeln Sie einen Charakter?*

Es ist nicht so, dass ich Charaktere in einer jeweils besonderen Weise spiele. Die Charaktere treten hervor aufgrund bestimmter Informationen. Wenn ich einen Charakter spiele, nimmt er stufenweise, ganz allmählich Gestalt an, und er hat seine körperlichen Schwerpunkte. Manchmal befindet er sich mehr im Unterschenkel, manchmal mehr in der Stirn, manchmal mehr in der Nase. Am Ende breitet sich der Charakter über den ganzen Körper aus. Wenn ich O'Connor charakterisieren soll, dessen Sexualität verschüttet ist und verdeckt bleibt, so würde ich sagen: Er befindet sich weniger im Hodensack oder im Penis oder in der Erektion, sondern mehr in kleinen Explosionen in den Knien oder hinter den Augen. Genau wie bei dem Charakter, den ich in dem Eskimo-Film zu spielen hatte, konnte ich spüren, dass sein Gewicht mehr in den Hoden als im Penis lag. Die Charaktere in EYE OF THE NEEDLE und THRESHOLD befanden sich dagegen direkt an den Rändern des Gesichts; wenn man einen Schnitt durch meinen Kopf gemacht hätte, hätte man gesehen, wie sie da sitzen, um sich kreisförmig durch mein Gehirn zu operieren. Der Charakter wiederum in DON'T LOOK NOW befand sich ausschliesslich in seinem Herzen, dem er aber – das war seine Tragik – nicht traute. Er war ein Architekt, aber kein künstlerischer, sondern ein berechnender, ein kalkulierender Architekt. Wenn er nicht so ein Logiker gewesen wäre, der auf alles eine Antwort finden musste, die seinen Intellekt zufriedenstellte, sondern mehr seinem Herzen vertraut hätte, dann hätte er statt ein Architekt ein Maler sein können, und er hätte am

Ende nicht sterben müssen, umgebracht von einer Frau, die ihm die Kehle durchschneidet.

*DON'T LOOK NOW war ein Film, der mir wirklich Angst gemacht hat.*

Seien Sie still! Ich fahre nicht mehr nach Venedig, seitdem mir dort schon einmal die Kehle durchgeschnitten worden ist. DON'T LOOK NOW ist mir im Augenblick wieder so gegenwärtig, weil ich jetzt nach siebzehn Jahren noch einmal mit Julie Christie vor der Kamera stehe – für den Film THE RAILWAY STATION MAN unter der Regie von Michael Whyte in Irland.

In DON'T LOOK NOW hatten Julie und ich eine Liebesszene zu spielen. Wir waren beide nackt und gingen in den Raum hinein wie zwei zum Tode Verurteilte kurz vor der Hinrichtung. Die Szene wurde mit zwei Arriflex-Kameras aufgenommen, die nicht schalldämpft waren und einen furchtbaren Krach machten. Wir haben uns sofort aufs Bett gelegt, und Nic Roeg hat uns gesagt, was wir tun sollen. Er hat Julie angewiesen, den Kopf anzuwinkeln, und hat gesagt, wohin Julie ihre Knie tun solle und ich meinen Kopf und meinen Mund. Und die Kameras haben immer diesen furchtbaren Krach gemacht. Dann hat Nic Julie aufgefordert, allmählich zum Höhepunkt zu kommen, hat ihre Bewegungen korrigiert und ihr vorgeschrieben, in welche Richtung sie ihren Kopf zu drehen habe. Und dabei immer der Krach der Kameras! Das ist Arbeit und hat nichts mit dem wirklichen Leben zu tun. Es ist zwar aufregend, aber es ist dennoch eine dem Gefühl entfremdete Abstraktion, die ein Paar in Scheiben schneidet, so dass man nur noch kleine Fleischstückchen sieht. Was das dann alles zu bedeuten hat, ist die Sache des Regisseurs, nicht meine. Meine Perspektive in einer Szene ist subjektiv, den objektiven Blick auf die Szene kenne ich nicht. Wie ich in einer Szene wirke, weiss ich also nicht.

Das Gespräch mit Donald Sutherland führte Peter Kremski

Zu Rebecca Horns BUSTER'S BEDROOM ist im Parkett Verlag (Zürich und Frankfurt/Main) ein schönes Filmbuch mit ganzseitigen farbigen Illustrationen in guter Druckqualität erschienen.