

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 24 (1982)  
**Heft:** 126

**Artikel:** Regie ist: hemmungslose Offenheit provozieren und zuschlagen : ein Gespräch mit Peter Brook  
**Autor:** Vian, Walt R. / Brook, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867679>

#### 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:** 28.01.2026

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

# über Schauspieler und Regie – Jäger und Gejagtes

Regie ist:

HEMMUNGSLOSE  
OFFENHEIT  
PROVOZIEREN  
UND  
ZUSCHLAGEN

Ein Gespräch mit Peter Brook

FILMBULLETIN: Orson Welles sagte einmal: "Regie führen kann jeder! Man ruft einfach 'Action' und 'Cut' - mehr steckt nicht dahinter." Was also - halten wir uns diese Definition vor Augen - tut nun ein Regisseur wirklich. Wie führen Sie Regie? Welches ist allenfalls Ihre Methode?

PETER BROOK (antwortet nicht augenblicklich, es dauert seine Zeit - eine ungewohnt lange Zeit sogar; er hängt der Frage nach und beginnt schliesslich, zunächst noch zögernd, laut zu denken):

Sagen wir provozieren und fangen.

Man will ja, dass etwas Lebendiges in Erscheinung tritt. Minimalste Regie wurde von Andy Warhol eingeführt. Er trieb das Orson-Welles-Prinzip zum Aeussersten, indem er eine Kamera aufstellte, nicht einmal 'action' und 'cut' sagte, sondern wegging, während die Kamera aufzeichnete. Bis zu einem gewissen Grad ist das durchaus interessant, aber von einem bestimmten Punkt an fängt diese Minimal-Regie zuviele Informationen ein.

Leben ist das ganze Leben in jeder Sekunde. Inszenierung, Regie ist unmittelbar auch ein Auswählen. Nicht jede Einstellung ist das ganze Leben. Aufgenommenes Leben, gestaltet von einem Regisseur, ist nicht das ganze Leben in jeder Sekunde - soll, ja darf es nicht sein. Jede Einstellung zeigt einen Aspekt, ein Element innerhalb des Lebens, das stärker als im Alltagsleben hervortritt.

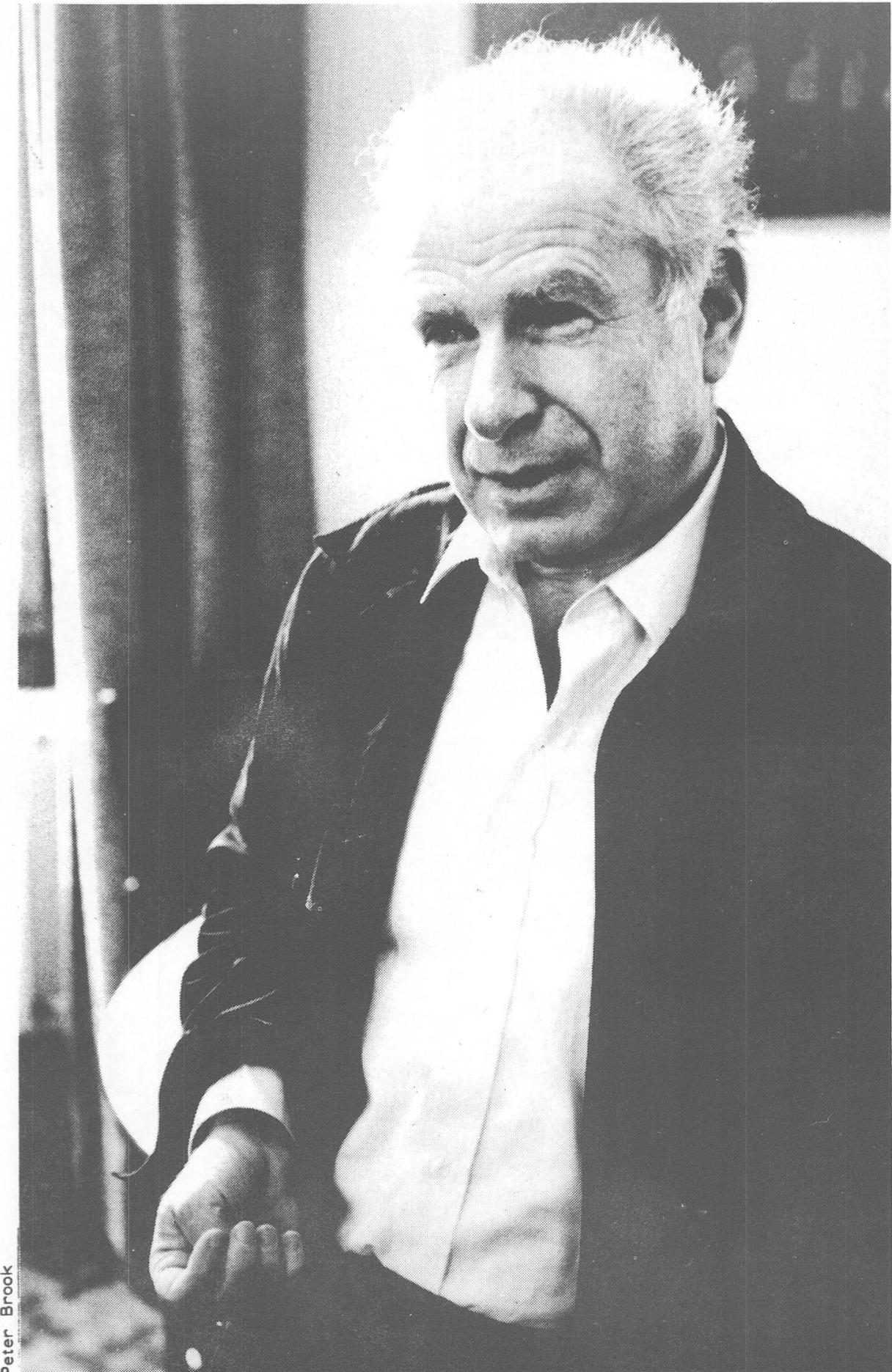
Regisseure provozieren mit vielen, vielen, ganz unterschiedlichen Mitteln - Warhol provozierte allein durch das Aufstellen einer Kamera; ein anderer provoziert, indem er die Leute anschreit und ihnen Befehle erteilt, und wieder ein anderer provoziert, indem er die Kamera vom naheliegenden zu einem scheinbar unwesentlichen Standpunkt verschiebt; ein Regisseur provoziert, indem er sehr nahe rangeht, und ein anderer, im Gegenteil, indem er die Kamera so weit zurücknimmt, dass bestimmte Beziehungen hervortreten müssen.

Was ist ein Jäger? Ein Jäger provoziert ein Tier, aus dem Gebüsch zu springen, und steht bereit, es zu fangen. Das sind die beiden Elemente der Regie: provozieren und fangen - das Wesen einer Sache, Realität aufscheuen und festhalten.

FILMBULLETIN: Sie sind vorwiegend als bedeutender Theater-Regisseur bekannt geworden, haben aber auch mehrere Spielfilme gedreht. Sind Ihre Methoden der Regie bei Theater und Film dieselben? Wodurch unterscheiden sie sich allenfalls?

PETER BROOK: Sie sind völlig verschieden.

Regie macht im Theater keine subjektive, persönliche Aussage. Nehmen wir dasselbe Bild, das wirklich interessant ist, wieder auf - Regie im Theater ist 'nur' Provokation: die Regie



Peter Brook



Robert Bresson beim Ausarbeiten einer Szene zu MOUCHETTE  
"Regisseure provozieren mit vielen, ganz unterschiedlichen Mitteln - "  
Peter Brook inszeniert eine Szene zu MEETINGS WITH REMARKABLE MEN



provoziert, und das Publikum fängt auf. Das Publikum ist übrigens heute das wichtigste Element, das es im Theater aktiv zu berücksichtigen gilt - es ist DAS Element, von dem das Theater abhängig ist und das am stärksten in Vergessenheit geriet, ausser beim eigentlichen Boulevard-Theater. Es gab - zu Recht - Perioden, wo den Autoren besondere Beachtung geschenkt wurde, der Inszenierung, dem Bühnenbild, der Bühnentechnik, den Schauspielern - all diese Elemente sind wichtig, aber das Publikum als ein lebendiges Element in der umfassenden Bedeutung wurde leider zu lange Zeit kaum beachtet. Heute geht es fürs Theater zentral um das Publikum.

Der Regisseur im Theater ist ein Animator, eine Person, die - nicht unbedingt aus dem Stück heraus - die Essenz eines Ereignisses zu kreieren versucht. Er ist sowas wie der Koch, der mit vielen Zutaten etwas herrichtet und für die Vorbereitung, Mischung, richtige Erwärmung verantwortlich ist. Was entsteht, ist das Resultat aller Elemente, aber es ist nicht seine Geschichte.

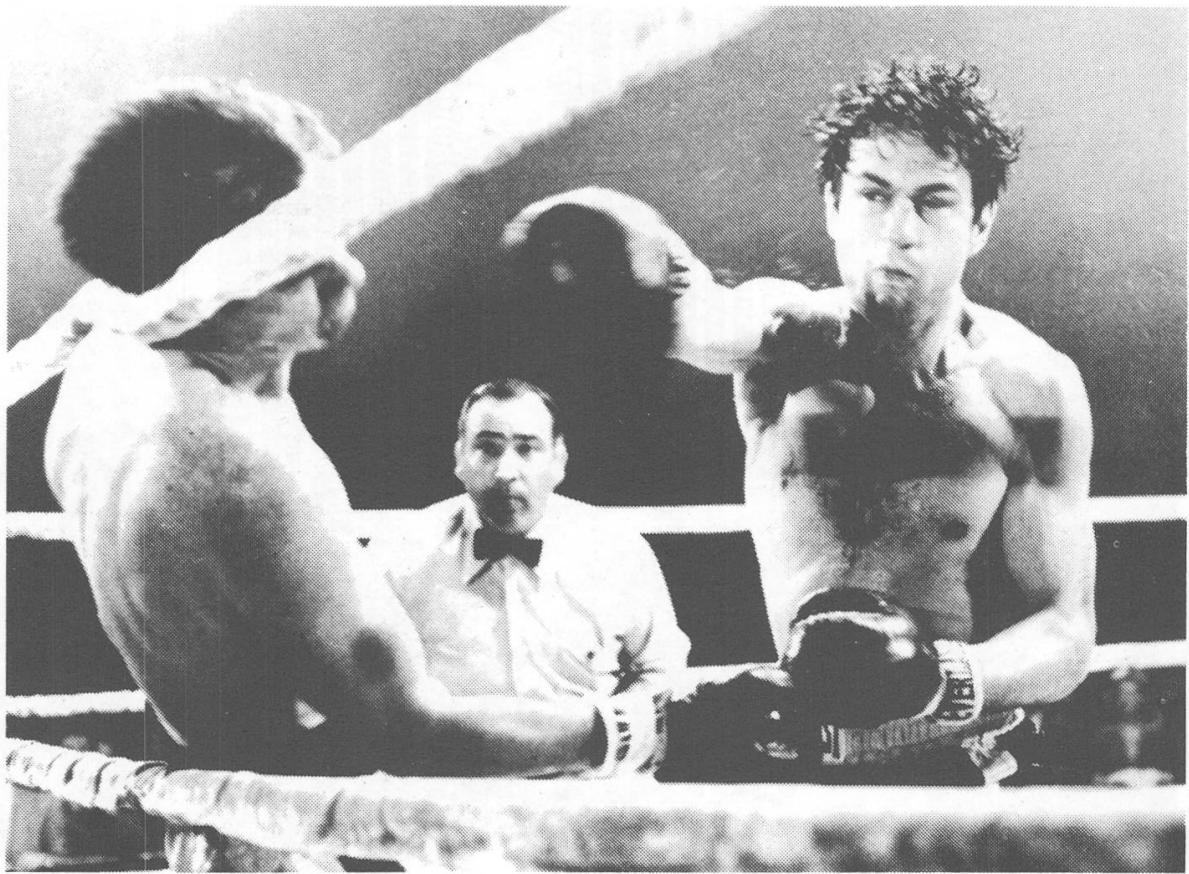
Obwohl Theater und Film einerseits so vieles gemeinsam haben, gehen sie doch in ganz verschiedene Richtungen. Ein Theater-Regisseur ist kein Autor im Sinne, wie es 'Cahiers du Cinema' für den Filmregisseur definiert hat. Beim Film hat die Regie nicht nur zu provozieren, sondern das Ausgelöste auch festzuhalten, einzufangen - und es ist der Regisseur, der 'fängt', insofern als einer ja die Wahl treffen muss. So wird sein Akt des Einfangens immer zur persönlichen Aussage - der Film somit zu einem Werk eines Autors.

FILMBULLETIN: Durch Provokation Reaktionen auslösen und festhalten, wie Sie das darstellten, ist ja eine sehr abstrakte Umschreibung. Wie bekommen Sie beim Film das von einem Schauspieler, was Sie wollen? Wie arbeiten Sie mit den Darstellern? Wie bereiten Sie eine Szene vor?

PETER BROOK: Vorbereitung ist auf's Ganze gesehen natürlich sehr wichtig. Vor allen meinen Filmen hatte ich Proben. Nicht wie auf der Bühne, wo man die Szenen probt - sondern Proben, wo man vorbereitet, improvisiert, miteinander spricht, diskutiert, die Dinge gemeinsam betrachtet, wo der Schauspieler sich einarbeitet, ein Verständnis des Films gewinnt, so dass er nicht kühl, ohne jeden Hintergrund zum Film stösst. Es geht dabei aber weniger um den einzelnen, als vielmehr um die Vorbereitung eines Teams.

Diese erste Stufe scheint mir bei jeder Sache wichtig zu sein. Im zweiten Stadium - und das ist wesentlich verschieden vom Theater - wechseln Proben und Aufnahme unmittelbar, weil man schnell arbeiten muss, wenn man einmal begonnen hat.

Im besten Spiel beim Film kommt ein Impuls zum Vorschein, der im Theater am ersten Tag sehr oft auch vorhanden ist, dann aber verlorengeht, und es kann zwei Monate geduldiges Proben kosten, ihn wiederzufinden und herauszuarbeiten. Schauspielerei bei Theater und Film startet vom gleichen Ausgangspunkt - wie ein Blitzschlag, weil der Schauspieler sehr sensibel ist. Sie sagen zu ihm: "Tod", und augenblicklich wird er reagieren, weil er sensibel ist. Im Theater reagiert er so am ersten Tag - sehr leise, ganz schwach -, und beim Film reagiert er so. Er hat eine Zeile: "Verlass mich nicht". Er spricht sie, und wenn er empfindsam ist, wird sofort etwas passieren. Im Theater muss das entwickelt werden, bis es stark und dauerhaft verstanden ist - deshalb kann jeder Theaterschauspieler im Kino gut sein, aber nicht unbedingt jeder Filmschauspieler spielt gut im Theater. Nicht so beim Film, wenn es einmal passiert ist das alles was wir wollen. Das bedeutet aber auch, dass beim Film die Arbeit mit den Schauspielern sehr schnell zu sein hat. Der Regisseur muss seine Technik immer den verschiedenen Darstellern anpassen, weil es keine Regel gibt. Ein guter Filmschauspieler hat jene Präsenz, wo der Regisseur nur ein Wort oder auch gar nichts zu ihm zu sagen braucht, und es passiert. Das geschieht oft. Man deutet nur die generelle Stimmung an, der Set (Umgebung der Szene, Aufnahmeort) ist da, der andere Darsteller ist da - man sagt nur: "Versuch die Szene", und schon ist es da. In diesem Fall greift der Regisseur natürlich nicht ein: da geht es nur darum, es einzufangen. Im anderen Fall hat man einen Darsteller, der es nicht auf Anhieb trifft. Was heißt das, wenn er es nicht hinkriegt? Der Regisseur braucht ein Ziel, er muss ein Bild davon in sich tragen, was wahr und was falsch ist. Er muss aber aufpassen, dass seine Vorstellung nicht zu eng fixiert ist, sonst achtet er vielleicht auf etwas und übersieht, dass ihm der Darsteller etwas Besseres anbietet. Man muss lernen zu SEHEN, wann etwas anders ebenso gut oder besser ist, sonst passiert beim Filmen folgendes: Man hat eine Idee, der Schauspieler tut nicht das Erwartete, man versucht es weiter, wiederholt die Einstellung, macht zwanzig Takes (Wiederholungen der Einstellung), sieht die Darstellung besser, dann schlechter werden und wählt später bei der Montage den ersten Take - oder den dritten. Man sah nur, dass der Schauspieler nicht tut, was man will, und dachte deshalb, dass es schlecht sei; wenn man bei der Montage dann Zeit hat und die Szene ruhig betrachtet, sieht man, dass er die Sache auf andere Art, aber vollkommen richtig interpretiert, und wenn er nach zwanzig Takes dann getan hat, was man von ihm wollte, ist das weniger gut. Es darf zwar keine fixe Vorstellung sein - aber der Regisseur braucht eine Vorstellung, sonst kann er nichts (ein)fangen.



"Der professionelle Filmschauspieler von echter Qualität - ein De Niro etwa - kann auch in ganz unterschiedlichen Rollen vollkommen echt sein."  
Robert De Niro in RAGING BULL (oben), TAXI DRIVER (unten links), TRUE CONFESSION





War John Wayne ein guter Schauspieler? "...tatsächlich ist dieser starke, stille Mann völlig lebendig - welch ungezählte Einzelheiten, wieviel reiche Details sind da vorhanden, welche Präsenz wird ausgestrahlt ..."



Wenn ihm der Darsteller nun also was Falsches gibt, dann liegt das daran, dass Barrieren vorhanden sind. Ein Darsteller, der völlig frei, vollkommen entspannt und ganz offen ist, wird eine Wahrheit unmittelbar zum Vorschein bringen. Ein Grossteil der Arbeit eines Regisseurs besteht darin, solche Barrieren zu beseitigen - Schranken, die aus Angst oder vom Selbstbewusstsein her errichtet werden, Blockaden, die durch Hemmungen oder Widerstand entstehen. Sehr oft geht es beim Film eigentlich - psychologisch gesehen - entweder um die Herstellung einer Situation der Entspannung und des Vertrauens oder um das Wecken aller Stimuli beim Schauspieler. Ich würde sagen - während wir darüber sprechen wird es klarer -, dass jeder, der sich in einer natürlichen Uebereinstimmung mit sich selbst befindet, bereits für die Leinwand richtig spielt. Es geht also nicht darum, einen Schauspieler soweit zu bringen, dass er etwas schafft oder darstellt, was ausserhalb von ihm liegt oder über ihn hinausgeht; es geht vielmehr fast immer darum, sein unmittelbar intuitives Verständnis zum Vorschein zu bringen. Regie ist also sehr stark eine Sache der Beseitigung von Barrieren - und ein Provozieren im Bewusstsein, dass ein Spielen für den Film sehr fragil ist.

Irgendwie muss der Regisseur am Aufdecken des natürlichen Wesens einer Sache am meisten interessiert sein.

FILMBULLETIN: Folgt daraus, dass es beim Film kaum eine Rolle spielt, ob man mit professionellen Schauspielern oder Laiendarstellern arbeitet?

PETER BROOK: Das kommt darauf an - merkwürdigerweise ist die Menschheit da gewissermassen halbiert: Es gibt Leute jeden Alters, die unfähig sind, aus psychologischen Gründen nicht in der Lage sind, ausgeglichen in sich selbst zu ruhen (im Hintergrund irgendwo beginnt ein Telefon zu läuten), die so viele Hemmungen haben, dass sie unnatürlich erscheinen, was immer man mit ihnen versucht. Als ich Kinder für LORD OF THE FLIES suchte, war ich überrascht, wie viele Kinder bereits blockiert, durch Erziehung so konditioniert sind, dass sie nicht mehr natürlich sein können. In so einem Fall, ob es sich nun um Amateure oder Profis handelt, sind es schlechte Darsteller, mit denen man nichts anfangen kann. Und die andere Hälfte der Menschheit, egal ob Strassenverkäufer, junges Mädchen, Geschäftsmann, Kind oder Bauer, ist innerlich gelöst und weit offen. Solche Leute können - wie man im Kino sieht - so gut sein wie jeder Profi, manchmal sind sie sogar besser. Der Unterschied ist, dass der Nicht-Professionelle sehr wahrscheinlich potentiell nur einen einzigen Charakter zu zeigen hat, während der professionelle Filmschauspieler von echter

Qualität - ein Schauspieler wie De Niro, Depardieu etwa - auch in unterschiedlichen Rollen vollkommen echt sein kann. Nehmen wir zum Beispiel die Rollen, die De Niro gespielt hat: wahrscheinlich könnte man einen Taxifahrer, einen Boxer finden, der in seiner Rolle ebensogut wäre - aber keinen, der auch die andere Rolle wie De Niro spielen kann.

Bresson hat in dieser Hinsicht eine völlig falsche Richtung eingeschlagen, weil er Laien aus theoretischen, doktrinären Gründen einsetzt. Er bringt die Fähigkeiten eines Laiendarstellers, eine Situation aus dem Leben sehr echt und wahrheitsgetreu zu reproduzieren (wie in PICKPOCKET, Robert Bresson, 1959), und die Fähigkeit von Schauspielern, durch ihre Imagination emotionale Situationen zu erschaffen, durcheinander. Wenn Sie einen Nicht-Schauspieler in eine emotionale Situation stellen, mit der er sich nicht unmittelbar identifizieren kann, so fehlen ihm Mittel und Technik des ausgebildeten Schauspielers, sich über seine Fantasie in diese Situation einzufinden. In LA BATTAGLIA DI ALGERI (Gillo Pontecorvo, 1961) zum Beispiel gibt es hervorragende Darstellungen von Nicht-Schauspielern, weil die Handlung so nahe bei der Realität dieser Leute war, dass sie sich sofort wieder in die Emotionen einleben konnten. Hätte man dieselben Leute aber in eine ganz andere Situation, vor einen völlig andern sozialen Hintergrund gestellt, hätten sie nichts zu bringen gehabt. Bresson erwartet von Leuten mit einem durchschnittlichen Leben, dass sie Emotionen ausdrücken, die nicht ihrem Hintergrund entsprechen. Dabei sind Laien offensichtlich im Nachteil und wenig echt, weil sie eine künstliche Anstrengung unternehmen: sie versuchen etwas, das sie nicht können. Jemanden aus dem 'wirklichen Leben' zu verwenden, wird da Unsinn: 'echt' wird weniger echt.

Es bedarf einer Form von grosser Offenheit, in welcher die Instinkte - wie kann ich das sagen: jeder hat ein instinktives Innenleben, das ständig in Bewegung ist, aber bei verschiedenen Personen sind diese Bewegungen verschieden tief. Damit eine Darstellung im Kino natürlich erscheint, muss diese Bewegung, die im Innern vor sich geht, wenigstens mit Bewegungen in den Augen und im Gesicht verbunden sein; um im Theater zum Ausdruck zu kommen, müssen sich die leisen inneren Bewegungen auf Bewegungen im ganzen Körper und in der Stimme ausdehnen.

(Das Telefon im Hintergrund läutet nach wie vor und drängt sich jetzt in die Stille.)

Es ist wie eine Telefonzentrale. Jedes menschliche Wesen hat eine zentrale Schaltstelle. Bei manchen Leuten ist die Schaltstelle immer blockiert, bei einigen gibt es gute Verbindungen zu zwei Apparaten, und wieder bei andern gehen Leitungen zu

vielen ganz verschiedenen Telefonen.

Interessant ist auch, dass bei Filmen ganz allgemein kaum Unterschiede festzustellen sind zwischen solchen von Regisseuren, die grosse Erfahrung mit Schauspielern haben, und jenen von einem Regisseur, der vielleicht seinen ersten Film macht, der wenig Erfahrung mit Schauspielern hat, aber einen starken Sinn dafür, was er sucht. Man sieht manchmal bemerkenswerte Leistungen, die in keiner logischen Relation zur Erfahrung im Umgang mit Schauspielern stehen. Es ist ganz was anderes: es ist eine menschliche Fähigkeit, die im Regisseur vorhanden ist oder nicht. Würden Sie das nicht bestätigen?

FILMBULLETIN: Nun, ich frage mich immer noch, was ein guter Filmschauspieler ist. War etwa John Wayne ein guter Schauspieler, oder hat er immer nur sich selbst 'gespielt'?

PETER BROOK: Ich meine, dass das nicht wichtig ist. Wayne ist ... es ist wie beim Telefon, immer dieselbe Leitung, aber die arbeitet gut; Jean Gabin war so, Lino Ventura wird auch so. Innerhalb der gestellten Anforderungen sind das ausgezeichnete Schauspieler. Was ist ein guter Schauspieler? - die Details einer menschlichen Situation werden lebendig. Ich geb' Ihnen ein Beispiel: Eine Kamera ist auf mich gerichtet, ich bin dabei, etwas zu sagen, und beobachte, wie Sie auf die Uhr sehen. Ein schlechter Schauspieler würde in dieser Situation nur den Kopf drehen, und das ist alles. Tatsächlich aber - ich war dabei, etwas zu sagen, Sie schauen nach der Uhr, das Telefon klingelt - gingen auf vielen Ebenen tausend Dinge vor, intellektuell, emotional zwischen uns, in Beziehung zum Himmel da draussen: es sind die Details, die innerhalb einer Situation enthüllt werden, die den guten Schauspieler ausmachen. Fehlen solche Details, spricht man von einem hölzernen Schauspieler. Betrachten wir nun John Wayne, innerhalb der Anforderung: ein starker, stiller Mann, der mit seinem Gewehr wartet. Tatsächlich ist dieser starke, stille Mann völlig lebendig - welch ungezählte Einzelheiten sind präsent, all die reichhaltigen Details! Nehmen Sie einen Nicht-John-Wayne - denn John Wayne wurde nicht grundlos ein Star -, nehmen Sie seinen 'stand-in' (Person, welche die Position des Stars einnimmt, während die Kamerateute das Licht einrichten), der steht da, wartet und eine Kamera nimmt ihn auf. Der 'stand-in' wird NUR dastehen und vor sich hinsehen - diese unzähligen winzig kleinen Einzelheiten des Lebens werden nicht vorhanden sein, diese Präsenz einer Lebendigkeit wird nicht ausgestrahlt. Man gewinnt viel, wenn man das Wort 'act' (spielen/schauspielen) in der Bedeutung von 'tun' überdenkt und sagt: 'actor' (Schauspieler), etwas ist aktiv, 'non-actor', nichts ist

aktiv - 'act': Aktivität.

Lautet die Anforderung furchtbar gewalttätiger Wutausbruch, dann ist das wiederum nur interessant, wenn das wahre Detail vorhanden ist - und das braucht dann einen Schauspieler wie De Niro und nicht John Wayne. De Niros Möglichkeiten sind breiter, reicher, aber in jedem Fall ist das Vorhandensein des echten Details das Kriterium für gutes oder schlechtes Spiel.

Haben Sie GARDE A VUE, den neuen Film mit Lino Ventura, gesehen? - das ist schlicht wunderbar in dieser Tradition von Wayne, Gabin: nur ein Polizeiinspektor, der redet. Andere Schauspieler in dieser Situation würden sich verändern und viele Dinge tun - aber da ist in jeder Sekunde, in jeder Einzelheit diese Konzentration, die im minimalen Ausdruck vollständig zu überzeugen vermag.

FILMBULLETIN: Mastroianni etwa ist in Filmen von Fellini sehr präsent und in andern Filmen ist er geradezu schlecht. Hat da der Regisseur versagt?

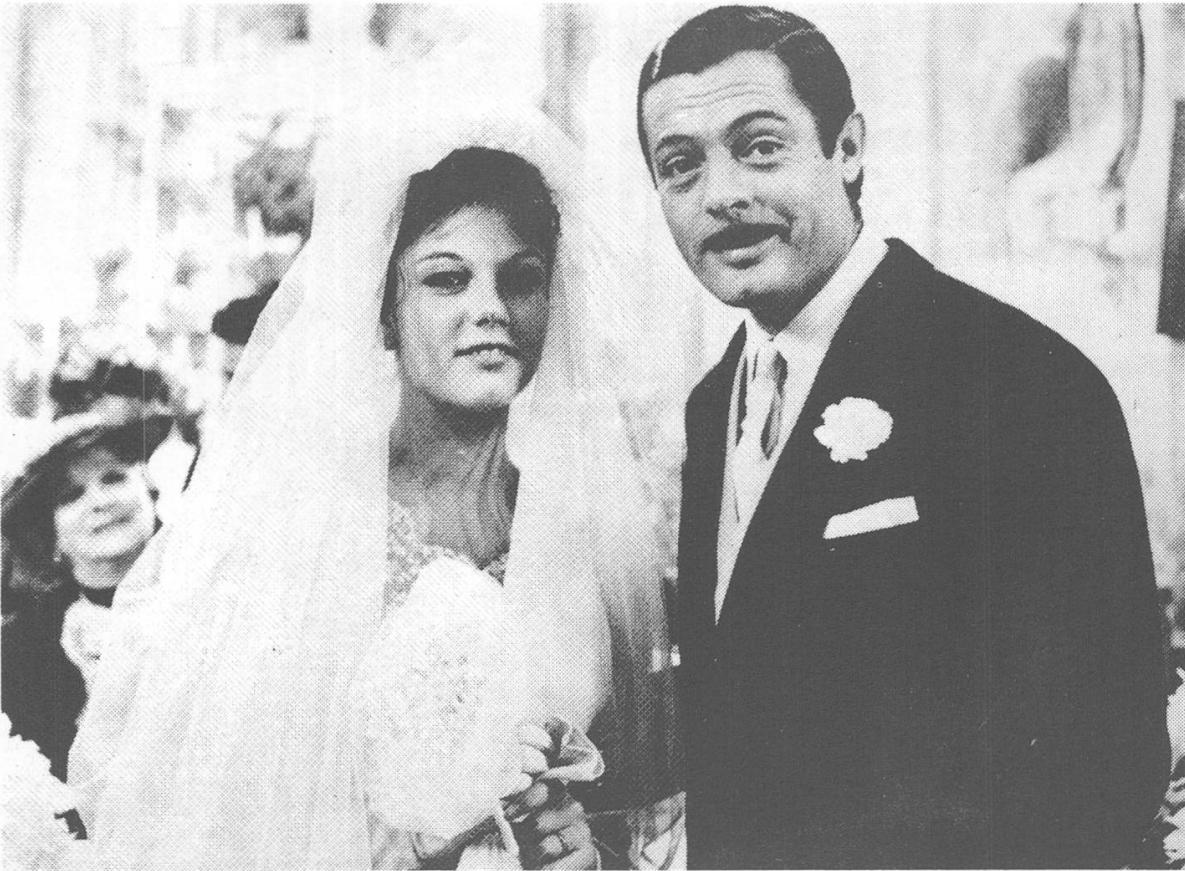
PETER BROOK: Es gibt da immer einen Austausch (exchange) - es muss ihn geben. Ich meine, alle guten Beziehungen zwischen Regisseur und Schauspieler beruhen auf einer Wechselwirkung (interchange); es gibt eine intime Zusammenarbeit, bei der man völlig involviert ist in allen dramaturgischen Aspekten des Films als ein Ganzes. Die Beziehung zwischen Schauspieler und Regisseur ist eine, bei der man wirklich keine Abgrenzungen machen kann.

Spielt eine solche Beziehung nicht wirklich, muss sich das selbstverständlich auch auf der Leinwand abzeichnen.

Das Gespräch mit Peter Brook führte Walt R. Vian

PETER BROOK wurde am 21. März 1925 in London geboren. Als Student in Oxford, drehte er 1943 den Amateurfilm SENTIMENTAL JOURNEY. Im selben Jahr inszenierte er mit "Dr. Faustus" erstmals auf einer Bühne in London. Master of Arts, Oxford; Ehrendoktor der Literatur, University of Birmingham. Brook inszenierte Opern im Covent Garden, London, und an der Metropolitan Opera, New York; Theater in Birmingham, Stratford upon Avon, London, Brüssel, New York, Moskau und Paris. Er gründete 1970 das "Centre International de Recherche Théâtrale" und 1974 das "Centre International de Creations Théâtrales" in Paris. Peter Brook ist verheiratet mit der Schauspielerin Natasha Parry.

Spielfilme: THE BEGGAR'S OPERA (1953); MODERATO CANTABILE (1963); LORD OF THE FLIES (1963); MARAT-SADE (1967); TELL ME LIES (1968); KING LEAR (1971) und MEETINGS WITH REMARKABLE MEN (1979).



Was ist ein guter Schauspieler? – "...in jedem Fall ist das Vorhandensein des echten Details ein Kriterium für gutes oder schlechtes Spiel".  
Marcello Mastroianni / Jean Gabin (unten) : mit hervorragender Präsenz!



Ein Gespräch mit Peter Brook über  
Schauspieler und Regie – Jäger und Gejagtes

**Regie führen kann jeder!  
Man ruft einfach  
'Action' und 'Cut' –  
mehr steckt nicht dahinter.**

**Orson Welles**