Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 32 (1980)

Heft: 17

Artikel: Spielen im Film : I. Teil

Autor: Gersch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933084

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Spielen im Film

I. Teil

Der nachstehende Beitrag von Wolfgang Gersch, der in den folgenden Ausgaben fortgesetzt wird, entstand in Vorbereitung einer Publikation beim Lehrstuhl für Film- und Fernsehwissenschaft der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR. Der Essay sammelt einige historische und theoretische Aspekte unter dem Eindruck gegenwärtiger Tendenzen. Zur Person des Autors, von dem ZOOM-FILMBERATER dieses Jahr bereits die dreiteilige Folge «Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933–1945) veröffentlicht hat, siehe Nr. 8/80, Seite 2. – Der Abdruck dieses Beitrags erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Redaktion aus der Zeitschrift «Film und Fernsehen», Berlin/DDR.

Der Mensch als Kunstprodukt

Die jeder Kunst eigene Subjektivität potenziert sich, wenn der Mensch selbst zum künstlerischen Ausdruck wird: im Schauspielen. Bedient sich der Musiker, der wie der Schauspieler ein Vorführender ist, eines Instruments, so wird der Schauspieler selbst zum Instrument. Die «Technik», über die er verfügt, das Erlernte, das Eingeübte sind dabei nicht zu trennen von der Totalität seiner Persönlichkeit, von seinem Wesen, der Ausstrahlungsfähigkeit, dem Wissen, der Physiognomie, dem Körper, von dem Ansehen, der Resonanz in der Öffentlichkeit. Während sich die anderen Künste als Texte, Bilder, Klänge, als Modelliertes oder Gebautes von ihren Schöpfern lösen, ist das Schauspielen untrennbar an den Urheber gebunden: der Mensch als Kunstprodukt.

Die so unmittelbare, ganz unlösliche Bindung von Kunst und Mensch hebt jene «Ferne» auf, die für die anderen Künste eigentümlich ist, jene eigenständige Vorstellungswelt des Lesers, jenes Versenken des Musikhörers und Bilderbetrachters. Kunst als unmittelbares Leben – und das gilt ebenso für den Film, der dieses abbildet – spricht den Zuschauer am direktesten an: Stimmen von Menschen, ihre Gesichter, Körper, Bewegungen sind die Mitteilungen, die den Menschen mit sich selbst konfrontieren. Daraus resultieren die bis ins Unwägbare sich entfaltenden Wirkungen, die veräusserlichte wie auch im Unterbewussten wurzelnde Motive haben können.

Über das konkret Erfassbare und Bewertbare hinaus (der Schauspieler als Instrument) kommen Wirkungsmechanismen ins Spiel, die nicht mehr – oder nicht nur – im Artistischen begründet sind. Sie mögen kollektivistischer Art sein (Vorliebe für einen Zeittyp) oder sich individualisieren.

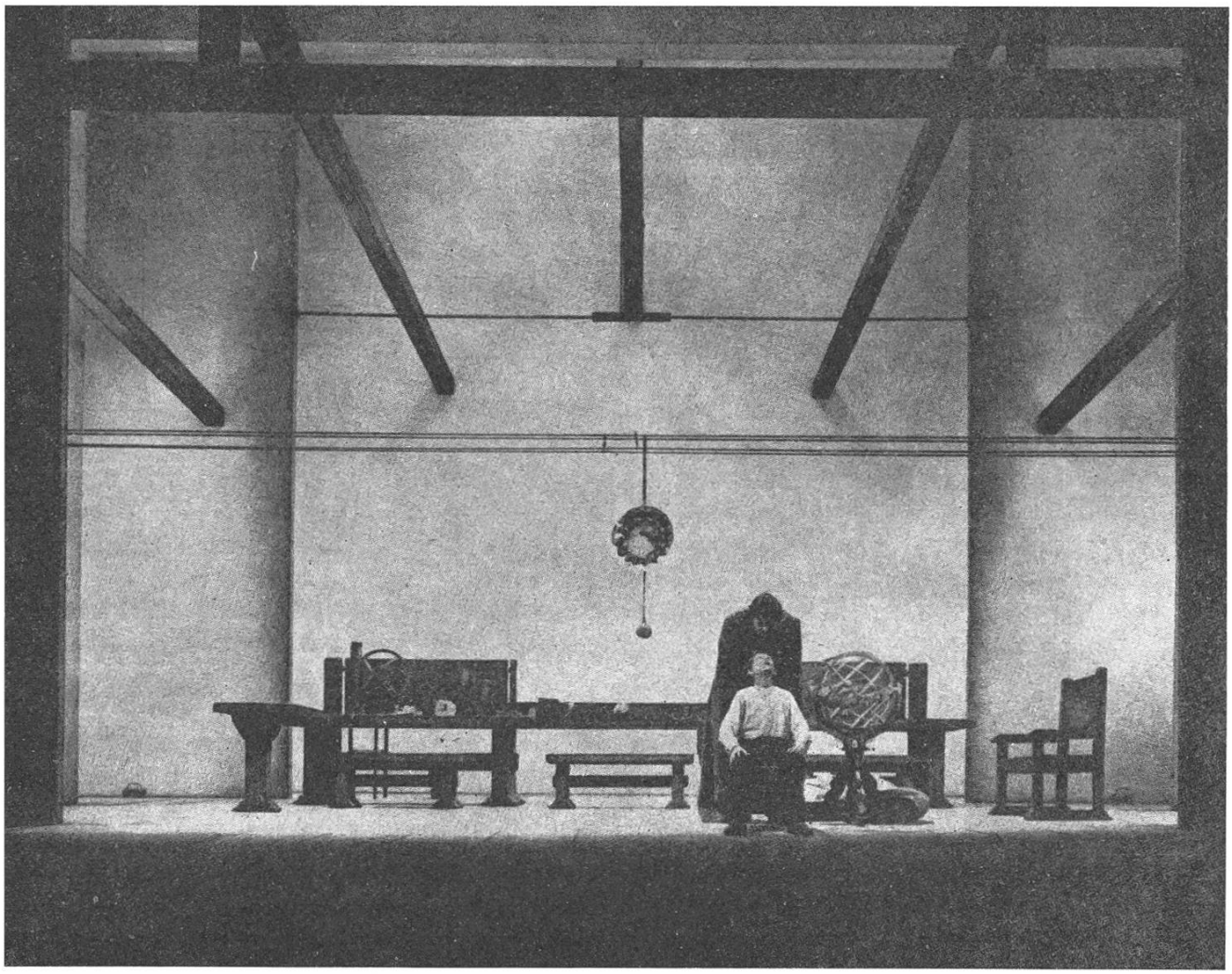
Die Instrumentalisierung des Menschen und die Vermittlung des Menschlichen durch Technik, das aus Ritual und Spieltrieb erwachsene Schauspielen hat in der Geschichte Wandlungen erfahren, die zu eben jener Vielschichtigkeit der Wirkungen, der Komplexität der Wirkungselemente führten. Wir stellen uns vor, dass das Spiel mit Maske und auf Kothurn im antiken Theater eine auf der abendländischen Bühne nie wieder so gesteigerte, formalisierte und distanzierte Kunstproduktion war, die im Kult vermutlich ihre Unmittelbarkeit und Nähe zum Zuschauer gewann. Der Weg von da bis in die Gegenwart ist ein Fortschreiten zur Individualität, das im Film seine eigene und die Natur des Men-

schen selbst abbildende Ausprägung erfahren hat.

Der «atomisierte» Schauspieler

Die Frage, ob der Spielfilm eine «darstellende Kunst», dem vom Theater abgeleiteten Oberbegriff also zu subsumieren sei, weil er mit dem Darsteller arbeitet, hat nur theoretisch einigen Reiz, denn zum einen lässt eine solche Zuordnung den eigentlichen Ursprung des Films, den Dokumentarfilm, der – medienspezifisch betrachtet – die Anwendung des Films schlechthin ist, ausser acht, und zum anderen folgt der Spielfilm einem eigenen ästhetischen Prinzip, das die Darstellungskunst in ein Ensemble von Ausdruckselementen einschliesst und dabei anderen Produktions- und Gestaltungsmethoden unterwirft.
Der Mensch ist auch in der Filmkunst das geistig-sinnliche Zentrum, Ausgang und Bestimmung aller künstlerischen Arbeit, aber das filmische Abbild ist selbst im Spielfilm weder an die «Ganzheit» noch an das permanente Vorhandensein des Darstellers, sei er Schauspieler oder Nichtschauspieler, gebunden. Wird die Bühne von den Schauspielern verlassen, so hört das Theater auf, Theater zu sein. Die Kamera hingegen kann nicht nur ein selektives Bild vom Darsteller geben, sondern auch gänzlich von ihm abschweifen. Die Emanzipation des Films vom Theater bestand wesentlich darin, die Einheit

Theater: Die Ganzheitlichkeit des Schauspielers im Raum. «Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist» (Peter Brook, 1968). Szenenfoto aus Giorgio Strehlers Inszenierung «Leben des Galilei» von Bertolt Brecht.

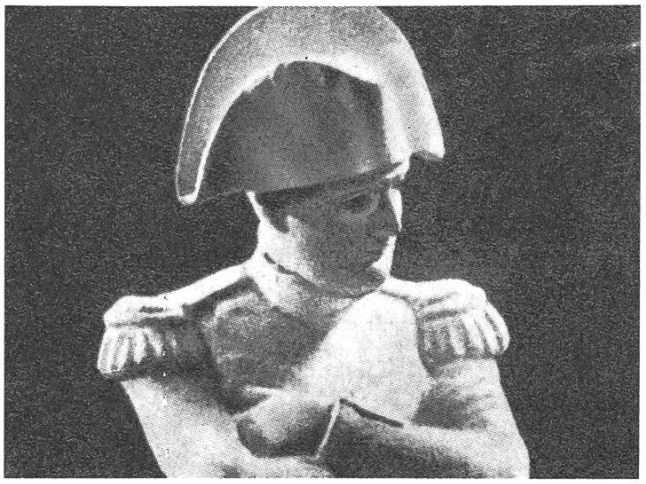


von Spiel und Spielraum als Gleichzeitiges aufzulösen. Und auch die in der innerbildlichen Montage begründete gegenläufige Tendenz, die im modernen Film mitunter zu sehr langen Einstellungen führt, unterliegt der filmischen Abbildungs- und Strukturierungsweise. Die «plan séquence» Alain Tanners, die auch Nikita Michalkow praktiziert, verfremdet die *filmischen Wirkungen* zum kenntlich «Gemachten» hin.
Die Frage nach dem Film als darstellender Kunst hat, wenn überhaupt, Sinn nur darin, dass die Abbildungen im Spielfilm sich auf künstlerisch geformte, von Darstellern gespielte Figuren beziehen. Aber ihre Funktion beruht auf einer Einbezogenheit.
Letztendlich am Schneidetisch vollzieht sich jener filmspezifische Auflösungs- und Kombinationsprozess, der das *Filmbild* des Darstellers schafft. Wenn sich über den Schauspieler die Beziehung des Films zum Theater herstellt, so erfolgt doch zugleich durch die «Atomisierung» des Schauspielers – die Auflösung seiner Erscheinung und seines Spiels in eine Vielzahl selektierender Einstellungen – die unabweisbare Abtrennung vom Theaterspiel. Die Ganzheitlichkeit des Schauspielers *vor* der Kamera ist die Voraussetzung eines andersgearteten Ergebnisses: das Filmbild des Darstellers als Funktionale der Filmstruktur.
Wie gross der Schritt von der statisch abgefilmten Szene zu ihrer filmischen Auflösung und damit zur filmkünstlerischen Gestaltung war, lässt sich im historischen Rückgriff verdeutlichen. Die in der bildenden Kunst seit Jahrhunderten praktizierte ausschnitthafte Abbildung des menschlichen Körpers führte, als sie im Film aufkam, zum Choc: «Das Publikum in einem der ersten Nickelodeons heulte vor Missvergnügen. Sie wollten wissen, ‹was zum Teufel› mit den Füssen der Schauspieler passiert sei», erinnerte sich David Wark Griffith.
Der Film «zerlegt» den Schauspieler in Ausschnitte und Anschnitte, wie sie der Hervorbringung der Kunstfigur und ihrer Funktion in der Gesamtstruktur des Films dienlich sind. Die Entwicklung der Handlung und der Figur selbst ist nicht wie im Theater primär dem Schauspieler überlassen. Bereits das Szenario schreibt im Prinzip nur bestimmte Phasen aus dem Handlungs- und Entwicklungsraum einer Figur vor, und es macht die Kunst des Autors, Regisseurs, Kameramanns, Cutters *und des Schauspielers* aus, jene Bruchstücke der Figur so zu wählen, vorzugeben, aufzunehmen, abzubrechen und *zu verlebendigen,* dass grösstmögliche Assoziationsbreite die einzelnen, mitunter weit auseinanderliegenden Phasen verbindet.

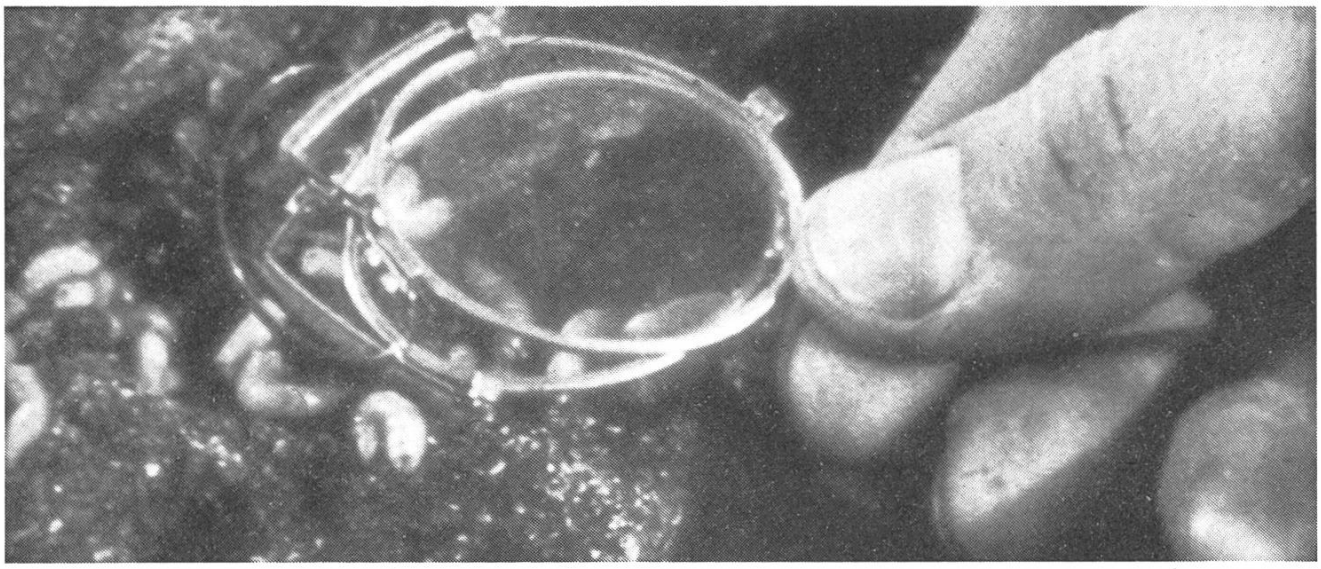
Aufhebung des schauspielerischen Ausdrucks...

Mit welcher Konsequenz die Ganzheitlichkeit des Schauspielers in eine neue, eine «filmische Realität» aufgelöst werden kann, hat die sowjetische Filmklassik aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre gelehrt. Ein Jahrzehnt nach Griffith' Hauptwerken, die den Film zur Kunst gemacht hatten, kam sie als die bedeutendste Filmbewegung auf, die die Filmgeschichte seither hervorgebracht hat. Getragen von den Ideen der Oktoberrevolution, traten junge Künstler an, die die Formsprache, wie sie vor allem die Amerikaner entwickelt hatten, revolutionierten, um dem Film erstmals eine revolutionäre Funktion zu geben: Die berühmt gewordene «Russen-Montage» zeigt die erreichte Artistik und zugleich das Wesen der Dinge, den dialektischen Umgang mit dem Material, dem authentischen oder inszenierten.
In Übereinkunft mit der dominierenden sozialen Typisierung (Typage) der Figuren unterwarf die Montage den Ausdruck des Schauspielers – und oft auch des Nichtschauspielers – direkt der sozialen, der ideellen Sinngebung. Der Kurzschnitt, partiell zu peitschendem Rhythmus gesteigert, bedeutete für die schauspielerische Darstellung die extremste Form der Integration.
In einem «schmächtigen Heizer» fand Eisenstein den Darsteller des Schiffsarztes im *«Panzerkreuzer Potemkin»:* «Der Schnurrbart und das spitze Kinn... Die verschmitzten Äuglein... In Gedan-

ken setzte ich ihm einen Kneifer mit einem Kettchen auf die Nase ... Und vertauschte seine speckige Mütze mit der Kopfbedeckung eines Militärarztes (...): Niederträchtig durch die Doppelgläser des Kneifers blinzelnd, begutachtet der Militärarzt des Panzerkreuzers ‹Potemkin›, der eben noch ein ehrlicher Hilfsarbeiter war, das madige Fleisch.»
Die so geschaffene soziale Physiognomie ist die Grundlage der künstlerischen Vermittlung, die ihre Steigerung und eigentliche Ausprägung durch die hervorhebende Detailaufnahme erfährt (die Hände mit dem zusammengeschobenen Kneifer/ der Kneifer, dahinter das Auge des Arztes/ die Hand mit dem Kneifer fährt über das Fleisch, zahllose Maden sind sichtbar). Die Brille wird zur Metapher für das Verstellen der Wahrheit, zu einem filmischen Zeichen, das die Figur wie die in ihr gegebene ideologische Konstruktion weiterführt.
Die nach dem Titel «Der Schiffsarzt Smirnow» laufende Montage-Sequenz ist ein klassisches Beispiel für die «Aufhebung» des Darstellers in Detailaufnahmen. Eine Aufhebung im Hegelschen Sinne: der Darsteller tritt in ihnen nicht mehr in Erscheinung (oder nur im Anschnitt: seine Hand, die Finger), er wird in den Einstellungen «bewahrt» (das Detail wird als zu ihm gehörend erkannt), und die vom Darsteller vorgestellte Position wird auf einer neuen, erhöhten Ebene weitererzählt, weil das ausgewählte Detail (der Kneifer des Arztes) das Signifikante hervorhebt und betont.



Eisensteins «Oktober»: Der Bonapart ist Kornilow – Charakterisierung von Anmassung und Zerfall durch die Haltung der Darsteller und durch weiterführende, kommentierende Symbole. «Je zugespitzter eine Typage ist, je mehr sie zu einem vollendeten Zeichen des dargestellten Menschen wird, um so weniger muss dieser spielen. Das Spiel eines in seinem Äusseren übermässig stilisierten Menschen ruft einen schwerfälligen und gekünstelten Eindruck hervor. Gut ist die Typage in der Momentanität. In fast statischer ‹Zeichen›-Darstellung. Am allerbesten in einer extrem kurzen Handlung» (Eisenstein, etwa 1933/34).



Eisensteins «Panzerkreuzer Potemkin»: Die «Aufhebung» des Darstellers in der klassischen Stummfilm-Montage.

Eisenstein begründete diese Wirkung damit, dass er im «Panzerkreuzer Potemkin» die Grossaufnahme «nicht mehr als rein informatorisches Detail» anwandte, sondern als eine «Einzelheit, die im Bewusstsein und im Gefühl des Zuschauers die Vorstellung des Ganzen auszulösen vermag». Die Gestalt des Arztes habe sich wunderbar in dem «typischen Bild des Klemmers unterbringen» lassen, und dieses Detail habe im notwendigen Augenblick seinen Träger «ersetzt».

Wenngleich die Konsequenz, mit der Eisenstein im «Panzerkreuzer Potemkin» und mehr noch in «Oktober» vorging, an individuelle künstlerische Entscheidungen und geschichtliche Tendenzen gebunden war – insonders an die dokumentarisch orientierte, sozial-typisierende Darstellungsweise innerhalb einer kommentativen und assoziativen Montagestruktur –, so ist doch die Methode zum Allgemeingut des Films geworden: die mögliche Stellvertreterfunktion von Detailaufnahmen. Im Tonfilm vermag natürlich auch der Ton solche Funktionen zu übernehmen, etwa in Langs «M» die gepfiffene Melodie, die den Kindermörder anzeigt, etwa in Fellinis «La Strada» das Lied, das am Ende Zampano an den debilen Engel Gelsomina erinnert.

... Erweiterung und Kommentierung

Die Montage-Technik des klassischen sowjetischen Stummfilms hat den vor der Kamera agierenden Menschen zu einem Ensemble von Teilstücken einer «geplanten filmischen Konstruktion» gemacht, wie Pudowkin über den Schauspieler als «Rohmaterial» einer «kinematographischen, nicht photographischen Wirklichkeit» schrieb. Dieser Auflösungs- und Kombinationsprozess ist durch das Spiel in langen, tiefenscharfen Einstellungen des Tonfilms abgedrängt worden, aber er bestärkte nicht nur den Film in seinen «eigenen Methoden», nämlich ein eigenständiges Gebilde, Kunst, zu sein, sondern bot auch überdauernde, mit neuen Mitteln und nach neuen Zeitempfindungen abzuwandelnde Gestaltungen exemplarischer Art.

Der *zusammengesetzte Ausdruck,* wie man die Erweiterung und Kommentierung eines schauspielerischen Ausdrucks durch anderes optisches Material nennen kann, ist ein Beispiel dafür. Pudowkin zitierte eine Sequenz aus seinem Film *«Die Mutter»,* in der «das Mitgefühl der Zuschauer nicht durch die psychologisch gestaltete Darstellung eines Schauspielers, sondern durch die plastische Synthese der Montage» erweckt werden sollte: Wenn der Sohn im Gefängnis von der bevorstehenden Befreiung erfährt, wird der lächelnde Mund Nikolai Batalows in der Grossauf-

nahme mit Aufnahmen eines Baches, spielender Sonnenflecken, von Vögeln, schliesslich eines lachenden Kindes kombiniert. Das «freudestrahlende Gesicht» des Schauspielers abzubilden, lehnte Pudowkin als «matt und wirkungslos» ab. Kuleschows fundierende Experimente hatten erwiesen, dass die Abbildphasen im Zusammenstoss sich nicht nur zu steigern, sondern auch mit einem neuen, ihnen selbst nicht innewohnenden Sinn aufzuladen vermögen (Montage mit Moskwins Gesicht).
Abstraktionen solcher Art werden durch das Informelle der Sprache und die tonliche Charakterisierung des Raumes wahrscheinlich ausgeschlossen, aber auch der Tonfilm basiert im Prinzip auf der Kombination unterschiedlicher Abbildphasen, die sich beeinflussen und das Spiel des Darstellers in einen von ihm selbst durchaus unabhängigen Zusammenhang bringen. Ohne Einfluss auf die Montage nehmen zu können, kann der Schauspieler mit Erscheinungen, Details, Personen konfrontiert werden, zu denen er selbst keine Beziehung im Spiel aufgenommen hat. Einbezogen in einen filmischen Kontext, der sich mit Metaphern, Details, Aufnahmen von Natur und Milieu von der Kunstfigur abheben und doch auf sie beziehen kann, ist der Schauspieler nicht mehr wie im Theater die Kunst selbst: Er ist reproduzierte und integrierte Kunst der übergreifenden filmkünstlerischen Gesamtstruktur, die aber dennoch auf seine Persönlichkeit und Gestaltungskraft angewiesen ist.

Die Kreation einmaliger Gestalten

Die Verfahren der Montage betreffen das Agieren des Darstellers vor der Kamera kaum. Die Entscheidung, was von ihm in welcher Länge, in welchem Ausschnitt und in welcher Kombination in den Film eingehen wird, ist nicht seine Entscheidung, und sie wird erst nach dem Drehprozess endgültig. Der Darsteller ist vor der Kamera «ganzheitlich» gefordert.
Aber die Bedingungen der Technik wie der Ökonomie erlauben in der Regel den kontinuierlichen Aufbau einer Rolle, wie er dem Theater gemäss ist, nicht. Im Grunde ist selbst das Durchspielen einer Szene unmöglich (falls es überhaupt noch zu Szenen kommt, was sich in manchem der jüngsten Filme als Verlust an dramatischer Substanz auswirkt). Der Schauspieler ist beim Film mit einer technifizierten, diskontinuierlichen, selektiven Produktion konfrontiert, die das Spielen für eine technische Apparatur erfordert, die bei der Produktion das Publikum ausschliesst, das im Theater das Spiel durch Applaus und Resonanz antreibt, jedenfalls beeinflusst.
Die Endgültigkeit der schauspielerischen Produktion, die im Prinzip unkorrigierbar ist, wie die Diskontinuität der Gestaltung stellen besondere Anforderungen an den Filmschauspieler, der als Kontrollinstanz seiner Arbeit nur den Regisseur und sich selbst hat. Konzentration, Vorstellungskraft und Spontaneität sind massgebliche Voraussetzungen für das gedanklich-emotionale Umfassen und spielerische Erfassen der Rolle. Ganz entschieden wird die Persönlichkeit des Darstellers gefordert, der unter jedweden, vorwiegend technisch bestimmten Bedingungen vor der Kamera zu bestehen und sich und sein Können auf die Schaffung einer Kunstfigur zu beziehen hat.
Diese spezifischen Bedingungen bringen es mit sich, dass der Film weit grösserer Nähe zwischen Schauspielerpersönlichkeit und Filmfigur bedarf, als sie das Theater braucht und aufbringen kann. Während sich das Ensemble eines Theaters, das meist über längere Zeit zusammengefügt ist, Stück für Stück in einem längeren, meist langen Probenprozess «erspielt» und sich seinen kollektiven und individuellen Möglichkeiten interpretierend anverwandelt, ist im Film dieser allmähliche Vorgang der Annäherung, der im Theater auch immer auf bewusste und kenntliche Spielhaltungen zielt, bereits aus produktionstechnischen Gründen weitgehend ausgeschlossen. Abgesehen davon, dass es im Film ein Ensemblespiel so gut wie nicht gibt, dass selbst Partnerbeziehungen in ungünstigen Fällen «ins Leere»

Carl Th. Dreyers Stummfilm «La Passion de Jeanne d'Arc» –. Das Detail wird vielfach aus dem Spiel gelöst: «gestisch» ist das Bild, ist die Montage. Eine Voraussetzung der Wirkung: «Schauspieler sollten nach ihrer geistigen Ähnlichkeit mit dem Charakter, den sie spielen sollen, ausgewählt werden, so dass man die Seele eines Menschen durch seinen Gesichtsausdruck erkennen kann» (Dreyer).

gespielt werden müssen: Die äusserst kostenaufwendige Technik und Personnage des Films setzen voraus, dass der Schauspieler mit möglichst wenigen Proben und Wiederholungen die Figur in der entsprechenden Situation und Haltung «bringt».

Ein Umstand mag sich dabei als Erleichterung gegenüber dem Theater einstellen: das freiere Verhältnis zum Text. «Regisseure und Schauspieler (sind) die eigentlichen Dichter des Films», schrieb Béla Balázs in seinem ersten, 1924 erschienenen Filmbuch. Beim Film findet nicht wie auf dem Theater eine (vielfache) Auseinandersetzung mit einem selbständigen Kunstwerk, dem Drama, statt. Film ist vielmehr eine vielfach reproduzierbare Einmaligkeit. Während die Gestalten der Dramatik in immer neuer – und darin durchaus unwiederholbarer – Weise auf die Bühne wiederkehren können, kennt der Film eine solche Permanenz im Umgang mit einem Text nicht. (Gewisse, weil nicht auf den Film bezogene Ausnahmen sind einige berühmte literarische Werke – wie «Krieg und Frieden», «Anna Karenina», «Hamlet» –, die immer mal wieder verfilmt werden.)

Filme verhalten sich zueinander, wie sich Romane zueinander verhalten, Gedichte, Bilder... Was die Geschichte eines Films ist, die einer oder ein Dutzend Autoren für ihn entworfen haben, wird – im günstigen Falle – zu einer eigenständigen audiovisuellen Welt, deren Technik, Erzählform, Optik und Besetzung von der Zeit und für die Zeit bestimmt sind.

Film basiert auf einem relativ unselbständigen Text, der als ein «Vorprodukt» mehr oder weniger die Gesamtheit des zu schaffenden Films vorgeben kann und der von diesem aufgehoben

wird. Für die Schauspieler bedeutet das die Kreation einmaliger Gestalten, die im Prinzip niemals mehr von anderen Schauspielern interpretiert werden. *Ihr Abbild ist das Abbild der Figur.* Ihre Leistung kann nicht mit anderen direkt verglichen werden, was auch ein Grund dafür ist, dass schauspielerische Gestaltungen im Film weit weniger intensiv und ergiebig reflektiert werden als die im Theater.

Ist der Theaterschauspieler an eine Figur «gebunden», die im anderen Medium, im Drama, bereits literarische Gültigkeit gefunden hat, so erschafft der Schauspieler im Film eine «unvergleichliche» Figur aus den Vorgaben des Drehbuchs, aus den Bruchstücken, die seine Aktion erfordern, aus den Impulsen, die der Regisseur gibt, und aus sich selbst. «Freilich können wir auch im Film bemerken, wenn schlecht gespielt wird. Doch hat das Spiel hier eine andere Bedeutung. Es ist keine falsche Interpretation einer vorhandenen Figur, sondern eine falsche Gestaltung, durch die eine Figur überhaupt nicht zustande kommt. Es ist eine schlechte Dichtung.» Balázs zollte damals dem Filmautor keine Anerkennung. Die Argumentation wirkt aktuell durch den «Autorenfilm», der nicht erst durch die «nouvelle vague» aufkam: Eisenstein, Chaplin, Stroheim, Bergman... und viele moderne ungarische und polnische Filme sind ihm zuzurechnen. Natürlich vermag auch eine Verbindung von Autor und Regisseur jene spezifisch individualen künstlerischen Qualitäten des «Autorenfilms» hervorzubringen, wie es die Leistungen Carl Mayers in der Geschichte, wie es bei der DEFA die Verbindung Wolfgang Kohlhaases mit Gerhard Klein, dann mit Konrad Wolf beweisen. Der ursprüngliche Kunstprozess, eine Filmfigur zu kreieren, bleibt in jedem Fall eine Leistung des Schauspielers.

Die Voraussetzungen werden nachträglich kaum mehr befragt, denn ob es sich um eine relativ festgefügte Vorlage handelt, mit der der Schauspieler konfrontiert wird, ob die Figur mit ihm aus gemeinsamer, gewachsener oder unmittelbarer Übereinstimmung aufgebaut wird oder überhaupt erst während des Drehprozesses erfunden wird, wie bei Krzysztof Zanussi, der bei «Struktur des Kristalls» und «Illumination» ohne Drehbuch arbeitete... Jedwede Methode ist anzuerkennen, wenn sie zu einer überzeugenden Filmfigur führt.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer)

Wolfgang Gersch

Die rätselhafte Sphinx: Greta Garbo

Ab 7. September: acht Filme im ZDF

Aus Anlass der demnächst im ZDF laufenden Staffel von acht Greta-Garbo-Spielfilmen drucken wir nachstehend einen aus dem Jahre 1928 stammenden Aufsatz über die unvergessene schwedische Schauspielerin. Sein Autor ist Rudolf Arnheim, der neben Béla Balázs wichtigste deutsche Filmtheoretiker der Weimarer Zeit. (Aus: Rudolf Arnheim, Kritiken und Aufsätze zum Film, herausgegeben von Helmut H. Diederichs, Carl Hanser Verlag, München 1977.)

Plötzlich, mitten in einem gleichgültigen amerikanischen Gesellschaftsfilm, mitten unter lauter als Menschen verkleideten Schauspielern, zwischen schnurrbärtigen Lieb- und Gewalthabern und polierten Mädchengesichtern, geht da eine junge Frau die Treppe hinunter, öffnet die Tür ihres Wagens, lässt einen Blumenstrauss fallen, sieht dem fremden Mann, der ihn behende aufhebt, einen Moment mit zärtlicher Aufmerksamkeit ins Gesicht, greift dann lächelnd nach den Blumen und ist eingestiegen und fort. Und da befällt einen wie ein entsetzlicher Schreck ein jammervolles Gefühl, als ob man der Frau verfallen sei mit Haut und Haaren. Wer ist denn das, um des Himmels willen? Das ist Greta Garbo aus Schweden.

In lautlosem Geschwindschritt überquert sie die zappelnde Welt der Leinwand, so wie ein Bach durch eine Wiese

Greta Garbo in «Menschen im Hotel» als exaltierte, einsame Künstlerin.

fliesst: ganz schmal und in schmiegsamen, schnellen Windungen. Da geht ein Mann die Strasse entlang, und ein weicher, weisser Pelzstreifen schmiegt sich an seine Seite, als wär's ein Stück von ihm; aber es ist Greta Garbo. Wenn sie dem Geliebten das Kinn entgegenstreckt, sinken ihr die Augenlider und die Lippen willenlos nieder: indem sie sich einem Mann hingibt, ergibt sie sich ihrem eigenen Wesen. Ihre Nase und ihre Oberlippe sind ein wenig zu weit vorgestreckt, schnuppernd und lechzend nach aller Lust, die ihr der Wind zuträgt – kleine Unebenheiten, an denen die Männer hängenbleiben. Über dem Lächeln ihres Mundes stehen die hochgereckten Augenbrauen wie zwei Zirkumflexe, die anzeigen sollen, dass dies Lächeln stets mit einer leise sarkastischen, leidvollen Betonung zu versehen sei. Nur wenn sie einem Manne auf den Mund sieht, wird diese Frau auf einmal totenernst, als genösse sie den Anblick der Sakramente, sie schrickt ein wenig zusammen und hebt den Blick mit kindlich-gläubiger Andacht, aber auch in fieberhafter, atemloser Spannung; man sieht durch die dunkel beschatteten Augen wie durch einen Krater kilometertief ins Innere hinein, man sieht die Lava brodeln. Und dann fällt sie mit heisshungrigen Lippen über ihre Nahrung her, ihre langen Arme schlingen sich um die Schultern des Mannes, ihre nackten Finger fahren ihm in die Haare, in den Mund, an den Hals. So bringt sie der Liebe ein aufregendes Schlachtopfer dar, so zelebriert sie eine feierliche Orgie, ohne alle polizeilich verbietbaren Entkleidungen oder Schlüpfrigkeiten, mit den gewöhnlichen, wohlanständigen, langweiligen Mitteln des Kusses und der Umarmung.

Mit leisem Katzenschritt, den Mantel vorn zusammengerafft und die Hände im Schoss übereinandergelegt, passiert Greta Garbo die Zensur. Und im Parkett werden allabendlich dreihundert Männer ihren Frauen untreu.

Die nächsten Sendetermine der Garbo-Filme:

Königin Christine (7. September), Ninotschka (14. September), Mata Hari (16. September), Anna Karenina (11. Oktober), Menschen im Hotel (8. November), Die Frau mit den zwei Gesichtern (25. November), Die Kameliendame (noch offen), Maria Walewska (noch offen).

Ludwigshafener Hefte 1980

pd. Zum fünften Male erschienen sind die Ludwigshafener Hefte, die in der Ausgabe 1980 eine Dokumentation der internationalen Tagung «Jugend und Film 1979» enthalten. In mehreren Sprachen sind die wichtigsten Berichte und Referate dieser Tagung zusammengefasst. Die 188seitige Broschüre bietet auch für jene eine umfassende Information, die an der Tagung nicht teilnehmen konnten. Zu beziehen bei der Bundesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs e. V., Melatenerstrasse 106, D-51 Aachen.