

Richard Blank, *Arbeit mit Schauspielern*



Richard Blank, geboren in Langenfeld (Rheinland), studierte Philosophie in Köln, Wien und München und promovierte bei Ernesto Grassi. Er schrieb Hörspiele, veröffentlichte mehrere Bücher, u. a. *Sprache und Dramaturgie, Jenseits der Brücke – Bernhard Wicki, ein Leben für den Film, Film & Licht – Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films* und machte zahlreiche Fernsehdokumentationen. Seit 1978 inszeniert er nach eigenen Drehbuchvorlagen Spielfilme für Fernsehen und Kino. Seine beiden Filme *Friedliche Tage* und *Prinzenbad* hat das Deutsche Filmmuseum zusammen mit dem Goethe-Institut als DVD herausgebracht.

RICHARD BLANK

Arbeit mit Schauspielern

Mit einem Nachwort von Didi Danquart



Alexander Verlag Berlin

Originalausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2016

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

www.alexander-verlag.com, info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Alle Fotos aus dem Archiv Richard Blank

Lektorat: Florian Marker. Dank an Christin Heinrichs-Lauer
und Carolin Matjeka

Satz, Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka

Druck und Bindung: Bookpress.eu

Printed in the EU (January) 2017

ISBN 978-3-89581-428-0

Wenn ich heute die Spielfilme anschaue, die ich zwischen 1976 und 2006 gemacht habe, dann interessieren mich vor allem die einzelnen Schauspieler.

Handlungen, Schnittfolgen, Kamerafahrten, Licht, Einsatz der Musik, also ›Filmkunst‹? Die Filme sind Resultate meiner Arbeit, Resultate auf Zelluloid. Mit den Schauspielern aber lebe ich, und die Filme erinnern mich weniger an die schauspielerischen Leistungen, mehr an die Personen, denen ich begegnet bin. Auch wenn einige von ihnen längst verstorben sind – in den Filmen sind sie weiter gegenwärtig. Und wenn ich sie in ihren Rollen sehe, erinnere ich mich an ihre private Person. So lebe ich auch in fortgeschrittenem Alter mit vielen Bekannten, darunter Menschen, mit denen ich gut Freund bleiben werde, solange ich lebe. Auch dann, wenn sie mich nach unserer Zusammenarbeit vielleicht vergessen haben.

Wie kann man nur

Schauspieler werden!?

Mit dieser Frage bringt man sie alle zum Reden, über sich, über die eigene Geschichte. Ich habe meist noch die Eltern erwähnt: »Ihr Vater, Ihre Mutter, was haben die denn dazu gesagt, dass Sie Schauspieler werden wollten?«

Manche haben erzählt, dass ihr Elternhaus kulturell interessiert war, dass man ins Theater ging oder dass sie – wie Hannelore Schroth, Katharina Thalbach oder Max Simonschek – aus einer Schauspielerfamilie kommen. Aber da sind auch andere Geschichten:

Mit Rosel Zech drehte ich 1987 *Herz mit Löffel*. Ihr Vater war Binnenschiffer auf der Weser. Rosel hatte eine glückliche Kindheit, mit ihren Eltern allein auf dem Schiff. Manchmal, wenn man abends angelegt hatte, ging die Mutter von Bord und kam erst spät in der Nacht zurück. Der Vater sagte dann zu Rosel: »Jetzt ist sie wieder weg, mit ihrem Tick. Und ich habe den ganzen Abend Zeit für dich.« Er spielte mit ihr und las ihr Geschichten vor.

Als Rosel ins Schulalter kam, wollte sie wissen, was es auf sich hatte mit dem Tick ihrer Mutter. Und die Mutter sagte ihr, sie gehe, wo immer das möglich sei, abends ins Kino. Da würden auf einer Leinwand Menschen gezeigt, die sich bewegen und reden und schöne, oft spannende Geschichten erleben. Rosel wollte mit, wollte sehen, wovon die Mutter ihr erzählt hatte. Aber der Vater sagte, es wäre besser, mit ihm auf dem Schiff zu bleiben, besser als den unechten Menschen auf der Leinwand zuzuschauen. Lange ging das nicht gut.

Eines Abends lief Rosel ihrer Mutter nach ins Kino. Und der Vater blieb allein auf dem Kahn zurück.

Je älter sie wurde, umso mehr wurde Rosel klar: Ich werde Schauspielerin. Ich werde auf diesen Leinwänden sein, für die es sich lohnt, den Vater für ein paar Stunden zu verlassen. Der Vater lachte sie erst aus, dann versuchte er, ihr diesen Wunsch madig zu machen.

Als sie sechzehn oder siebzehn war, fuhr Rosel mit dem Zug nach Essen und bewarb sich für die Schauspielklasse an der Folkwangschule. Sie wurde angenommen. So begann ihre Karriere.

Der Vater aber – Rosel Zech erzählte mir das halb lachend, halb weinend –, der Vater hat von da an nie mehr ein Wort gesprochen, weder zu ihr, noch zur Mutter, noch zu irgend-einem Menschen. Ich wollte das nicht glauben. Sie schaute mich an, lachte nicht, weinte nicht, schaute mich lange an und sagte: »Es ist wahr.«

Der Beruf des Schauspielers und

der Traum von einem anderen, besseren Leben.

Die Bruchstelle, in der dieser Traum virulent wird, kann in sozial schwieriger Umgebung von der bloßen Vorstellung besetzt werden, einmal ein Star zu sein. Die grandiose Ortrud Beginnen, mit der ich 1991 *Die Queen von Platte 8* und 1992 *Die Heiratsschwindlerin* drehte, erzählte mir vom ursprünglichen Grund ihrer Berufswahl: Sie lebte als Kind eine Zeit lang mit ihrer Mutter in einem Hamburger Viertel mit Sozialwohnungen. Die Mutter war psychisch krank. Sie hielt sich für einen Spross des Habsburger Kaiserhauses.

Wie sollte sich die kleine, spindeldürre Tochter dagegen behaupten?

Die Wohnverhältnisse waren erbärmlich. Einmal kam Ortrud nach Hause und konnte die Tür nicht öffnen. Hatte sie den falschen Schlüssel? Schließlich bemerkte sie, dass sie sich im falschen Haus befand. Die Häuser sahen alle gleich aus, die Wohnungstüren auch.

Manchmal helfen Luftschlösser zum Überleben. Das ›Habsburger Syndrom‹ der Mutter schien Ortrud unzureichend. Sie wollte nach vorn schauen, in die Zukunft. Einmal, das war ihr Mädchentraum, einmal wollte sie als Filmstar in einem offenen Cabriolet durch dieses Viertel fahren und den Leuten zuwinken, die die Straße säumten und sie umjubelten.

Als die Schulzeit beendet war, zog sie nach Berlin. Sie machte eine Buchhändlerlehre. An jedem Arbeitstag ging sie von Zehlendorf, wo sie ein kleines Zimmer hatte, zum Buchladen am Kurfürstendamm, und am Abend ging sie zurück, immer zu Fuß. Für die öffentlichen Verkehrsmittel fehlte ihr das Geld.

Dann wurde sie entdeckt. Durch den Buchladen lernte sie den französischen Regisseur Paul Vasil kennen. Ortrud sagte ihm, dass sie Schauspielerin werden wollte. Er redete mit ihr und fragte schließlich: »Was können Sie denn am besten?« – »Grimassenschneiden«, sagte sie. »Wie bitte?«

Sie machte ihm ein paar Grimassen, Fratzen, und der Regisseur hielt sich den Bauch vor Lachen. Er engagierte sie.

Noch eine Geschichte von der Flucht aus einem ziemlich erbärmlichen Leben in den Traum von der Kunst des Schauspielens: Branko Samarovski spielte in meinem ersten Kinofilm *Friedliche Tage* (1983) die Hauptrolle neben Katharina Thalbach.

Als Kind war Samarovski mit seinen Eltern aus Jugoslawien nach Österreich gekommen. Nahe Salzburg wohnten sie zu dritt im Keller eines herrschaftlichen Hauses. Der Vater war Hilfsarbeiter. Er hatte eine feine Marotte: Zur Arbeit ging er in erlesenem Zwirn, trug einen vornehmen, alten Nadelstreifenanzug. Wenn Zahltag war, öffnete ihm sein Anzug bisweilen den Zugang zu gewissen Etablissements der besseren Kategorie. Hin und wieder bat die Mutter den halbwüchsigen Branko, den Vater da rauszuholen. Einmal geschah das am Heiligen Abend.

Branko war ein hässliches Kind. Mit seinen Augen stimmte etwas nicht. Bis heute schielte er ganz extrem. Aus dem Jungen sollte etwas Besseres werden. Den Eltern gelang es, ihn in einer Schlosserei unterzubringen, wo er eine Lehre machte.

Aber Branko war damit nicht zufrieden. Er fand einen Weg, sich abzusetzen. Gegen Ende der Lehre schloss er sich einer Laienspielgruppe an, die Volksstücke im Salzburger Dialekt aufführte. Diesen Dialekt beherrschte er neben seiner serbokroatischen Muttersprache perfekt. Das Hochdeutsche blieb ihm lange fremd.

Zu Hause gab es einen Ort, der Brankos Wunsch, sich zu isolieren, förderte: das Klo. Es lag im Parterre des Hauses, neben der Eingangspforte. Dorthin zog er sich stundenlang zurück, um seine Rollen, ja die ganzen Stücke auswendig zu lernen, die von der Theatergruppe gespielt wurden.

Mit dem Ende der Schlosserlehre nahm er eine Stelle in einem Eisenwarengeschäft an. Wegen seines unvorteilhaften Aussehens hielt man ihn von der Kundschaft fern und steckte ihn ins Lager, wo er die Zeit totschlug, das heißt meistens

zog er sich aufs Klo des Ladens zurück und las Theaterstücke im Salzburger Dialekt.

So ging das jahrelang. Als er 25 war, rechnete ihm der Ladenbesitzer seine Arbeitsstunden gegen die Klostunden auf und entließ ihn fristlos. Entsetzt fragte ihn seine Mutter, was er zu tun gedenke. Und Branko sagte: »Ich werde Schauspieler. Ich gehe ans Mozarteum.« Die Mutter war einer Ohnmacht nahe, wusste sie doch, dass Branko kaum ein Wort Hochdeutsch sprach.

Manchmal geschehen jedoch in den Schauspielschulen kleine Wunder. Branko wurde genommen und bestand schließlich die Abschlussprüfung des Mozarteums, wobei seine Lehrerin ihn aber wissen ließ, dass die Überreichung des Diploms eine Art Gnadenakt wäre, vor allem wegen seiner mangelnden Deutschkenntnisse.

Es folgten zu Hause Wochen und Wochen mit Sitzungen auf dem Klo. Branko lernte über ein Dutzend klassischer Rollen auswendig: Hamlet, Faust, Mephisto, Macbeth und andere. Dann ging er auf Tournee, besuchte Theater für Theater, sprach vor, und nirgendwo wollte man den jungen Mann, der so jung nicht mehr war und entsetzlich schielte, engagieren. Schließlich nahm man ihn in Graz für kleinere Rollen.

Einmal kam der Intendant des Darmstädter Theaters zu einer Aufführung nach Graz, und bald darauf erschien der Kollege aus Stuttgart. Zur Überraschung der Grazer Bühnenstars interessierten sich beide für den unmöglichen Kollegen mit dem Schielblick. Der Intendant aus Stuttgart lud ihn gar zum Essen ein und auf der Papierserviette des Restaurants unterschrieb Branko den Vertrag, der ihn – nach einem

kurzen Engagement in Darmstadt – ans Stuttgarter Theater brachte.

Drei Jahre später. Nach der Aufführung von Claus Peymanns Stuttgarter Inszenierung *Faust I* erheben sich die Zuschauer von ihren Sitzen, über eine Viertelstunde beklatzen und feiern sie den Mephisto Branko Samarovski.

So wird das Theater, die Kunst, zur schönen Gegenwelt des erbärmlichen Alltags. Nun ist der Alltag in gewisser Weise immer erbärmlich, und man muss die Bühne nicht unbedingt gegen die Salzburger Klos setzen, um in der Kunst eine bessere Welt zu sehen.

Brigitte Karner, die ihre erste große Rolle in meinem Film *Das Hausschaf* (1982) spielte, kommt wie Branko aus Österreich, aus Völkermarkt in Kärnten. Ihr Vater hatte dort einen kleinen Trafik für Tabakwaren und Schulhefte. Der Mann war blind. Und eigenartigerweise ist das der Grund, warum Brigitte Karner Schauspielerin werden wollte. »Ich redete«, so erzählte sie, »immer besonders ausdrucksvooll, eben weil mein Vater blind war.« – »Aber er konnte dich doch gar nicht sehen!« – »Ich wollte möglichst intensiv sein. Vielleicht spürte er das. Und auch wenn er mich nicht sah, dann sollten andere sehen, wie ausdrucksvooll ich sein konnte. Ich war fest entschlossen, Schauspielerin zu werden.«

Wie wird man Schauspielerin in Völkermarkt?

Es gab im Ort eine öffentliche Bibliothek. Mindestens einmal pro Woche lieh sich Brigitte dort Bücher aus, die ihr der Bibliothekar empfahl. Diesen Mann fragte sie, wie man Schauspieler werden kann. »Da gibt es Schulen«, sagte er. »Ja, wo denn?«, wollte sie wissen. Beim nächsten Bibliotheksbesuch gab er ihr einen Zettel, auf dem alle deutsch-

sprachigen Schauspielschulen aufgeführt waren. Schnurstracks ging sie mit dem Zettel ins örtliche Reisebüro und besorgte sich Prospekte über die Städte, in denen es eine Schauspielschule gab.

Zu Hause studierte sie die Reiseprospekte. Zürich schien ihr am schönsten.

Der Bibliothekar erkundete den nächsten Termin für die Aufnahmeprüfung an der Zürcher Schauspielschule, und Brigitte fuhr in die Schweiz. Was sie denn vorspielen möchte, fragte man sie bei der Prüfung. Sie war ratlos. Schließlich sagte sie ein Gedicht auf, ausdrucksvooll und gestenreich. Sie wurde angenommen.

Da sind viele Schauspieler-Geschichten, in denen der Beruf ein anderes, »besseres« Leben bringen soll. Voller Stolz erzählte mir Heidy Forster, dass ihre Mutter, bei der sie groß wurde, eine Putzfrau war. Noch in hohem Alter spielt sie heute an den Münchner Kammerspielen.

Im Bruch zwischen Kunst und Alltag siedelt

Lee Strasberg (1901–1982)

die »method« seiner Schauspielerausbildung an. Er ist nicht nur für Hollywood von Bedeutung – Marlon Brando, Katharine Hepburn und James Dean besuchten sein »Actors Studio« – auch in Westeuropa dominierte seine *method* bis in die 1990er Jahre die Schauspielausbildung. Strikt trennt Strasberg die künstlerische Arbeit vom alltäglichen Leben. Zu Beginn seiner Abhandlung über *Schauspielen* (1959) steht ein Zitat aus dem 19. Jahrhundert. Es ist von George Henry Lewes, aus dessen *On Actors and the Art of Acting* aus dem

Jahr 1875: »Der größte Künstler ist derjenige, welcher in den höchsten Gefilden seiner Kunst am größten ist.«¹

›Künstler‹, ›größte‹, ›höchste‹ – da ist Vollendung angesagt, hinter der eine Kunstauffassung steht, in der die Widersprüche des alltäglichen Lebens abgemeldet sind. Strasberg betont: »Das Wissen von den äußereren Ereignissen ist weniger wichtig als die Vision des Verhaltens ...«² Diese innere ›Vision‹ lässt den Alltag mit all seinen Äußerlichkeiten hinter sich. In der schauspielerischen Praxis bestimmt sie für Strasberg auch alles ›Äußere‹, all das, was der Schauspieler macht, wie er sich bewegt, geht, sitzt, wie er mit Gegenständen, mit seinem Kostüm umgeht etc. »Die höchsten Gefilde der Kunst« werden erreicht durch Konzentration auf das ›Innere‹. Die »wesentlichen Probleme beim Spielen« liegen in der Frage: Was und auf welche Weise »fühlt der Schauspieler«?³

Strasberg ist überzeugt: Wer sich auf die inneren Techniken seiner *method* konzentriert, kann ganz in der Rolle aufgehen. Spielt eine Schauspielerin die Lady Macbeth, so hat sie sich zu fragen: »Was müsste mir zustoßen, damit ich würde wie Lady Macbeth?«⁴

Durch die Identifikation mit der Rolle wird eine neue Person real, denn »die Arbeit an der Rolle trägt dazu bei, eine Realität zu erschaffen«.⁵

Grundsätzlich gilt für die Kunst des Schauspielens: Jenseits des alltäglichen Lebens wird »eine neue Realität gewonnen«.⁶

Branko Samarovski hat als Schauspielschüler vor allem nach der Methode Strasbergs gelernt. 1983 drehte ich mit ihm *Friedliche Tage*. In dem Film spielt er einen Beamten, einen Henker. Sein Arbeitsplatz ist ein großes, unübersichtliches Gebäude, wo in netten, aufgeräumten Zimmern ver-

schiedene Menschen die letzten Tage vor ihrer Hinrichtung verbringen.

Es herrscht eine ruhige, freundliche Atmosphäre. Die Hinrichtungen sind öffentlich, finden jeden Mittwoch um 16 Uhr auf einer Bühne statt. Im Zuschauerraum sitzt das Publikum bei Kaffee und Kuchen. Der Film spielt ›heute‹. Alles ist normal, keiner setzt sich zur Wehr.

Eines Tages wird eine Frau eingeliefert, die ganz ungewohnt reagiert. Sie hat Angst, schreit, protestiert. Derartiges hat der Henker Branko Samarovski noch nicht erlebt. Sie bittet ihn, ihr bei der Flucht zu helfen. Das ist kein Problem. Er verlässt mit ihr das offene Gebäude. Draußen beginnt eine Liebesgeschichte, die nicht funktioniert. Am Ende kehrt der Henker an seinen Arbeitsplatz zurück.

Szene: Branko, der Beamte, soll eine Delinquentin in ihrem Zimmer besuchen und freundlich mit ihr reden, über ihre alltäglichen Sorgen.

Wir stellen die Kamera vor der Zimmertür auf, und Branko fragt mich: »In welcher Verfassung bin ich, wenn ich die Tür öffne?« Ich sage: »Der Besuch bei der Frau ist für dich Alltagsarbeit.« – »Was denke ich?« Ich überlege eine Weile und sage dann: »Denk an dein Frühstück und mach deine Arbeit wie nebenher.«

Ohne dieses kurze Gespräch über seine innere Verfassung hätten wir nicht drehen können.

Andere Szene: Jetzt hat Brankos Partnerin Katharina Thalbach eine Tür zu öffnen. Sie ist gerade eingeliefert worden und betritt ihr Zimmer. Wir probieren. Sie sagt: »Ich mach mal«, öffnet die Tür und betritt ihr Zimmer. Wir haben beide das Gefühl, da stimme etwas nicht. Sie macht es noch



Katharina Thalbach, *Friedliche Tage*

mal, öffnet die Tür, bleibt erst stehen und geht dann ins Zimmer. Sie sagt: »Ich probiere noch was anderes.«

Sie probiert so lange, bis wir beide das Gefühl haben, dass es in der bestimmten Situation für sie stimmt. Im Gegensatz zu Branko Samarovski wurde mit ihr kein Wort über die innere Verfassung gesprochen. Es ging um konkrete Dinge, um

Äußeres.

Anfangs dachte ich, es hänge von der unterschiedlichen Konstitution der Person ab, ob eine Rolle mehr von ›innen‹ oder mehr von ›außen‹ angegangen wird. Als ich mich dann mit den Theorien der verschiedenen Schauspielschulen befasste, wurde mir klar: Die beiden hatten eine unterschiedliche Ausbildung. Während Branko Samarovski nach der Strasberg-Methode gelernt hatte, kam Katharina Thalbach aus der von Bertolt Brecht geprägten Umgebung.

Schon bei den Vorbereitungen stellte sich mir die Frage, wie die beiden Protagonisten bei der Arbeit zusammenkommen sollten.

Mein erstes Treffen mit Katharina Thalbach fand im Berliner Café »Möhring« am Kurfürstendamm statt. Das Café war fast leer, ich saß allein an einem Tisch. Sie kam herein, begrüßte mich kurz, nahm Platz und legte sofort los: »Wo drehen wir?«, »Wer schneidet den Film?«, »Sollte man Bild x nicht mit Bild y vertauschen?«, »Kann ich eine Szene mit Hannelore Schroth bekommen?« etc.

Ich war baff, hatte damit gerechnet, mit ihr über meine Motivation zum Film, über ihre Rolle, die psychologischen Implikationen zu sprechen. Nichts da! Sie sprach nur von

konkreten Dingen, und als ich am Ende leicht verdattert fragte, ob sie die Rolle denn übernehmen würde, sagte sie: »Na klar! Wann sehen wir uns wieder?«

Ich besuchte sie noch viermal in ihrer Berliner Wohnung, in der sie mit ihrer Tochter Anna und mit Thomas Brasch lebte. Ich ging mit ihr zum Einkaufen in den Supermarkt, erlebte ihre halsbrecherischen Kunststücke als Autofahrerin, holte mit ihr die Tochter von der Schule ab, spielte mit Thomas Brasch und einem Freund Skat und lernte meine Hauptdarstellerin auf diese Weise etwas kennen. Beim letzten Treffen beschäftigten wir uns dann mit ihrer Rolle.

Ganz anders mein erstes Treffen mit Branko Samarovski. Ich besuchte in Bochum eine Peymann-Inszenierung von *Nathan der Weise* und sah Branko auf der Bühne. Danach gingen wir zu ihm nach Hause, in eine kleine Wohnung, wo er mit seinem geliebten Hund »Puck« lebte. Ich las mit ihm das Drehbuch. Er fragte immer wieder nach der psychologischen Verfassung seiner Figur und wollte meine Motivation für den Stoff kennenlernen.

Ehe ich auf den Gegensatz zwischen Strasberg und Brecht zu sprechen komme, möchte ich etwas klarstellen: Die Schauspieler, in deren Vita ich den Bruch zwischen ›Alltag‹ und ›Kunst‹ schilderte, folgen keineswegs alle der Methode Strasbergs und lassen ihre private Person hinter sich, um ganz in einer Rolle aufzugehen.

Ortrud Beginnen etwa strebte nicht an, durch die Rolle eine andere zu werden, für sich eine neue »Realität zu erschaffen«. Der Regisseur konnte auf ihre Offenheit und Intelligenz bauen, wenn sie sich in einer anderen Person zeigte, ohne sich selbst aufzugeben.

So konnte ich mit ihr das wohl einmalige Wagnis riskieren, ihr in einer Dokumentation die ›Rolle‹ der Sprecherin zu geben. Ja, für *Terra obscura*, einen Film, den ich 1990 mit Helmut Schödel für den Saarländischen Rundfunk über den Fotografen Gallus Rittenberg machte, wurde ihr nur ein Blatt mit Stichworten vorgelegt, und sie improvisierte ihren ganz eigenen Kommentar zu Rittenberg, den sie kannte. Einmal fing sie dabei gar an zu singen: »Just walking in the rain.«

Auch Rosel Zech blieb in ihren diversen Rollen immer bei sich. Bezeichnend ist eine Angewohnheit, die ich bei keiner anderen Schauspielerin gesehen habe: Sie lehnte es ab, von einer Maskenbildnerin geschminkt zu werden. Immer bestand sie darauf, sich selbst zu schminken.

Der Bruch in der Vita mit dem Wunsch, dem normalen Alltag zu entfliehen in die Kunst, landet also nicht unbedingt bei der *method* von Lee Strasberg.

Strasberg profitiert von einer Kunstauffassung, die seit dem 19. Jahrhundert im europäischen Bürgertum herrscht. An die Stelle der abgehalfterten Könige und Fürsten tritt eine andere ›leitende‹ Größe: das ›künstlerische Genie‹. Kunst ist das ›Andere, Höhere, Bessere, Schönere‹ und dient zur Erholung von den Fährnissen des alltäglichen Lebens: der Museumsbesuch an Feiertagen und einmal im Monat das Abonnement im Stadttheater.

In Deutschland gibt es ein besonders ›schönes‹, geradezu groteskes Beispiel für die Trennung der Kunst von den ›Niederungen‹ des Alltags: Im 19. Jahrhundert wurde Goethe in den Himmel gehoben und sein sehr diesseitiger Hang zur Pornografie in der Sophienausgabe schlicht und einfach eliminiert, »damit er«, wie Johann Peter Eckermann festgestellt

hatte, »der Mehrzahl der guten Menschen durch eine zu große Offenheit kein Ärgernis gebe«.⁷ Erst die Münchener Ausgabe des Hanser-Verlags (1985–1998) lässt uns endlich teilhaben an den überraschenden, wunderbaren, sehr irdischen Teilen von Goethes Werk.

In seinem Bestreben, die »höchsten Gefilde« der Kunst zu erreichen, beruft sich Lee Strasberg auf

Konstantin S. Stanislawski (1863–1938)

und die Erinnerungs-Techniken, die der Russe für die Arbeit des Schauspielers einsetzte. Stanislawski kannte das Werk des französischen Psychologen Théodule Ribot (1839–1916), der diverse Kapazitäten des Gedächtnisses erforscht hatte. Für den Schauspieler entscheidend wird der »Teil des menschlichen Gedächtnisses ..., in welchem Gefühls-Erinnerungen als Rückstände zurückliegender Ereignisse ... gespeichert werden, und die durch zufällige Auslöser ... wachgerufen und durchlebt werden können«.⁸

Auf der Suche nach einem Gefühl, das der Rolle entspricht, erinnert sich der Schauspieler an ein vergangenes Ereignis, bei dem dieses Gefühl auftauchte, z. B. ›Rauch in der Luft‹ und ›Angst‹. Wie sah dieser Rauch aus, welchen Geruch hatte er? Die Bilder, Vorstellungen, die in der Erinnerung vergegenwärtigt werden, verbinden sich mit ›Angst‹. So kann man durch die Erinnerung an den Rauch das Gefühl der Angst erneut auslösen und für die Rolle einsetzen. Mit dieser Technik vermag der Schauspieler, nach Strasbergs Überzeugung, »nahezu jegliches Gefühl wiederzuerleben, wenn er es sich selbst befiehlt«.⁹

Brecht

lehnte das Prinzip des ‚Inneren‘ ab. Er arbeitete meist mit ‚Äußerem‘, mit Material und kritisiert die Methode, die auf das ‚Innere‘ setzt: »hauptsächlich handelt es sich um die Realität von subjektiven Empfindungen, die durch Übungen ... bezweckend Autosuggestion, herausgearbeitet und gegen außenweltliche Einflüsse geschützt wird.«¹⁰

Brecht geht es weniger um Techniken für den Schauspieler, mehr um die generelle Auffassung von Kunst, in der der Schauspieler seinen Platz finden kann.

Die von Strasberg zelebrierte Einheit zwischen Darsteller und darzustellender Figur spiegelt sich im Theater wieder in der Einfühlung des Zuschauers mit der Bühnenfigur und dem Geschehen. Brecht greift das an. Strasbergs ‚Realität‘ in der Kunst ist für Brecht ein fragwürdiges Surrogat für die alltägliche Realität.

»Das reiche Innenleben ... (ist) der kümmerliche Ersatz für ein reiches Außenleben.«¹¹ Hier liegt seine Arbeit mit dem sogenannten Verfremdungseffekt begründet: Schauspieler und Zuschauer wird die Illusion genommen, durch einen geschlossenen Kosmos der Kunst die alltägliche Realität hinter sich zu lassen, sie quasi durch die Kunst zu ersetzen.

Beide, Strasberg und Brecht, beziehen sich häufig auf Stanislawski, und beide täuschen sich in ihm. In meinem Buch *Schauspielkunst in Theater und Film. Strasberg, Brecht, Stanislawski* (Berlin 2001) kann ich nachweisen, dass die Geschichte der Rezeption Stanislawskis im Westen zu zahlreichen Irrtümern führte. Außerhalb Russlands, also auch in der deutschen Übersetzung, sind zuerst die Passagen er-

schienen, die sich mit dem ›Inneren‹, also mit der Technik des Erinnerns befassen. Für Strasberg wurde das zum Fundament seiner *method*. Brecht sprach sich gegen das »sehr alte Buch des russischen Regisseurs Stanislawski«¹² aus. Als später andere Passagen aus dem Werk Stanislaskis erschienen, die mehr auf das ›Äußere‹ setzen, stimmte Brecht ihm zu. Strasberg lehnte das ab. Aufgrund der Rezeption außerhalb Russlands unterlagen beide dem Irrtum, dass es sich um einen ›frühen‹ und einen ›späten‹ Stanislawski handelte. Der hatte aber immer beides praktiziert: die Arbeit

sowohl mit dem ›Inneren‹ als auch mit dem ›Äußeren‹,

mit Material. »Vergessen Sie nicht, dass schon die kleinste aufrichtige physische Handlung imstande ist, Wahrheit zu erzeugen und so auf natürliche Weise das Gefühl selbst wachzurufen.«¹³ »Die richtige Ausführung der physischen Aufgaben wird es ihnen möglich machen, die entsprechende psychologische Situation zu schaffen.«¹⁴

Als ich mit Axel Milberg seine Rolle in *Die 1003. Nacht* (1993) besprach, erzählte er mir eine Geschichte von den Proben in den Münchner Kammerspielen: Er saß mit anderen am Tisch und hatte wütend zu sein. Was immer er an ›innerer‹ Technik einsetzte, die Wut stellte sich bei ihm nicht ein. In der Szene spielte Cornelia Froboess mit. Als er nicht zurande kam, sagte sie: »Hau doch mal auf den Tisch, dann geht's vielleicht.« Milberg haute auf den Tisch und da war sie, die Wut!

In *Die 1003. Nacht* spielen alle Hauptfiguren eine Doppelrolle: Sie sind Mitglieder deutscher Reisegruppen in Tune-

sien und agieren zugleich als Märchenfiguren, die an die *Märchen aus 1001 Nacht* erinnern.

Als ich mich zum ersten Mal mit Milberg traf, um über den Film zu sprechen, merkte ich bald, dass er nicht nur theoretisch gebildet ist, sondern auch ein gutes Stück von jener Praxis einbringen kann, auf die ihn Cornelia Froboess verwiesen hatte. Ich sprach über den Kontrast der Figuren im Film, den Kontrast zwischen Tourist und Märchenfigur. Er meinte, dass sich Kontraste häufig in einer Person zeigten, stand auf und sagte: »Ich zeige mal die Figur eines Messdiener.« Er faltete seine Hände, ging in andächtiger Haltung auf und ab. Ganz kurz kratzte er sich am Hintern. Dann faltete er wieder andächtig die Hände und ging weiter, als sei nichts gewesen.

Zurück zu *Friedliche Tage*. Die Dreharbeiten verliefen trotz der prinzipiellen Unterschiede in der Arbeit mit Katharina Thalbach und Branko Samarovski harmonisch. Nicht zuletzt wohl deshalb, weil wir während der Drehzeit gemeinsam im Haus meiner Familie wohnten. Meine Frau war mit den Kindern in den Urlaub gefahren. Abends spielten wir Pfennig-Skat und tranken Schladerer, den Thomas Brasch besorgte.

Der private Kontakt mit den Schauspielern

ist für meine Arbeit wichtig. Ich muss nicht nur wissen, welcher »Schule« sie angehören, sondern herausbekommen, wer sie sind, was sie können. Das hört sich vermessen an, erklärt sich aber durch folgendes Beispiel:

»Ich kann tanzen, aber ich will nicht tanzen.« Hannelore Schroth spielte die Hauptrolle der Lucy Lenz in *Sicaron*

(1982). In Israel ist sie auf der Suche nach Lothar Engler, ihrem ersten Regisseur, der in Wahrheit im KZ umgekommen ist. Sie trägt verschiedene Bühnenkostüme und redet meist in Zitaten aus der deutschen Theaterliteratur. Der Film spielt ›heute‹, wir drehen im Hotel »American Colony« in Jerusalem. Lucy Lenz löst bei einigen Männern, die zu verschiedenen Zeiten aus Deutschland nach Israel gekommen sind, Erinnerungen aus, Erinnerungen an Deutschland. Sie verlieben sich in die Schauspielerin.

Der Journalist Körtes, der in Deutschland Kritiken über sie geschrieben hatte, wird von Avraham Ronai gespielt. Geplant war eine Szene im Zimmer der Lucy Lenz, wo sie mit Körtes ein paar Tanzschritte machen sollte. Die Schroth erschien nicht zum Dreh. Alles war vorbereitet, wir warteten eine halbe, eine dreiviertel Stunde. Die Nachricht aus der Maske: Sie ist mit Schminke und Kostüm nicht zufrieden.

Endlich betritt sie den Raum. Sie hat das falsche Kostüm an und ist falsch geschminkt. Streit, Geschrei. Frau Schroth sinkt zu Boden. Sie flüstert mir zu: »Ich kann nicht tanzen.« Ich hebe sie auf, stütze sie und verlasse mit ihr den Raum.

Auf dem Weg zu ihrem Zimmer – wir wohnen in dem Hotel, in dem wir auch drehen – sagt sie: »Ich kann tanzen, aber ich will nicht tanzen.« Ich beruhige sie: »Mach dir keine Sorgen! Wir drehen die Szene morgen. Ohne Tanzen.« Es wurde eine gute Szene.

Das Chaos entstand nicht durch ihr Versagen, sondern durch meinen Fehler. Wenn ich mit einem Schauspieler arbeite, muss ich

herausbekommen, was er kann und was er nicht kann.

Nur mittelmäßige Schauspieler versichern, dass es zu ihrem Beruf gehöre, alles zu spielen, was eine Rolle fordere.

Vor allem sollte ich auch die persönlichen Schwächen der Akteure kennen.

Avraham Ronai war Alkoholiker. Man merkte es ihm nie an. Er trank ein bestimmtes Pensum, um auf seinen Pegel zu kommen. Beim Drehen verlangte er hin und wieder von seiner Garderobiere, die ich verständigt hatte, »eine Tasse Tee«, das hieß ein Tässchen Cognac. In *Prinzenbad* (1994) musste er auf einem erhöhten Brunnen stehen, auf den er nur mit fremder Hilfe klettern konnte. Bei einem langwierigen Stellen der Komparserie hatte ich ihn glatt vergessen. Plötzlich hörte ich ihn rufen: »Wie lange muss ich denn noch hier oben warten?« Ich schrie: »Brauchst du eine Tasse Tee?« Die Garderobiere brachte die volle Tasse, und ich ging durchs Wasser zum Brunnen und reichte ihm seinen ›Tee‹.

Auch Hannelore Schroth hatte ein Alkoholproblem und wurde kaum noch engagiert. Sie wurde von keiner Filmversicherung akzeptiert, nachdem sie einen Film geschmissen hatte, weil sie betrunken war. Ich drehte acht Filme mit ihr. Meinen Produzenten konnte ich versichern, dass sie während der Arbeit nicht trinkt. Sie war das, was man eine Quartals-säuferin nennt. Wenn es ihr besonders schlecht ging, griff sie zum Glas. Während der Jahre, die ich mit ihr arbeitete, hab ich sie nur ein Mal betrunken erlebt, und das war nicht bei der Arbeit. Ich besuchte sie häufig in ihrer Wohnung, um mit ihr die Rollen zu besprechen. So half ihr die Arbeit über ihre Probleme hinweg.

Zurück zu ›können‹ und ›nichtkönnen‹: Als die Schroth 1987 gestorben war, fuhr mich eine Agentin von der Beer-



Marianne Hoppe, *Ich bin Elsa*

digung nach Hause und schlug mir vor, für die nächste Rolle in dem Film *Ich bin Elsa* anstelle der Schroth eine Schauspielerin zu nehmen, deren Agentin sie war: Marianne Hoppe. Nun hatte die Hoppe nach dem Krieg nur in wenigen Filmen gespielt, und ich dachte, es sei ziemlich aussichtslos, dass sie bei mir mitmachte. Ich schickte ihr das Drehbuch.

Schließlich erschien Marianne Hoppe bei mir zu Hause und schaute sich mehrere Stunden lang Filme an, die ich mit Hannelore Schroth gedreht hatte. Am Ende sagte sie: »Gut, ich mache den Film. Aber ich kann das nicht, was Ihnen die Schroth da macht. In Ihrem Drehbuch gibt es Szenen, in denen diese Elsa deprimiert, niedergeschlagen ist. Da müssen Sie sich was einfallen lassen. Das kann ich nicht.«

»Aber Frau Hoppe«, sagte ich, »Sie gelten als die bedeutendste deutsche Schauspielerin nach dem Krieg. Meine Familie ist eigens nach Düsseldorf gefahren, um Sie auf der Bühne zu sehen.«

»Auf der Bühne, ja! Auf der Bühne kann ich alles spielen, auch ein Kind, selbst einen Mann.«

1990 spielte sie als 81-Jährige unter der Regie von Robert Wilson wahrhaftig den King Lear.

»Im Film aber«, fuhr sie fort,

»muss ich das, was ich spiele, auch sein.

Privat bin ich niemals deprimiert oder niedergeschlagen. Also kann ich es auch im Film nicht sein. Spätestens bei einer Großaufnahme merkt man, ob ich ›es‹ bin oder nicht.«

Jahre danach fand ich in den *Notizen zum Kinematographen*

von Robert Bresson (1901–1999) einen Satz, der bestätigt, was die Hoppe mir sagte: »Ein Kino-Film reproduziert die Wirklichkeit des Schauspielers und zugleich die des Menschen, der er ist.«¹⁵

Ich schrieb einige Szenen um, in denen die Hoppe nur in Halbtotalen zu sehen ist und ihre deprimierte Stimmung durch die Umgebung widergespiegelt wird. Beispiel: Es gibt im Film eine Situation, in der sie sehr erschöpft und niedergeschlagen ist. Ich lasse sie in ein Haus schauen, das innen durch einen Brand zerstört ist. Danach setzt sie sich – ohne irgendeine Regung zu zeigen – auf die Stufen, die zum Eingang dieses ausgebrannten Hauses führen. Ihr ausdrucksloses Gesicht ist nur im Profil zu sehen. Die gesamte Situation aber wird zum bildhaften Ausdruck ihrer Stimmung.

Wie bekomme ich heraus, wie jemand ist, was jemand kann und nicht kann? Das Wichtigste: Wenn möglich, muss ich die Person alleine treffen, am besten bei ihr zu Hause. Nur in ihrer gewohnten Umgebung habe ich die Chance, dass sie sich unverstellt zeigt. Am Dummsten ist es, sich in einem Café zu mehreren zu treffen. Dann will einer ›besser‹ sein als der andere, und die Gäste in der Umgebung dienen zu allem Überfluss noch als Publikum.

Zu einem zweiten Treffen mit Marianne Hoppe fuhr ich zu ihrem Bauernhof in der Nähe des Chiemsees. Nachdem sie mir ihr Anwesen gezeigt und dabei von ihrer Kindheit auf dem elterlichen Rittergut in der brandenburgischen Prignitz erzählt hatte, bat ich sie, gemeinsam mit mir das Drehbuch zu lesen. »Das geht nicht«, sagte sie, »ich habe hier keine Brille.«

Natürlich – es kam ihr nicht in den Sinn, mit einem da-

hergelaufenen Regisseur ein Drehbuch zu lesen. Ich fragte: »Wann haben Sie denn eine Brille?« Sie grinste und sagte: »In vierzehn Tagen.« – »Gut, dann komme ich in vierzehn Tagen wieder.«

Zwei Wochen später also fuhr ich wieder Richtung Chiemsee und neben mir saß Veronika Dorn, meine Kostümbildnerin. Sie hatte zwei Stoffe dabei, einen in Rot, einen in Blau. Frau Hoppe kam uns entgegen, und noch auf der Wiese vor ihrem Haus interessierte sie sich für die Stoffe. Frau Dorn legte ihr den blauen auf die eine, den roten auf die andere Schulter. »Beide schön«, meinte die Hoppe. Und ich sagte: »Gehen wir doch mal das Buch durch und überlegen, wo das Blau und wo das Rot passen würde.« Veronika Dorn bat mich, zu warten, spazieren zu gehen.

In aller Regel lese ich mit einem Schauspieler das ganze Drehbuch, indem er seine Rolle und ich alles andere lese. Dabei kommt es nicht auf Betonung und Schauspielerei an. Beide lesen wir in einer Art Cantus firmus den Text herunter. Hin und wieder unterbricht der Schauspieler, stellt Fragen oder ist unzufrieden mit seinem Text und versichert: »Ich würde das so nicht sagen.« Das ist für mich ein guter Einstieg. Ich frage, wie er es denn sagen würde und ändere dann häufig meinen Text.

So wird das Drehbuch für den Schauspieler immer mehr

zu seiner eigenen Sache.

Bei der Hoppe redeten wir, wie ausgemacht, auch immer wieder über die Farbe des Kostüms und näherten uns auf diese Weise der Figur der Elsa.



Olivia Grigolli und Hans-Peter Luppa, *Kleine Liebe, große Liebe*

Jeder Schauspieler interessiert sich für seine Garderobe.
So können

äußere Dinge

den Schauspieler in die Rolle führen. Neben Fragen des Kostüms können das auch Gegenstände sein, mit denen er hantiert.

Olivia Grigolli spielte die weibliche Hauptrolle in *Kleine Liebe, große Liebe* (1991). Im Film ist sie durch einen Computerfehler im Einwohnermeldeamt »aus dem Verbund gefallen«. Da ihr Pass abgelaufen ist, existiert sie von Amts wegen nicht mehr. Auf einem ihrer Amtsgänge trifft sie einen Kleinwüchsigen (Hans-Peter Lappa), der sich wegen seiner Körpergröße ebenfalls »aus dem Verbund gefallen« fühlt, und es beginnt eine kuriose Liebesgeschichte.

Ich bin mit Olivia Grigolli die ganze Rolle durchgegangen – mit einer Handtasche. Immer war die Frage: Was macht sie in dieser oder jener Situation mit ihrer Handtasche – am Henkel durch die Luft schlenkern, krampfhaft an sich drücken, öffnen und schließen, unbeachtet lassen etc.?

Am Ende des ersten Drehtags kam sie ganz aufgeregt zu mir: »Wir haben die Handtasche vergessen.« Ich musste ihr klarmachen, dass die Handtasche für den Film eigentlich unwichtig ist und nur dazu diente, sie an ihre Rolle heranzuführen.

Sie schaute mich erstaunt an, lachte dann. In dem fertigen Film ist sie schließlich doch in ein paar Szenen mit ihrer Handtasche zu sehen.

Elisabeth Endriss, Ehefrau von Bernhard Wicki, spielt in *Prinzenbad* eine kleine Rolle, eine Putzfrau. Wir waren uns

über diese Person lange nicht im Klaren. Zu Beginn des Films wischt sie mit einem fiesen nassen Feudel über das erlesene Steinmosaik im Vorraum des Gellérbades. Vielleicht, so dachte ich, hilft uns dieser offensichtliche Kontrast weiter. Da sagte Elisabeth: »Was habe ich für Schuhe an?«

Ich wusste es nicht. »Habe ich hohe oder flache Schuhe an?« – »Hohe Schuhe«, sagte ich sofort. Da mischte sich Bernhard Wicki ein: »Hol doch mal diese Pumps aus dem Schrank, die ich dir in Mailand gekauft habe.« Sie holte die Schuhe, zog sie an, und wir waren uns sofort einig, dass diese Schuhe die richtigen waren.

Das Mosaik und der Feudel, die Putzfrau und ihre sündteuren Pumps. Was ist das für eine Person, die ihr Geld augenscheinlich mit Putzen verdient und mit diesen Schuhen daherkommt? Wo hat sie die Schuhe her? Gestohlen, geliehen, im Bett verdient? Gemeinsam entwickelten wir eine Geschichte für sie. Gerade für eine Figur, die nur hier und da im Film auftaucht, empfiehlt es sich,

»ihre Geschichte«

zu erfinden. Das gibt dem Schauspieler die Sicherheit, neben den Hauptdarstellern zu bestehen.

Schuhe, eine Handtasche: Der Weg zur Rolle über äußere Dinge, die ganz real sind und – wie sich im gleichen Film bei Bernhard Wicki zeigte – real sein müssen.

Wicki spielt in *Prinzenbad* den Chef des Bades, eine Art Gottvater im Bademantel, der alles weiß, aber den Dingen ihren Lauf lässt. Bei einigen Höhepunkten hört man das Klopfen der Dampfheizung, und Wicki versucht, dieses