Zeitschrift: Zoom-Filmberater

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

Band: 32 (1980)

Heft: 20

Artikel: Spielen im Film : 3. Teil [Schluss]

Autor: Gersch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933096

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: 02.07.2025

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

Galaterbriefes) hat die christliche Tradition die eigentliche Gefährdung des Menschen vor allem in dessen Selbstsucht und dessen Hochmut gesehen. Ohne diese Gefahren herunterspielen zu wollen, haben doch die Humanwissenschaften gezeigt, dass die sittliche Handlungsfähigkeit und die Moralität des Menschen nicht nur von einer unregulierten Triebstruktur (von innen), sondern vielleicht noch mehr durch die Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens (von aussen) bedroht sind. Die Filme haben für diese Art von Bedrohung aussagekräftige Metaphern geschaffen: die beengende Atmosphäre der Provinz (Kappeler), die gestörte Kommunikation zwischen Alois und der Dorfbevölkerung (Radanowicz) und die gestörte Genossenschaft (Schroeder).
In einer andern Hinsicht bleiben die Filme allerdings notwendig auf die diagnostische Fähigkeit dieses vorneuzeitlichen Lasterkataloges beschränkt. Entsprechend dem neuzeitlichen Subjektbegriff werden Probleme und Konflikte, die das gesellschaftliche Zusammenleben betreffen, von den Bürgern selbst in der öffentlichen Diskussion verhandelt. Die öffentliche Auseinandersetzung der Bürger soll vernünftige politische Regelungen der anfallenden Probleme ermöglichen. Heute ist aber der Glaube an das zentrale Regulierungsinstrument unserer Gesellschaft (die öffentliche Diskussion) erschüttert (vergleiche die Stimmabstinenz, die willkürliche Interpretation der Pressefreiheit durch Behörden). Viele erfahren die Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens nur noch als sinnlos und ungerecht (Jugendunruhen).
Angesichts dieser tiefgreifenden gesellschaftlichen Krise scheinen die Tugend der Liebe und die daraus abgeleiteten Haltungen der politischen Verantwortung und der Solidarität mit den sozial Schwachen mögliche, notwendende Ansatzpunkte für eine sinnvolle Veränderung zu sein. Als alltägliche Untugenden wären damit die Intoleranz, der Opportunismus und die Indifferenz wohl aktuellere und vielleicht auch brisantere Laster gewesen als die individual-ethisch ausgerichteten sieben Hauptsünden. Angesichts der bedrängenden gesellschaftlichen Probleme wirkt der thematische Rahmen der Filmreihe schliesslich einengend.

Matthias Loretan

Spielen im Film

3. Teil

Roberto Rosselinis Aussage, er habe seine Schauspieler ausschliesslich ihrer physischen Erscheinung nach ausgewählt, berührt im Extrem die Praxis und Spezifik des Films: Er fixiert nicht nur eine Figurendarstellung – in aller Verwobenheit mit dem Ganzen –, sondern er ist zuglich unmittelbare Konfrontation mit Menschen. Die Wirkungsweise des Films, auch eine fiktive Wirklichkeit, die der Spielfilm dem Prinzip nach ist, als authentische erscheinen zu lassen, führt zu einer schwer auflösbaren, häufig vollkommene Identifikation erreichenden – so wirkenden – Verschmelzung der vom Schauspieler geschaffenen Kunstfigur mit diesem selbst. *Spielfilme dokumentieren Menschen, die Menschen zeigen.*

Die Realität des Schauspielers

Darstellung und Selbstdarstellung – Pole jeglichen Schauspielens – gehen eine dem Film eigene Verbindung ein. Zwar: Auch das Spielen auf der Bühne ist immer Ausstellung der Schauspielerpersönlichkeit, aber der Schauspieler macht kenntlich, dass er eine Figur erspielt (und wenigstens der Umstand von Bühne, Vorhang und Verbeugen

weist darauf hin). In unserem Theater ist solche Kenntlichkeit besonders evident, während in früheren Zeiten, vor allem in der romantischen Tradition von Ludwig Devrient bis Alexander Moissi, die Selbstdarstellung im Theater eine beträchtlichere Wirkungsfunktion gehabt haben mochte.

Die Zurücknahme der darstellerischen Artistik bis hin zum «natürlichen Benehmen», wie es viele Filmregisseure unterschiedlichster Couleur dem Schauspieler abverlangen, also, zugespitzt gesagt, die Forderung nach Imitation tatsächlicher Erscheinungsbilder, gibt der Selbstdarstellung einen spezifischen, prononcierten Raum. Sie kann relativ unvermittelt sein, sie wird zumeist über Anverwandlungen sich vollziehen, und sie kann andererseits nicht auf jede Rolle zutreffen. Schurken setzen nicht Schurken voraus. Aber auch da wird das Ich des Darstellers (neben bestimmten, einem Klischee entsprechenden Gesichtsformen etwa) auf die Figur einwirken, auf ihre Art sich zu geben, sich zu bewegen... Indem die filmische Abbildung einer Kunstfigur ganz unmittelbar auf die Physis des Schauspielers verweist, indem jede kenntliche Demonstration, wie sie dem Theater eigen ist, von der gebräuchlichen, durch das Spiel in den natürlichen Daseinsformen bestimmten Filmästhetik decouvriert wird, indem also im Abbild des Schauspielers die Figur aufgeht, wird seine Wirkung und damit die der Kunstfigur entschieden von seiner Daseinsweise, von der Ausstrahlungskraft seiner Persönlichkeit bestimmt.

Die Folgen sind nicht unproblematisch. Von einer «barbarischen Ausschöpfung der persönlichen Note des Menschen» sprach der sowjetische Schauspieler *Alexej Batalow:* «Die Arbeit des Filmschauspielers ist vielleicht die einzige Tätigkeit, bei der jeder bedeutsame Erfolg die Weiterentwicklung stoppt. Das heisst, je erfolgreicher ein Filmschauspieler eine Rolle gespielt hat, desto gefährlicher und hoffnungsloser ist sein weiterer Weg. Es geschieht so etwas wie ein Sich-selbstverzehren.»

Batalow hält dagegen, dass der Film mit immer neuen Schauspielern, die für das Publikum noch nicht «festgelegt» sind, arbeiten solle, und er sieht es als notwendig an, dass der Schauspieler «von seiner 'Individualität' im Namen der Ideen des Regisseurs» sich losreisst. Selbst wenn Batalow nicht das «Heraustreten» aus der eigenen Persönlichkeit meint, sondern ein Orientieren auf die Funktion der Figur, scheint seine Argumentation überzogen: *Die Abbildwirkung des Films macht den Schauspieler selbst zum Bestandteil der vom Film gegebenen physischen Realität.* Die Intentionen des Regisseurs lassen sich danach – wenn er «in den Formen des Lebens selbst» inszeniert, wie es zumeist geschieht – am überzeugendsten realisieren, wenn die Vorstellungen von der Kunstfigur der Individualität des Schauspielers sich nähern.

Der Film wird immer nach neuen Darstellern suchen. Es ist eine Existenzfrage. Indem die Kunstfigur im Abbild des Darstellers sich mitteilt, vermag sich auch dessen Erscheinungsweise festzulegen. Aber eben dann, wenn ein Schauspieler sich als «Typ» ins Bewusstsein der Zuschauer einschreibt, so dass Verlangen nach ihm entsteht, tritt gewöhnlich Gegenläufiges ein: Die Filmproduktion wird diesen Schauspieler keineswegs als «festgelegt» meiden, sondern vielmehr mit Rollen, mit ganzen Filmen auf ihn zu-, also auf seine spezifische Wirkungsweise eingehen.

Die Gefahr des «Sich-selbst-verzehrens» tritt dann ein, wenn die «persönliche Note» des Darstellers, die von ihm geschaffene, repräsentierte Besonderheit, stereotyp vermarktet wird, wenn diese nicht variiert, neu entdeckbar wird, wenn statt Vertiefung Veräusserlichung folgt. Die Grossproduktionen – vor allem die Hollywoods – sind häufig so mit ihren Schauspielern umgegangen. Manche konnten sich dennoch behaupten, andere sind verflacht oder zerbrochen. «Das Elend ist: ein Sexsymbol wird zu einem Ding. Ich hasse es einfach, ein Ding zu sein», sagte kurz vor ihrem Selbstmord *Marilyn Monroe,* die um den Ausdruck ihrer Individualität verzweifelt gekämpft hatte.

Eines der schönsten Beispiele für den – aussergewöhnlich erfolgreichen – Aus-

Die Gefahr des «Sich-selbst-Verzehrens» tritt dann ein, wenn die repräsentierte Besonderheit der Darstellerin stereotyp vermarktet wird. Marilyn Monroe in «The Prince and the Showgirl» (1957).

druck schauspielerischer Individualität ist im DDR-Film die Paula *Angelica Domröses* in *«Die Legende von Paul und Paula».* Peter Ahrens schrieb damals: «Was in Angelica Domröse steckt an Leidenschaft, Klugheit, Kraft, Ausdrucksreichtum für Schmerz und ausgelassenes Glücksgefühl, das konnte sie *so* noch in keinem Film, keiner Rolle beweisen... Die Entdeckung einer Figur ist verbunden mit Entdeckungen bei einer Schauspielerin, die auch manches über ihre künftigen Möglichkeiten erkennen lassen.»
Es wäre danach nicht darum gegangen, einen «Aufguss» der Paula herzustellen, sondern die spezifische Ausstrahlung der Domröse, ihre Wirkung aufs Massenpublikum neu zu fordern.
Ihr natürliches Spiel, ihre Anmut, ihr Strahlendes, ihre Kessheit, was eben von Natur aus ihr gegeben ist, brachten der Domröse mit dem ersten Film den Erfolg, 1959, als Slatan Dudow sie in «Verwirrung der Liebe» besetzte. Er entdeckte die bildungsfähige Begabung, ihr Talent für den Film. Als er ihr ausreden wollte, zum Theater zu gehen, hatte er wohl ihre so seltene Ausdrucksfähigkeit für die Kamera im Auge, aber kaum die Schwierigkeiten, die Film und Fernsehen haben, eine junge Schauspielerin auch aufzubauen, zu entwikkeln. Das Fortkommen Angelica Domröses von den Filmrollen, die sie zunächst auf das naive Ding festlegten, zu dem bezeichneten Ausdrucksreichtum wurde durch die Arbeit am Theater fundiert. Mit nur wenigen Rollen – als Effi Briest in dem Fernsehfilm und eben als Paula – wurde sie dann «die» Domröse, die im Film ihr eigentliches Medium hat. Es ist dabei natürlich vom fotogenen Aussehen zu sprechen, von ihrer faszinierenden sinnlichen Wirkung, ihrem Schmelz, ihrer Sprödigkeit, dem wandlungsfähigen Gesicht, das sich wunderbar der Grossaufnahme öffnet. Das be-

wies gerade *«Bis dass der Tod euch scheidet»:* In diesem oft durch vergröbertes Spiel bestimmten DEFA-Film wirken die Grossaufnahmen von der Domröse in der nur schmal angelegten Rolle einer Frau, die in einen jüngeren Mann glücklos verliebt ist, als spannungsvolle Momente filmischer Präsenz.

Der Darsteller als Star

Der Schauspieler kann eine Botschaft bedeuten – durch sich selbst wie durch die Rolle, die er zu seiner Entfaltung braucht. Dieses Verhältnis kann für die Praxis nicht eindeutig definiert werden. Schematisierend lassen sich jedoch zwei konträre Fixpunkte bezeichnen: Zum einen wird, wie im Falle der Paula-Rolle, die Ausstrahlungs- und Gestaltungskraft des Darstellers auf ein Ganzes zugehen, sich auf die künstlerische Vermittlung einer übergeordneten, das Gesamte beherrschenden Idee orientieren.
Extremer Gegensatz dazu ist die Unterordnung eines Films unter einen Darsteller mit dem Zweck, den Schauspieler selbst und vor allem zur «Botschaft» des Films zu machen. Darauf basiert das Star-System Hollywoods, das in den dreissiger bis fünfziger Jahren der amerikanischen Filmproduktion das Gesicht gab.
Wird der Schauspieler zur Botschaft, ob er sich auf einen Film bezieht oder dieser auf ihn, wird man vom Star sprechen. Wir wollen diesen Terminus des bürgerlichen Kinos nicht scheuen, weil die aussergewöhnliche Ausstrahlungsfähigkeit eines Schauspielers, dessen Typ vom Publikum gewünscht und getragen wird, im sozialistischen Film nicht die Übernahme des Star-Systems bedeutet, das die Zuschauer von gesellschaftlich relevanten Problemen weg auf einen Kult orientierte. Etwa *Zbigniew Cybulski* (1927–1967, Polen) oder *Innokenti Smoktunowski* (UdSSR) waren oder sind grosse Schauspielerpersönlichkeiten, deren Typ und Ausstrahlung sich auf Ideen, auf Haltungen beziehen, die in der Gesellschaft von allgemeinem Rang sind. Ihr Aussergewöhnliches, was sie von anderen abhebt, sie selbst zu einem Ausdruck werden lässt, der Massen bewegt, ist in einer betonten Art der Selbstdarstellung begründet, die man durchaus mit dem Star-Begriff bezeichnen kann.
Indem der Film Menschen abbildet, deren physische Realität durch das filmische Abbild erhöhte Bedeutung gewinnt, indem also das Individuum auch neben der darstellerischen Funktion wahrgenommen wird – ohne dass eine Trennung vorgenommen werden könnte –, wird der Filmstar zur Inkarnation des Filmschauspielers. Seine massgebliche Äusserung ist die Selbstdarstellung, jedenfalls die Wirkung seiner Persönlichkeit. Das schliesst weder das Rollenspiel aus, noch bedingt es die Unterwerfung des Films unter den Startyp, wie er vom bürgerlichen Kino kultiviert worden ist. Gemeint ist das Filmspezifische, dem Kino Eingängige des internationalen Filmstars.
Die alten Kino-stories, die – meist mit kolportagehaften Konstruktionen – dem Star als Treppe dienten, können nicht mehr als Muster gelten. Aber ob eine realistische Fabel linear geführt wird oder ob der Spielfilm, Entwicklungstendenzen der letzten Jahrzehnte folgend, dokumentarisch sich orientiert, mit komplexen, analytischen, stereometrischen Strukturen arbeitet – das Kino kann im Grunde nicht auf jene Eigenheiten verzichten, die für das Spielen der grossen Stars letztlich das Substantielle waren: die ausstrahlungstarke, reizvolle, auf viele wirkende Persönlichkeit des Darstellers, den von vielen anerkannten Typ, den er selbst geschaffen hat.
Belá Balázs schrieb: «Die erfolgreichsten Stars des Films hatten ihre Popularität – auch wenn sie hervorragende Schauspieler waren – nicht ihrer Gestaltungskunst zu verdanken. Die Populärsten unter ihnen gestalteten nicht. Sie spielten in allen ihren Rollen sich selbst... Denn das Publikum liebte nicht ihre schauspielerische Gestaltungskunst, sondern sie selbst, den Zauber ihrer Persönlichkeit. Freilich, auch die Fähigkeit, diese auszudrücken, ist eine Kunst.» Man wird diese Polarisation wohl nicht vorbehaltlos nachvollziehen,

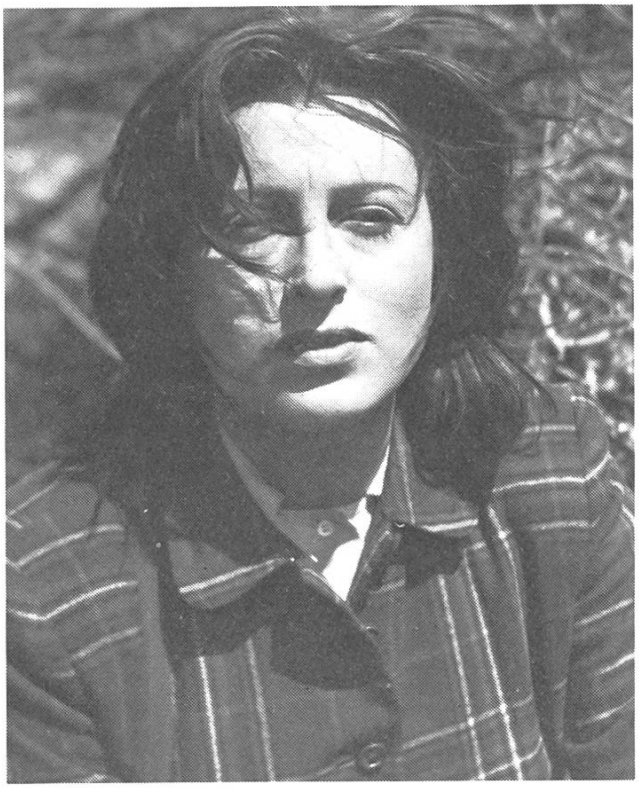
Wenn Massen in Filmstars sich erkennen: Greta Garbo, Ingrid Bergman, Anna Magnani und Brigit Bardot – verschiedene Frauentypen befriedigen zu unterschiedlichen Zeiten Kollektivsehnsüchte des Publikums.

wird also beim «hervorragenden» Schauspieler die Gestaltungsfähigkeit von der Wirkung der Persönlichkeit nicht trennen wollen, denn deren Einheit ist eben das Ideal des Filmschauspielers. Aber man wird mit Balázs auf dem «Zauber der Persönlichkeit» insistieren müssen. Denn nicht alles, was gestaltet wird, kommt zur Wirkung, und manche grosse Besetzung, mancher grosse Star ist «gefunden», aber nicht ausgebildet worden.

Der physischen Erscheinung des Darstellers kommt dabei eminente, dem Theater gegenüber erhöhte Bedeutung zu. Was dort, durch künstliche Mittel verstärkt, hervorgebracht werden kann, muss er für den Film weitgehend «mitbringen». Und der Film kann Details der Physis zur Wirkung kommen lassen, die im Theater durch die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum unerheblich werden.

Der Darsteller wird zum Bestandteil der optischen Komposition, zum Zeichen innerhalb einer das Zeichenhafte mehr oder minder einschliessenden Bildwelt. In De Sicas *«Fahrraddiebe»* betont die lange, hagere Gestalt *Lamberto Maggioranis,* der als Laie den arbeitsuchenden Vater darstellt (und wie ein Star fotografiert ist), nicht nur im Kontrast zu dem Jungen das belastete Vater-Sohn-Verhältnis (als eine Variante von «The Kid»), sie wird dank ihrer Akzentuierung zu einem durchdringenden Zeichen der Verlorenheit, des Ausgestossenseins in einer rüden, emsigen, teilnahmslosen Gesellschaft. Der strenge, vom Symbolischen absehende neorealistische Stil dieses Films findet eine ihm angemessene Überhöhung in der physischen Erscheinung des Darstellers, in dem De Sica «auf den ersten Blick» die ideale Besetzung erkannt hatte: «Die Art, wie er sich bewegte, die Art, wie er sich setzte, seine Gesten mit diesen von der Arbeit schwielig gewordenen Händen, die Hände eines Arbeiters, nicht die eines Schauspielers – alles vollkommen so, wie ich es mir vorgestellt hatte.»

Erscheinung und Aussenprojektion der Seinsweise strukturieren entscheidend die Wirkung des Filmdarstellers, sei er ausgebildet oder ein Nichtschauspieler. Das Gesicht, das im Theater durch Masken auf einen Ausdruck typisiert werden



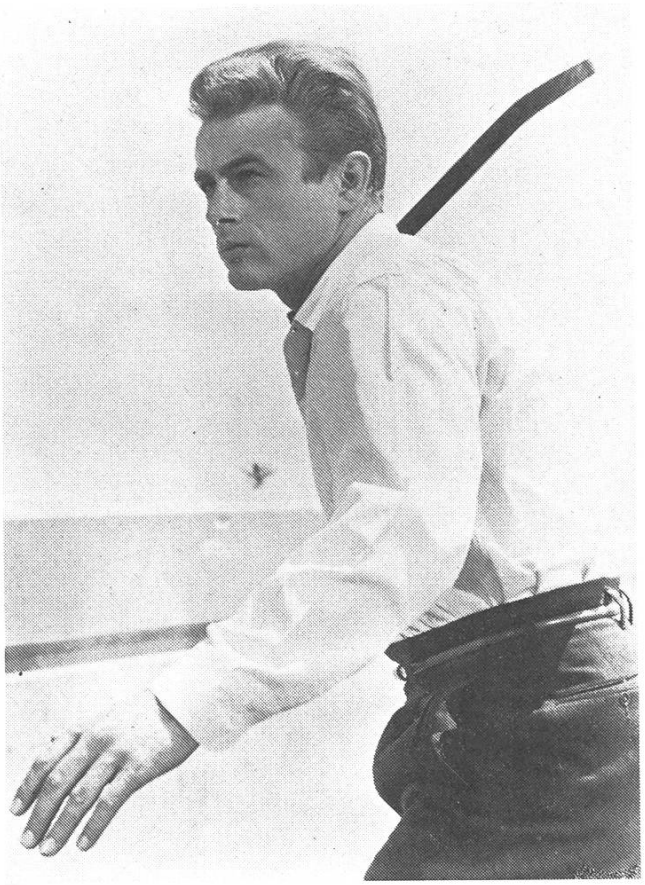
kann, übernimmt dabei weitgehend die Führung, wird zum optischen Ausdruckszentrum. Ingmar Bergman: «Es gibt viele Filmemacher, die vergessen, dass das menschliche Gesicht der Ausgangspunkt für unsere Arbeit ist. Wir können Gegenstände und Stilleben zu wunderbaren Rhythmen zusammenfügen, wir können Naturstudien von staunenerregender Schönheit machen, jedoch ist die Nähe zum menschlichen Antlitz ohne Zweifel Adelszeichen und Merkmal des Films.»
Der melancholisch-sinnliche, universell auf Männer wie Frauen wirkende Reiz ihres Gesichts in den Grossaufnahmen machte *Greta Garbo* zur «Göttlichen». Klaus Mann, der ihr am Beginn ihrer Hollywood-Karriere begegnete, beschrieb sie im «Wendepunkt» als eine «atemberaubende Erscheinung»: «Ihr Antlitz unter der Löwenmähne war von verblüffender Schönheit, das schönste Gesicht, wollte mir scheinen, das ich jemals gesehen; und in der Tat ist mir ein schöneres bis auf den heutigen Tag nicht begegnet. Sie hatte die Marmorstirn einer trauernden Göttin und weite Augen voll goldener Dunkelheit...»
Die auf die Garbo zugeschnittenen, künstlerisch überwiegend belanglosen Filme verlangten ihr den Ausdruck der «leidenden traurigen Schönheit» ab (Balázs), weniger ein intensives Körperspiel, das bei ihr recht steif und kantig ausfiel. Als mit Kriegsausbruch der europäische Markt, auf dem die Garbo-Filme den entscheidenden Erfolg hatten, für Hollywood entfiel, versuchte die MGM den Typ der Garbo zu ändern. Ihr wurde nun die Rolle der «guten Kameradin» zugedacht, die nicht ihrer spezifischen, in ihrem Wesen beschlossenen Ausstrahlungskraft entsprach. Georges Cukors *«Die Frau mit den zwei Gesichtern»* wurde ein Misserfolg. Die Garbo beendete sofort und endgültig ihre Filmkarriere.
Eine der Voraussetzungen, einen Filmschauspieler gemäss seiner Persönlichkeit, seinem Typ, seinen Möglichkeiten zu präsentieren, ist die Art und Weise der Kameraführung. Romm spricht davon, dass das Gesicht eines Schauspielers sogar einen grossen Anteil seiner Arbeit vollbringen kann, wenn es «richtig fotografiert wird». Die ausschliesslich auf gewinnbringenden Verkauf, und damit also auf perfektes In-Szene-Setzen ihrer Stars eingestellten Hollywoodproduzenten haben dafür die professionellsten Verfahren gefunden, in denen doch auch Gespür für filmische Wirkungen eines Schauspielers zu sehen ist.

Der Producer David O. Selznick machte sich nicht nur Gedanken über «ungerupfte Augenbrauen» seiner weiblichen Stars, weil «das Publikum krank und müde wegen der Monstrositäten ist, mit denen es von den meisten Hollywood Glamour Girls belästigt wurde»: Als er *Ingrid Bergman* mitsamt eines schwedischen Films, der vernichtet (!) und neu gedreht wurde, nach Hollywood einkaufte, sah er, dass «die Bergman eine der ganz wenigen Hauptdarsteller ist, bei denen es genau auf den richtigen Aufnahmewinkel und das genau richtige Licht ankommt; verfehlt man diese Qualitäten, so hat man nicht einen Star abgebildet, sondern ein Mädchen, das nie wieder einen Film machen wird».
Der Perfektionismus, den selbst Hollywood heute mit einiger Lässigkeit umspielt, ist nicht das für uns Erstrebenswerte, wohl aber der Blick für den Schauspieler, durch die Kamera gesehen.
Wenn der Star gleichsam die Potenzierung des Filmschauspielers ist, müssen Erkenntnisse über seine Wirkungsmechanismen und -motivationen auch für das Schauspielen im Film von allgemeinem Interesse sein. Und in der Tat berühren sich ernstzunehmende Auslassungen über ihn mit den Erfahrungsmitteilungen von Regisseuren, die ihre Filme keineswegs auf Stars ausrichten.
Die Frage, warum einer «zum Star auserkoren ist, während es andere nicht sind», beantwortete Siegfried Kracauer so: «Offenbar ist etwas am Gang des Stars, seiner Gesichtsform, seiner Art zu reagieren und zu sprechen, was die Massen der Kinobesucher so unwiderstehlich anzieht, dass sie ihn immer wieder sehen wollen, oft für eine beträchtliche Zeit... Der Zauber, den er auf das Publikum ausübt, kann nur so erklärt werden, dass seine Erscheinung auf der Leinwand Kollektiv-Sehnsüchte des Augenblicks befriedigt – Sehnsüchte, die irgendwie mit den Lebensformen in Verbindung stehen, welche er darstellt oder suggeriert.» Die Ungenauigkeiten der Kracauerschen Formulierungen haben ihre Berechtigung. Individuelle wie kollektive Spannungen, Wünsche, Hoffnungen richten sich auf das Abbild des Menschen, das in seiner Konkretheit und Unmittelbarkeit Unwägbares einschliesst.

Obertöne und Aufbrüche

Die schwer bestimmbaren Wirkungen, die man die «Obertöne» des Schauspielens nennen kann, sind auf verschiedenste Ursachen zurückzuführen, nicht zuletzt auf übergreifende sozialpsychologische Bewegungen, die in gesellschaftlichen Verhältnissen ihren Ursprung haben. Der legendäre Ruhm *Boris Andrejewitsch Babotschkins* als Tschapajew ging zweifellos über das hinaus, was er als «Artist» leistete. Aber in der Kraft, dem Elan, der Härte, die Babotschkin im Film der Wassiljews verkörperte («Tschapajew», UdSSR 1934), erkannte sich das sowjetische Publikum wieder – ein Volk, das ungeheure Leiden und Kämpfe erfahren und bestanden hatte und das um neue ungeheure Anstrengungen wusste.
Ein untergründiges Motiv, das die sozialen Begründungen nicht ausradiert, sondern auf komplizierte Weise umspielt, ist der libidinöse Bereich. Es wäre zu simpel und zu eng, ihn nur auf den sexuellen Reiz zu beziehen. So unzweifelhaft die erotische Ausstrahlung eine gravierende Wirkungskomponente sein kann und für bestimmte Typen, Fächer, Rollen sein muss, tiefenpsychologische Momente haben auch auf die Resonanz von Schauspielern Einfluss, deren Darstellung jeder Erotik im unmittelbaren Wortsinne entbehrt. Die Gunst, die das Publikum über Jahrzehnte hin (und bei Reprisen noch immer) *Hans Moser,* einem der wenigen akzeptablen Komiker in der Geschichte des deutschsprachigen Kinos, gewährte, lässt sich nicht nur durch dessen berühmtes Genuschel und die Behendigkeit seines untersetzten Körpers erklären, sondern – über die Freude am Possierlichen, den Spass am Ungeschickten hinaus – auch durch einen Trieb des Schützen-wollens, der durch die verzweifelt komische Lage Mosers angerührt wird.
Die Moser-Filme mögen, als beliebiges Beispiel, die Abhängigkeit anzeigen, die

zwischen der Rollenstruktur und der Aussenprojektion der Schauspielerpersönlichkeit besteht. Mehr als vierzig Filme drehte *Humphrey Bogart* in Hollywood, ehe das Debüt eines Regisseurs ihn, für wenige Jahre, die Rollen finden lies, die – in *«Casablanca»* kulminierend – seiner Identität wohl am unmittelbarsten entsprachen.
Indem der Spielfilm ein «dokumentarisches» Bild von Menschen gibt, die Menschen zeigen, lässt er eine besondere Sensibilität für diese selbst entstehen, ein Gefühl, das durch die Kunstfigur, die in ihrem Abbild erkennbar ist, zu ihnen selbst vordringt und eine Übereinstimmung wünscht. Wie immer diese Korrespondenz zwischen Figur und Darsteller entstehen kann, sie wird vom Spielfilm, der überwiegend vorgibt, ein unmittelbares Lebensabbild zu geben, als eng, als innig angestrebt. Smoktunowskis Ansicht, dass der Filmschauspieler die Figur «in sich finden muss», bezeichnet einen Zugang, der dem Film offenbar sehr günstig ist.
Die in Geschichte und Gegenwart zahlreichen Versuche, identifikatorische, suggestiv-dramatische Dramaturgien aufzubrechen, haben nicht zwangsläufig ein stilisierendes, «theatralisch» überhöhendes Spiel zur Folge. Allerdings bleiben die Strukturen nicht ohne Einfluss auf die Darstellung. In Jean Renoirs veristischem Film *«La bête humaine»* und in seinem psychologischen Gemälde *«La grande illusion»* spielen die Darsteller, insbesondere der Star *Jean Gabin,* weit unmittelbarer, identifikativer als die weniger bekannten Schauspieler in der zur «Gattung der unbekannten Wunder» gehörenden Kunstwelt von *«La règle du jeu»,* in der diese, in vollendeter Übereinstimmung mit der komplexen, Realismus und Konvention, Komik und Tragik bindenden Spielstruktur, augenzwinkernd «Zeichen des Einverständnisses» über die Kamera hinweg tauschen, wie André Bazin anmerkte, der darin einen der Gründe für den kommerziellen Misserfolg dieses Films sah.
Extreme Positionen vermochten als politisch-künstlerischer Affront aufstörende Wirkungen zu erreichen: *«Kuhle*



James Deans rebellierende Expressivität hat nichts mehr von der flächigen Ruhe des klassischen Hollywood-Stars. Dean in «Rebell without a Cause» (1956).

Wampe» mit seinen partiell steilen Verfremdungen des Spiels (in der Tischszene etwa), die wesentlich die scharfe soziale Typisierung des Films und damit seine politische Aggressivität bestimmten; *«Les carabiniers»* (Jean-Luc-Godard) mit modelhaften Demonstrationen als Kontrast zum reibungslos gewordenen französischen Film der fünfziger Jahre. Aber diese und andere Vorstösse in einen erweiterten Ausdrucksraum der Filmrealität kommen in Kollision mit den medienspezifischen Abbildungsweisen. Sie werden wahrscheinlich Ausnahmen bleiben.
Das Abwenden von naturalistischen, psychologisierend-unverbindlichen Spieltraditionen erfolgt im künstlerischen Film der Gegenwart in grosser Vielfalt. Scharf eingegrenzte, auf Wesentliches konzentrierte Konstruktionen (Truffauts «L'enfant sauvage», Gorettas «La dentellière», Yersins «Les petites fugues») führen wie komplexe, auch intellektuell

argumentierende Strukturen (Zanussis «Illumination», Tarkowskis «Der Spiegel») zu einem – aufs Ganze gesehen – verstärkten Gebrauch des Spielerischen, das zugleich auf bestimmende Ausdrücke verkürzt wird. Die so entstehende Kunstebene ermöglicht ein natürlich-unmittelbar wirkendes Spiel ebenso wie ein reizvolles Auflösen und Wiederfinden identifikatorischer Darstellungen (Aleksander Mittas «Leuchte, mein Stern, leuchte», UdSSR).
Wohl nicht nur durch die Anlage der Filme und Rollen bedingt, neigten Protagonisten unseres Landes zu schärferen Aufbrüchen, die innerhalb des filmischen Abbildes fremd sein können. Um ein Beispiel zu geben: Das gestisch abgehobene Spiel *Jutta Hoffmanns* fand seine glücklichsten Entsprechungen in Egon Günthers DEFA-Filmen *«Der Dritte»* und *«Die Schlüssel»,* die mit anti-illusionistischen Mitteln durchsetzt sind und auch ein Neben-die-Rolle-Treten ermöglichen, wobei der Film «Die Schlüssel» überdies die Selbstdarstellung verfremdet, indem der Darsteller mit zurücktretender Rollenfunktion oder selbst zur Rolle werdend dokumentiert wird.

Die Spielweisen der Darsteller sind nicht nur als individuelle Entscheidungen und Besonderheiten einzelner aufzufassen. Nationale Eigenheiten können sich ebenso wie Epochenströmungen darin manifestieren. Während seines Exils in Hollywood stellte Brecht fest: «Die Bewegungen sind bei den Deutschen meistens zu abrupt für die Leinwand, zu 'zackig'. Die Amerikaner haben etwas Fliessendes, Plastisches, was sich besser fotografiert.» Und er fügte, bezogen auf das «Brustbild», hinzu: «Geste und Mimik müssen im Massstab 1 zu 10 verkleinert werden.»

Literaturverzeichnis

Peter Ahrens: Paulas Film; in: Die Weltbühne (Berlin), Heft 34/1973
Michelangelo Antonioni: Überlegungen über den Filmschauspieler; in: Deutsche Filmkunst (Berlin), Heft 6/1962
Béla Balázs: Der sichtbare Mensch, Wien/Leipzig 1924
Béla Balázs: Der Film – Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1961
Alexej Batalow: Dürfen Schauspieler denken?, in: Deutsche Filmkunst (Berlin), Heft 6/1962
Ingmar Bergman: Jeder Film ist mein letzter Film; in: Der Film – Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2, München 1964
Bertolt Brecht: Arbeitsjournal 1938–1955, Frankfurt am Main 1973
Sergej Eisenstein: Die zwölf Apostel; in: Ausgewählte Aufsätze, Berlin 1960
Harun Farocki: MEMO von David O. Selznick; in: Filmkritik (München), Heft 4/1976
David Wark Griffith, in: Filmkritik (München), Heft 4/1975 (Griffith-Collage von Hartmut Bitomsky)
Alfred Hitchcock, in: François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?, München 1973
Siegfried Kracauer: Theorie des Films, Frankfurt am Main 1964
Klaus Mann: Der Wendepunkt, Berlin und Weimar 1974
Enno Patalas: Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963
Wsewolod Pudowkin: Die Arbeit des Schauspielers im Film und die Methode Stanislawskis; in: Fragen der Meisterschaft in der sowjetischen Filmkunst, Berlin 1953
Wsewolod Pudowkin: Über die Filmtechnik, Zürich 1970
Michail Romm: Gespräche über Filmregie; Filmwissenschaftliche Beiträge (Berlin), Heft 1/1977
Ekkehard Schall: Ich liebe es, im Film gelernte Schauspieler zu sehen; in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen (Berlin), Heft 3/1964
Viktor Schklowski: Das Sujet im Kinematographen; in: Schriften zum Film, Frankfurt am Main 1966
Ernst Schumacher: Schauspielen in Theater, Film und Fersehen; in: Schriften zur darstellenden Kunst, Berlin 1978
Vittorio De Sica: Autobiographische Notizen, in: Der Film – Manifeste, Gespräche, Dokumente, Bd. 2, München 1964
Reiner Simon: Ich möchte einen spielerischen Gedankenaustausch erreichen; in: Film und Fernsehen (Berlin), Heft 10/1979
Innokenti Smoktunowski: Mein Regisseur Romm; in: Kunst und Literatur (Berlin), Heft 9/1979
Krzysztof Zanussi: Menschen aus meiner Wirklichkeit; in: Polnische Filmtage, Kinemathek (Berlin/West), Heft 42 (1969)

Zum nationalen Charakter kommt hinzu, dass Brecht selbst eine Tradition begründet hat: die gestische Spielweise des «epischen Theaters», die als bewusst gesetzt erkennbar wird und die nicht eben «Fliessendes» an sich hat. Was im Affront gegen unverbindliche Traditionalismen auch im Film hätte programmatisch werden können, wird in der Gegenwart zu einem Problem, wie es DEFA-Regisseur Rainer Simon bezeichnet: «Selbst sehr gute Schauspieler sind bei uns von Brechtscher und Bessonscher Theaterarbeit so geprägt, dass es ihnen manchmal schwerfällt, den Intimcharakter des Films zu treffen.»
Das Menschenabbild im natürlichen Raum drängt zur ganz individuellen, wie authentisch wirkenden Darstellung. «Ich bin überzeugt», schrieb Zanussi, «dass das Gesicht, die Erscheinung, die Art, sich zu bewegen – all das, was die Persönlichkeit eines Menschen ausmacht –, wichtiger ist als schauspielerische Routine». Der Laiendarsteller, der in *«Struktur des Kristalls»* den Aussenseiter spielt, habe seinen Vorstellungen von dieser Figur genau entsprochen: «Er hat eine ganz bestimmte Art, sich zu geben, sich zu äussern, Gegenstände in die Hand zu nehmen, zu lächeln...»
Der Einsatz des Nichtschauspielers hat in der Geschichte des Films, im sowjetischen Film der zwanziger Jahre und im italienischen Neorealismus, entscheidende Zäsuren des Realismus markiert. Die Arbeit mit ihm hat der sozialen Typisierung, die Kracauer als die Haupttugend des Laien sieht, auch die «individuellen Geschicke» hinzugewonnen. Aber sie ist an den Glücksfall gebunden. Das Agieren vor der Kamera, das dem Nichtschauspieler so ungewohnt ist, wie ihm die Technik des Schauspielens fehlt, kann ihn in so hohem Masse hemmen, dass seine ursprünglich vorhandene Natürlichkeit verlorengeht. Diese Natürlichkeit kann hingegen von Schauspielern erreicht werden, wenn sie ihre Kunst auf den Film einzustellen vermögen.
«Die Art, sich zu bewegen...», das ist die charakteristische, verkürzende Bestimmung für die Wirkungen, die die extremen Positionen des Spielens im Film hervorbringen: des Stars und des Nichtschauspielers, die sich darin gleichen, dass bei beiden die Selbstdarstellung dominiert. Ihre Wirkungsweise ist ein Grundwert für die schauspielerische Profession im Film. Das Spielen zum Sein machen.

Wolfgang Gersch

Homosexuelle im Film

VSU. Unter dem Titel «Liebe der Nacht – Homosexuelle im Film» zeigt die Filmstelle VSU im Studio Commercio, Zürich, bis Mitte Oktober folgende Filme: 13.–19.10.: A un dios desconocido (Jaime Chavarri, Spanien 1977); 17./18.10.: Un chant d'amour (Jean Genet, Frankreich 1950), Scorpio Rising (Kenneth Anger, USA 1963) und Fireworks (K. Anger, USA 1947); 20.–26. Okt.: Die Konsequenz (W. Peterson, BRD 1977; 24./25.10.: Die bitteren Tränen der Petra von Kant (R.W. Fassbinder, BRD 1971); 27.10.–2. Nov.: Je, tu, il, elle (Chantal Akerman, Belgien 1974); 31.10./1.11.: Anna und Edith (Christina Perincioli, BRD 1976) und Comedy in Six Unnatural Acts (Jan Oxenberg, USA 1977); 3.–6.11.: Bigger Splash (Jack Hazan, GB 1974); 7.–9.11.: Reflections in a Golden Eye (John Huston, USA 1976); 7./8.11.: Nighthawks (R. Peck und P. Hallam, GB 1979); 10.–12.11.: La meilleure façon de marcher (Claude Miller, Frankreich 1975); 13.–16.11.: Armee der Liebenden (Rosa von Praunheim, BRD 1976); 14./15.11.: Midnight Cowboy (John Schlesinger, USA 1960). Zum Zyklus ist eine von der HABS – Homosexuelle Arbeitsgruppe Basel, Postfach 1519, 4001 Basel, herausgegebene 54seitige Broschüre zum Preis von Fr. 5.– erhältlich.