

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

**Artikel:** Kurt Gloor zur Schauspielerführung : Regie ist Kommunikation  
**Autor:** Vian, Walt R. / Gloor, Kurt  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867565>

### **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:** 16.02.2026

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

# KURT GLOOR

ZUR SCHAUSPIELERFÜHRUNG

## REGIE IST KOMMUNIKATION

W: Regie, also auch Schauspielerführung, was bedeutet das für dich?

K: Letzlich ist die Arbeit mit den Schauspielern der Zusammenarbeit des Regisseurs mit den Filmtechnikern sehr verwandt. Film-machen ist weitgehend Kommunikation. Man muss sehr viel reden, erklären was in einem vorgeht und laut denken, damit sich möglichst viele an diesem Denkprozess beteiligen können. Es geht im Grunde darum - bei den Technikern genauso wie bei den Schauspielern - zunächst ein Klima herzustellen, in dem sich meine Arbeitslust auf die Mitarbeiter überträgt.

Regie ist für mich zum grossen Teil Handwerk - das erlernt und ausgebildet werden muss -, zum Teil Begabung - wie man mit Leuten umgehen und wie man sich mitteilen kann - und zum andern Teil auch Inspiration.

Dann bin ich bei meinen Filmen jeweils auch sehr gut vorbereitet. Ich weiss was ich will, wenn ich auf den Drehplatz komme. Es liegen dann bereits unzählige Vorbesprechungen hinter mir, mit der Kamera, mit der Ausstattung, mit der Regieassistenten, mit einzelnen Schauspielern, insbesondere jenen in Hauptrollen. Wenn alle wissen, worum es geht, dann gibt das dem ganzen Team und den Schauspielern sofort Sicherheit. Es macht nichts so unsicher, wie eine Regie, die selber unsicher ist und sich nicht mitteilen kann.

Meine Arbeit gegenüber den Schauspielern ist dann so etwas wie ein Animieren und Beobachten. Ich versuche dem Schauspieler Spiegel zu sein. Er soll sich durch den Regisseur auch kontrolliert fühlen. Denn: ein Schauspieler kann in seinem Spiel unsicher, gehemmt und verkrampft sein, wenn er das Gefühl hat, nicht sorgfältig genug kontrolliert zu werden.

Es gibt wohl zwei verschiedene Grundtypen der Regie. Es gibt den Domp-  
teur und den Gärtner - wobei ich eindeutig zum Typus des Gärtners neige.  
Ich lasse mal wachsen, stutze dann da einen Zweig und gebe dort noch  
etwas Dünger hinzu - eigentlich lasse ich sehr viel aus dem Schauspielerher-  
aus entstehen, was aber voraussetzt, dass gegenseitiges Vertrauen besteht.  
Zuerst den Schauspielern erklären, "das ist die Technik und so wird's ge-  
macht", damit es dann für die Technik stimmt - das kann ich nicht.  
Bei allen formalen, technischen und konzeptionellen Aspekten, die ein Film  
hat: entscheidend sind die Schauspieler - die Übermitteln, die Übertragen,  
was passiert. Von den Schauspielern her kommt das Entscheidende und nie-  
mals durch die Art der Decoupage, der Lichtführung, des Schnittrhythmus' oder  
den Aufbau des Drehbuches. Es ist der Schauspieler, der eine Figur glaub-  
würdig macht.

W: Es gibt die Auffassung, dass bereits die Besetzung die halbe Regie aus-  
mache.

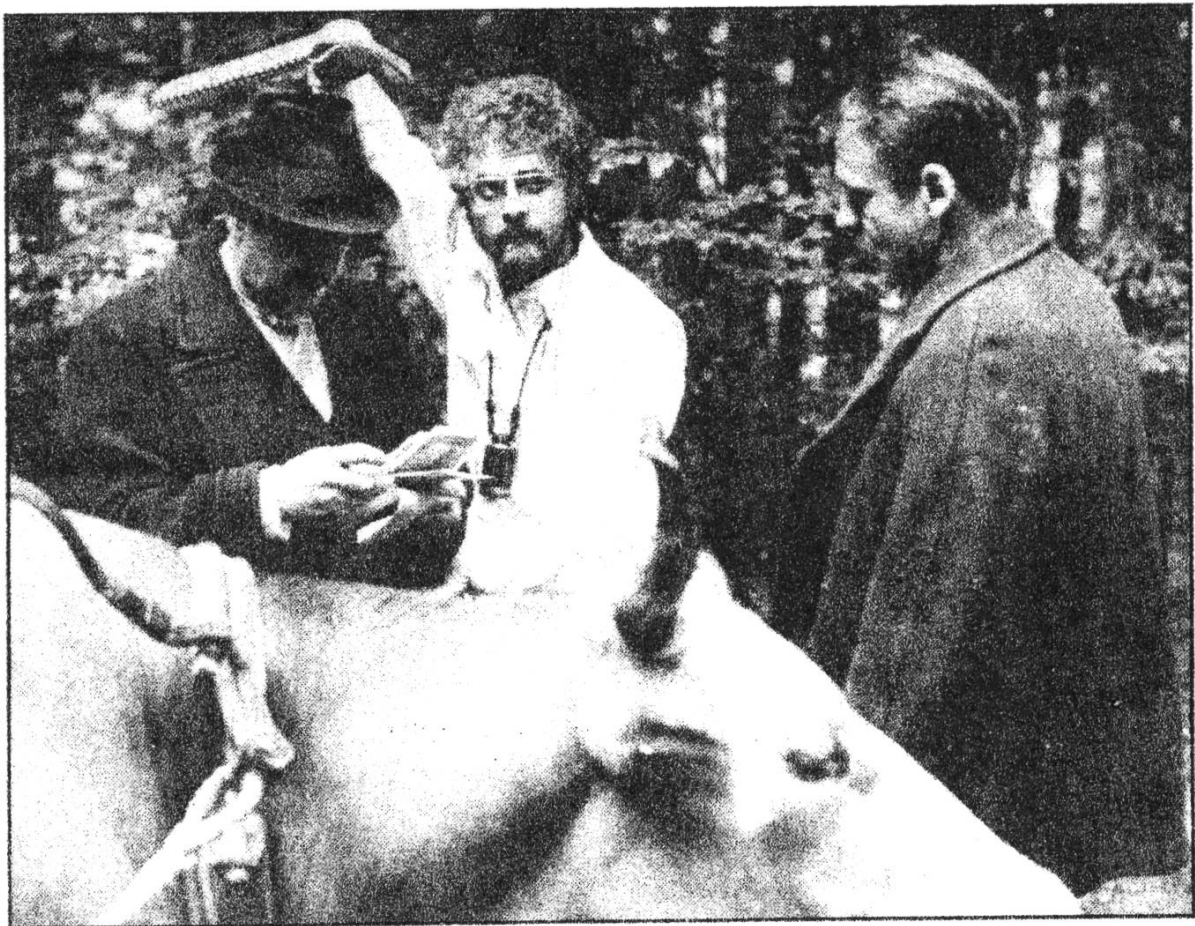
K: Der Entscheid, der bei der Besetzung gefällt wird, prägt den Film in ei-  
ner Art und Weise vorweg, die durch die Inszenierung nachher kaum  
mehr korrigierbar ist. Wenn man eine Rolle falsch besetzt und sich das erst  
später herausstellt, dann ist das halt gelaufen.

Wichtig finde ich auch die Gesamtheit der Rollen im Auge zu behalten und  
möglichst homogen zu besetzen. Ich sehe da Ähnlichkeiten zum Klang ei-  
nes Orchester - es genügt nicht, dass jeder einzelne seine Töne richtig spielt.  
Eine falsche Besetzung hat auch Einfluss auf die benachbarten Figuren, sie  
kann auch den Partner unglaubwürdiger erscheinen lassen.

Eine Besetzung ist für mich immer ein langer und umständlicher Leidensweg.  
Ich gehe sehr stark von der Ausstrahlung einer Person aus - davon was ein  
Gesicht ausdrückt, was Augen mitteilen. Mich fasziniert einfach die Land-  
schaft eines Gesichtes. Und dann, wenn ich mir mal so ein Gesicht in einer  
Rolle vorstellen kann, will ich die Stimme hören. Das Telefon hilft da sehr,  
weil mich das Gesicht dann nicht von der Stimme und ihrem Tonfall ablen-  
ken kann - die Frage ist: glaub ich der Stimme.

In der dritten Stufe mache ich mit Schauspielern, die ich nicht kenne, grund-  
sätzlich Probeaufnahmen - manchmal sogar auch mit Schauspielern, mit de-  
nen ich schon gearbeitet habe, weil ich noch Masken-, Lichtproben haben  
will, wenn etwa ein Gesicht verändert werden muss. Jeder Mensch hat zwei  
ungleiche Gesichtshälften. Die eine ist weicher, die andere härter und ich  
will da wissen, von welcher Seite das Gesicht wie wirkt, und wo ich das  
brauchen kann. Das will übrigens auch der Kameramann wissen, das gehört  
auch zu seiner Vorbereitung. Beim Sichten der Probeaufnahmen passiert auch  
immer mal wieder Verblüffendes. Wir sehen uns das an und Franz (Rath, der  
Kameramann) sagt etwa: "Ich spüre in diesem Gesicht viel Härte, da beim  
Hals, alles steif und übers Kinn hinauf, steif und verängstigt, beim andern  
aber ist das locker und gelöst. Ich spüre eine starke Aufmerksamkeit." Vom  
Eindruck von vor den Aufnahmen her kommt das unerwartet, aber es stimmt.

Oliver, der Knabe im ERFINDER, wurde unter den Kindern, mit denen wir  
Probeaufnahmen machten, ausgewählt. Er fiel mir zwar schon bei den Vorbe-  
reitungen auf - er war ganz konzentriert, ganz aufmerksam, ganz wach und





immer sofort präsent – aber das musste sich noch beim Sichten der Probeaufnahmen bestätigen.

W: Ich möchte noch den zeitlichen Ablauf festgehalten haben.

K: Zuerst Besetzungsüberlegungen. Die ersten beginnen bereits beim Schreiben des Drehbuches. Die Besetzung kann sich über zwei, drei Monate hinziehen – ganz kleine Rollen werden vielleicht erst Tage vor Drehbeginn besetzt. Drei, vier Wochen vor Drehbeginn eine Drehbuchlesung, wo ich mit allen Darstellern der wichtigeren Rollen das Buch Szene um Szene, Dialog um Dialog ganz genau durchgehe. Es geht dabei darum, Unklarheiten auszuräumen und allenfalls Verbesserungen vorzunehmen. Wichtig ist auch, dass alle etwa auf demselben Informationsstand sind, wenn die Dreharbeiten beginnen. Ausserdem können sich die Leute bei dieser Vorbesprechung ein wenig aneinander gewöhnen – sich anklimateisieren.

Ich komme wieder auf den Punkt zurück, Filmregie, Inszenieren ist letztlich zum ganz grossen Teil Kommunikation – mit einander reden, sich ändern mitteilen.

W: Was ist für dich ein guter Filmschauspieler? Was sind seine wichtigsten Eigenschaften?

K: oooooow. Ich weiss nicht, ob man das so generell beantworten kann.

W: Vielleicht kannst du es an Beispielen ausführen.

K: Also, der beste Filmschauspieler, mit dem ich bis heute zu tun hatte ist – natürlich, klar – Bruno Ganz. Das ist ein absolutes Phänomen an Genauigkeit, an Instinkt und an Gefühl gegenüber der Kamera, Bruno Ganz geht mit der Kamera um, wie er mit einem Schauspieler als Partner umgeht. Er hat ein geradezu körperliches Verhältnis zur Kamera. Er hört genau zu, wenn wir die Decoupage besprechen, denkt mit und interessiert sich bis zur Objektivwahl hin, wie die Bilder aufgebaut sind. Damit hat er fast immer sofort die richtige Dosierung – er weiss, er ist so im Bild und macht seine Bewegungen mienisch und körperlich leiser. Er spürt die Bewegungen und Bewegungsmöglichkeiten der Kamera. Wenn er bei einem 50er Objektiv einen Kübel aufnehmen und wegtragen muss, dann weiss er, wie schnell er zugreifen muss, wie schnell er sich in der Phase, wo die Kamera zu schwenken beginnt, bewegen darf und ab welchem Punkt, in welchem Moment er beschleunigen kann. Das ermöglicht sehr präzise Bilder, weil man keine Sicherheitsausschnitte – kein "Fleisch" – dazu geben muss, damit einem der Darsteller nicht aus dem Bild "fällt". Es gibt auch keine verrupften Schwenks, weil er richtig dosierte Bewegungen macht.

Ein guter Filmschauspieler hat eine starke Ausstrahlung und er interessiert sich für die filmischen Möglichkeiten und Gegebenheiten. Und dann muss ja ein Film-Schauspieler auch stark sich selbst, seine Persönlichkeit in eine Figur einbringen können. Ich glaube, man spürt das einem Filmschauspieler an, ob er Persönlichkeit hat.

W: Es ist doch so, dass etwa Bildausschnitte, Objektivwahl oder das Licht, das gemacht wird, die Erscheinungsweise des Schauspielers auf der Leinwand ganz wesentlich bestimmen. Da sind doch Aspekte einer Manipulation der Schauspieler – auch wenn du als Gärtner Regie machst.

K: Aber selbstverständlich. Der Aspekt der Manipulation ist derselbe, ob man nun als Dompteur oder als Gärtner arbeitet. Ich mache nichts ander-

res als die Schauspieler, mit ganz verschiedenartigen Mitteln, beeinflussen. Das macht jeder Regisseur, und das weiss auch der Schauspieler. Wichtig ist, dass dies nicht gegen seinen Willen und gegen seinen Instinkt erfolgt.

W: Wie ist das mit dem Licht? Ueberlässt du es im Wesentlichen dem Kameramann, was er da macht?

K: Es gibt eine grundsätzliche Absprache, wie wir die Lichtbehandlung in einem Film oder in einer bestimmten Szene machen wollen.

W: Licht, bezogen vor allem auf die Schauspieler.

K: Es gibt eine Art Licht für die Szene und es gibt – unter Umständen – ein Licht für einen bestimmten Schauspieler, weil man weiss, er wirkt in diesem Licht sehr gut, oder für die bestimmte Szene entsprechend gut. Bei den Probeaufnahmen mag sich herausgestellt haben, dass ein Schauspieler etwa eine hohe Stirne hat. Man kann das mit dem Licht steuern und korrigieren oder mit der Maske – vielleicht stört das aber auch gar nicht. Man kann die Plastik eines Gesichts mit dem Licht beeinflussen, etwa Falten weicher machen oder sie betonen.

Das Licht einzurichten, zu entscheiden, wo welche Lampe steht, das ist Sache des Kameramanns. Wenn das eingerichtet ist, sehe ich in der Regel durch die Kamera und schaue, was mit dem Licht passiert. Ich sag dann etwa: Obwohl wir Gegenlicht haben, ist mir das Aufhelllicht zu stark, es ist mir nicht so wichtig, dass das Gesicht hier soviel Zeichnung hat. Es mag auch sein, dass Franz mal ein Effektllicht auf ein Haar gesetzt hat, das mir übertrieben scheint, oder dass er ein besonders sorgfältiges Glanzlicht in ein Auge gesetzt hat, wo ich finde, das passt gar nicht – die Augen wirken so lebendig und frisch, die Trauer, die ich möchte, geht nur verloren, weg mit dem Licht!

Es ist ganz klar, ich kontrolliere das Licht sehr genau, aber zu gestalten hat das der Kameramann.

W: Und die Wahl der Objektive – wieder in Bezug auf die Schauspieler?

K: Da gibt es die Vorstellungen, die Franz von seiner Art Schauspieler und Gesichter aufzunehmen mitbringt, und es gibt Wünsche von mir.

Es ist ganz klar, eine Grossaufnahme von einem Gesicht ist möglichst mit einer leicht verlängerten Optik aufzunehmen – also nicht mit dem 35er sondern mit einem 50er, oder wenn's geht sogar mit einem 85er, wenn das Hintergrundunschärfen gibt, stört mich das nicht. Das Gesicht bekommt mit der längeren Brennweite etwas mehr Flächigkeit. Ein Schauspieler ist, wie ich beobachtet habe, in seinem mienischen Verhalten anders, wenn die Kamera etwas weiter entfernt steht. Wenn man ihm bei einer Grossaufnahme zu nah auf den Leib rückt, dann wird das "Mache-für-die-Kamera" sofort sehr viel stärker – gerade bei unerfahrenen Filmschauspielern. Wir haben dann mehrfach auf eine grössere Brennweite gewechselt, die Kamera zurückgesetzt und der Schauspieler war sofort entlastet vom Druck, den die Kamera auf ihn ausgeübt hat.

W: Besteht aber nicht die Gefahr, dass gerade der unerfahrene Schauspieler mit dem ganzen Körper spielt, wenn die Kamera weiter entfernt steht?

K: So einem Schauspieler muss ich ohnehin immer den Bildausschnitt verdeutlichen, ihm immer wieder sagen, dass er nicht über die Rampe der Bühne in die hinterste Reihe zu spielen braucht – "alles was du mit dem Kör-

per machst, ist in dieser Einstellung unerheblich, nur dieser Bereich ist sichtbar."

W: Vielleicht als letzte Frage: was machst du, wenn ein Schauspieler nicht bringt, was du erwartest?

K: Dann bin ich frustriert und unzufrieden und unglücklich und denke, dass der Film in die Hosen geht.

W: Vorspielen - ?

K: Das mach ich grundsätzlich nicht.

Ich zeige ihm allenfalls, während er durch die Kamera schaut, wie etwas wirkt, aber ich will nicht, dass er mir nachspielt, weil er mir gefallen und von mir Anerkennung erhalten möchte. Dann ist das rein äusserlich und wirkt auch äusserlich.

Das Gespräch mit Kurt Gloor  
führte Walt R. Vian

Es handelt sich hier um eine stark gekürzte und verdichtete Wiedergabe eines etwa 90 minutigen Gesprächs. Die vorliegende Zusammenfassung wurde von Kurt Gloor gelesen und autorisiert.

#### Materialien zum Thema

## ZITATE VON DONAT, STERNBERG...

Regie, Filmschauspielerei, "Leistung" der Darsteller - als Thema bleibt das unerschöpflich und damit auch laufender Auseinandersetzung vorbehalten. Was hier (zusammen mit den beiden vorangehenden Gesprächen) versucht wird, ist das Thema mal in den Blickpunkt zu rücken und seine Oberfläche anzukratzen.

Die Zusammenstellung der Zitate ist weitgehend zufällig, sie könnte durch zahllose Beispiele erweitert, ergänzt und abgerundet werden. Gemeinsam ist den angeführten Zitaten, dass sie einen der möglichen Aspekte des Themas beleuchten - und uns interessant erschienen.

Fritz Kortner muss zumindest den Theaterleuten nicht näher vorgestellt werden. Aus seiner Filmarbeit seien die Titel DIE BUECHSE DER PANDORA (1928) und DREYFUS (1930) angeführt. Robert Donat könnte bekannt sein aus THE THIRTY-NINE STEPS von Alfred Hitchcock und THE GOST GOES WEBST von René Clair, in denen er 1935 in England die Hauptrollen verkörpert hat. Toshiro Mifune dürfte in unserer Gegend der bekannteste japanische Filmdarsteller sein. Seine Karriere wurde weitgehend durch