

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 32 (1980)
Heft: 18

Artikel: Spielen im Film : 2. Teil [Fortsetzung]
Autor: Gersch, Wolfgang
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933092>

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: 12.01.2026

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



Spielen im Film

2. Teil

Die Abgrenzung von der darstellenden Kunst Theater, die der Spielfilm seit seinen Anfängen betreibt, hat er sich mit dem Schauspieler, dessen Dasein schlechthin das Theater ist, selber aufgezwungen. Wenn der Film Geschichten erzählen, Schicksale nachbilden will – und das erwarten die Zuschauer vor allem von ihm –, braucht er überwiegend ausgebildete, das schauspielerische Handwerk beherrschende Darsteller, die nun aber seinen Gesetzen gehorchen, also den Film nicht theatralisch «infizieren» sollen.

Der Schauspieler, der am Abend auf der Bühne mit dem Zuschauer die Verabredung eingeht, eine Person zu sein, die er nicht ist, soll am Tage vor der Kamera nicht nur wieder eine andere spielen, was schliesslich sein Beruf ist, sondern sich selbst geben, um einen anderen zu geben. Die Gegensätze – hier auf die Spitze getrieben – sind von einem Schauspieler schwer zu überbrücken.

Das Medium setzt im Prinzip eine unmittelbare Spielweise durch: als Beispiel D.W. Griffith «The Musketeers of the Pig Alley.»

Hart formulierte Ekkehard Schall, Protagonist des Berliner Ensembles: «Für mich ist das Spielen im Film nicht anders als das Spielen im Theater; ich spreche von der direkten schauspielerischen Ausübung.» Mit dieser Position, näherungsweise vertreten, hat sich Schall in Filmen von anderen Schauspielern abgehoben, wenngleich seine Rollen, etwa in dem DEFA-Film «Schlösser und Katen» oder in dem Fernsehfilm «Wolf unter Wölfen», eine scharfe, auch gestisch ungewöhnliche Formulierung zuließen. Als gegenläufiges Beispiel kann das Moskauer Moskowjet-Theater angeführt werden, dem manche bekannte Filmschauspieler angehören, die auf der Bühne bis zur Unschärfe zurückhaltend wirken.

Spielweisen und filmisches Abbild

Die Praxis scheidet landläufig die Schauspieler in solche, die für den Film

besonders geeignet sind, und in jene, die es weniger sind, und sie meint bei den einen eine «natürliche» Wirkung und bei den anderen eine artifizielle. Vor der Geschichte des Films, schliesst man seine historischen Wandlungen und Sonderformen nicht aus, hat diese Wertung keinen Bestand. Der berühmteste Schauspieler, den der Film hervorgebracht hat, wäre sonst der unfilmischste: Charles Chaplin. Die auf der tänzerisch-grotesken Pantomime aufgebaute Charlie-Figur ist nicht weniger filmwirksam als Chaplins alter Clown Calvero in «Limelight», dem Melodram, in dem er Charlie zitiert. Und Conrad Veidts expressionistisch gespielter Somnambule überzeugt innerhalb der stilisiert-deformierten Welt von Wienes «Das Kabinett des Dr. Caligari» ebenso wie sein dem amerikanischen Spielstil angenäherter Nazimajor Strasser in «Casablanca».

Die Bewertung der Schauspielerleistung darf offenbar nicht ohne Bezug auf die Struktur, die stilistische Tendenz eines Films vorgenommen werden. Die mögliche Vielfalt der Abbildungsweisen, wie sie in den frühen Phasen vorhanden war und wie sie sich jetzt wieder auszubilden beginnt, verhält sich freilich nicht gleichwertig zur Spezifik des Mediums.

Der Film ist die am unmittelbarsten widerspiegelnde Kunst, die den Menschen in seiner unmittelbaren Umwelt zeigen kann. Diese durchs Medium bedingte dokumentarische Abbildfähigkeit, Fotografisches in der Bewegung zu sein, hat entscheidenden Einfluss auf die Spielweise im Film: Es ist gewöhnlich ein Spiel in den Formen des Lebens selbst.

Der Film hebt die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerraum auf. Der Wechsel der Einstellungen, die bis zur Grossaufnahme sich dem Menschen nähern, die Bewegungen der Kamera machen den Zuschauer zum Anwesenden der Ereignisse in Zeit und Raum. Während die Szene im Theater vom Zuschauer als eine Abstraktion genommen wird, gibt sich die filmische Abbildung als fixierte Wirklichkeit aus, vorausgesetzt, die Verkürzungen, Eingriffe und

Überhöhungen, ohne die Kunst nicht sein kann, bleiben in den Formen des Realen. Das Spiel in den natürlichen Daseinsformen macht die Bedingungen für das Spielen im Film. Der Schauspieler verlässt das Podest. Landschaften, durch die sie reiten, fahren, fliehen, der Himmel über ihnen, das Rauschen des Regens, Lieben in Feldern, das Gehen zwischen Unbeteiligten... ob es Schauspieler sind oder nicht: Die Kunst ist in der Natur und stellt sich darauf ein.

Pudowkin hat das als seine künstlerische Erfahrung beschrieben: «Ich fühlte: Je mehr sich das Spiel des Schauspielers dem einfachsten, realen Benehmen des Menschen im Leben nähert, desto näher kommt dieses Spiel dem, was der Film verlangt.» Er plädierte dabei für eine prägnante, die Aufmerksamkeit des Zuschauers erregende und lenkende Darstellung, wofür der Film spezifische Möglichkeiten hat: «Wenn der Schauspieler im Theater seine Geste proportional verstärken muss, um den benötigten Grad von Prägnanz und Ausdrucksfülle zu erzielen, so kann man demgegenüber im Film sogar ein kaum merkbares Zittern der Hand höchst eindrucksvoll gestalten, indem man die Kamera an den Schauspieler heranzieht und eine sogenannte Grossaufnahme macht. Das Gebiet des Unbemerkten, vom Menschen Verborgenen, tief Intimen konnte man plötzlich im Film aufnehmen und der unmittelbaren Wahrnehmung des Zuschauers zugänglich machen.»

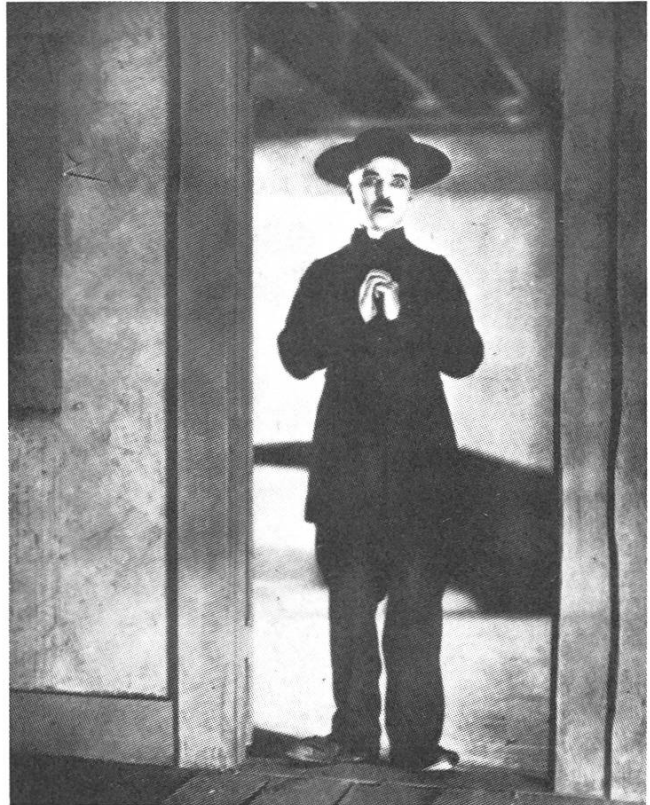
Von einer immer strengerer Einschränkung des sichtlich überhöhten Spiels im Film sprach der sowjetische Regisseur Michail Romm, als er gegen Ende seines Lebens seine Regieerfahrungen zusammenfasste. Auch er machte einen Unterschied zwischen dem Spielen im Theater und dem Spielen im Film, ohne sich auf eine Definierung des Kunstmaterials, das Leben selbst ist, einzulassen. Irgend etwas, sagte Romm, fehle manchen Theaterschauspielern, wenn sie im Film nicht die gleiche Bedeutung erlangen wie auf der Bühne: «Es gibt hier kein allgemeingültiges Gesetz, und es existiert ein wesentlicher Unterschied.»

Die eigentliche Hürde für den Theaterschauspieler, der sich auf den Film einzustellen sucht, sah Romm in der Grossaufnahme: «Wenn der Schauspieler, besonders der erfahrene, gut ausgebildete Theaterschauspieler, in der Grossaufnahme so spielt wie in der Halbnahen, dann sieht es aus, als reisse er die Augen übermässig auf, als mache er übertriebene Mundbewegungen, als verleihe er dem Ganzen übermässigen Ausdruck, obwohl es im realen Leben vollkommen natürlich wäre; in der Grossaufnahme halten wir die Schauspieler zum Unterspielen an. Das muss eine absolute Filigranarbeit sein, mit feinsten Details der Mimik.»

Romm übersah natürlich nicht, dass ein grosser Schauspieler des Theaters gross auch im Film sein kann – wenn er sich das Gefühl für den Unterschied bewahrt und erzogen hat. Als ein Protagonist solcher Art wäre gegenwärtig Jan Nowicki zu nennen: Mit theatralischer Gewalt und Präzision spielte er in Wajdas Krakówer Schauspielinszenierungen «Novembarnacht» und «Die Dämonen», und er erweist sich als ganz individuell ausstrahlender, sehr sensibel, nervös reagierender Filmdarsteller in Zanussis «Spirale», in den Mészáros-Filmen «Zwei Frauen», «Ganz wie zu Hause», die seine spielerischen Aktivitäten forderten.

Stilisierungen

Die Scheidung des Theaterspiels vom Spielen im Film und Unterscheidungen nach Einstellungsarten betreffen das Verhältnis von Spielweise und filmischem Abbild nur in groben Umrissen. Auf diesem Grundsätzlichen basieren so viele Möglichkeiten, wie es Filmstrukturen, Regiehandschriften und Schauspielerpersönlichkeiten gibt. Das Prinzip des Unstilisierten ist nicht als allmähliche Emanzipation des Films von theatralischen Spielformen entstanden. Bereits Griffith strebte es an. Andererseits waren die Einflüsse des Theaters anfangs beträchtlich, zumal der Film in seinem Frühstadium durch das Abfilmen ausgewiesener Theater-



Charles Chaplin in: «The Pilgrim» (1923).

schauspieler sich als Kunst ausweisen wollte. Zu berücksichtigen ist auch, dass der stumme Film auf eine «beredte» Gestik, auf ein mimisch, gestisch sich verständlich machendes Ausdrucksspiel angewiesen war, das eine sichtliche Überhöhung bedeutete.

Solche Überhöhungen waren aber kaum die des Theaters, und sie waren in ihrer zunehmenden Verfeinerung – so bei Asta Nielsen – auch nicht mit den Stilisierungstendenzen identisch, die der Stummfilm seinerseits entwickelt hat. Seine grossen, in die Geschichte eingegangenen Stilisierungen des Spiels waren, ob sie sich vom Theater herleiteten oder nicht, auf das filmische Medium bezogen. Die bedeutendsten Leistungen im deutschen expressionistischen Film – Veidts *Somnambule* Cesare und Werner Krauss' *Caligari* – sind zu graphischer Wirkung gesteigerte; rhythmisierte Abstraktionen, die im Einklang mit Dekor und Licht zu einer filmischen Vision werden.

Als Lew W. Kuleschow Anfang der zwanziger Jahre mit seinen Schülern experimentell an einem neuen Typus des Filmschauspielers arbeitete, wurde

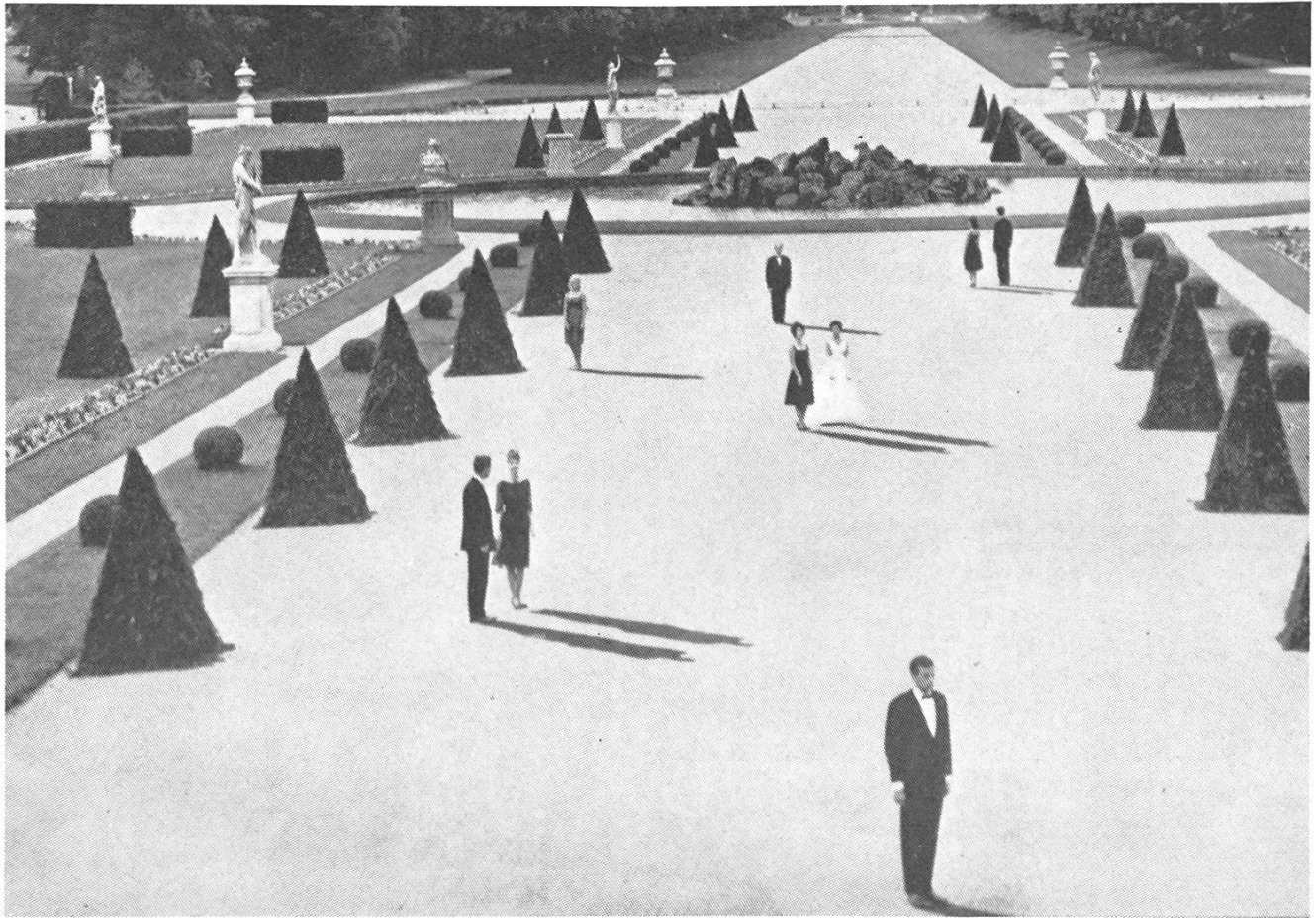
die Bewegung, die ihn am amerikanischen Film fasziniert hatte, zur Grundlage der «lebenden Modelle», wie er den zu schaffenden Typ nannte: Es sollte ein universeller, untheatralischer Schauspieler sein, der nicht psychologisierend spielt, sondern der Psychologie durch Bewegung, der das Verhalten und die Reflexe der Menschen durch den (hochtrainierten) Körperausdruck ins Sichtbare bringt. Die Konsequenz war ein offensichtliches Abheben von der Realität, wie es der zeichenhafte Darstellungsstil in Kuleschows Film «Die Abenteuer des Mr. West im Lande der Bolschewiki» zeigt. Kuleschow liess seine Montage-Theorie in seine Theorie von den «lebenden Modellen» münden: Das rhythmisierte Bewegungsspiel, das sich aus Gesten, Posen, Körpersprache zusammensetzt, wird zur Realisierung der Montage durch den Schauspieler. Montage hebt sich auch im Spiel der Slapstick-Komiker auf: Ihr von Destruktionslust und Aggressivität bestimmtes Spiel wird zur grotesken Demontage der äusseren Welt – als Angriff oder Abwehr. Im Kampf mit Dingen und Menschen besorgen die Komiker die Montage selbst; die Wendungen im Spiel werden zu Bruchstellen, die die Reaktion auf Missgeschick oder Erfolg folgen lassen. Ihr Spiel nahm die Möglichkeit des Films, seine Aufnahme- bzw. Vorführgeschwindigkeit zu beschleunigen oder zu verlangsamen, auf und passte so die Pantomime ins neue Medium ein.

Wiktor Schklowski hat Chaplins Technik exakt getroffen, wenn er vom «mechanisierten» Charakter der Bewegungen spricht: «Sein Spiel kann man in einzelne Perioden zerlegen, wobei jede Periode gewöhnlich mit einem Schlusspunkt endet: mit einer Pose.» Die Stilisierung seiner Gestik, in der sich Sprache formalisiert, machte Chaplin durchaus zu einem Sonderfall, der – aus der Schule der Slapstick-Komiker kommend – keine Schule begründete, sondern als der grosse, der überragende, weil humanisierende, die menschliche Existenz in ihrer Schönheit und Bedrohtheit erfassende Schlusssatz des Slapstick zu werten ist. Chaplins Agie-

ren setzt die filmspezifischen Mittel des Überhörens und Verfremdens weitgehend ausser Kraft. Seine Filme kommen mit einfach anmutenden Abbildungsverfahren aus: «Die Totalaufnahmen sind mir unentbehrlich: Wenn ich spiele, so tue ich es genauso sehr mit meinen Beinen und mit meinen Füßen wie mit meinem Gesicht.» Die Charlie-Figur ist nur als ganzheitliche wirksam. Das Aufkommen des Tonfilms und die Anwendungsmöglichkeiten der Schärftiefe führten zu weiterem Gewinn an Unmittelbarkeit, zu einem noch natürlicher erscheinenden Abbild, das – vor allem im Zusammenwirken mit progressiven Konzeptionen – fast durchweg die «unmittelbare und höchste Einfachheit im Spiel» (Pudowkin) zum Wertmassstab des Schauspielers im Film gemacht hat. Artistisches Potential, technisches Vermögen, die Kunst des Spielens sind dafür Voraussetzungen, die jedoch – im Unterschied zum Theater – nicht kenntlich werden sollen. Die Gestaltungsfähigkeit des Schauspielers hat aufzugehen in der Gestalt als Ausdruck des unmittelbaren Lebens.

Für die Schauspielkunst ist das nicht ohne Probleme: «Eine aus dem filmischen Medium erwachsende, im Fernsehen sich steigernde Gefahr für den Schauspieler», wie der Berliner Theaterwissenschaftler Ernst Schumacher schreibt, «besteht darin, sich mit ausschliesslich imitativen Formen der Darstellung zufriedenzugeben, seine mimetischen Fähigkeiten auf Nachahmung zu beschränken und sich tendenziell im Naturalismus zu verlieren.»

Es hat immer wieder «Durchbrüche» gegeben, die es dem Schauspieler ermöglichten, sich auf realistische Weise von der Wirklichkeit abzuheben (das Abgleiten des Spielens in Verkitschung, wie sie der kapitalistische Marktfilm massenhaft zeigt, steht hier ebensowenig zur Debatte wie die idealisierende Stilisierung im sozialistischen Film vor allem der fünfziger Jahre). Eisensteins Film «Iwan der Schreckliche», dessen Stil als Polemik gegen naturalistische Tendenzen der dreissiger und vierziger Jahre aufgefasst werden kann, zeigt in der Darstellung, vor allem im Spiel Ni-



Stilisierung des Bildes durch optische Komposition: Der Schauspieler als Teil des Dekors (vergleiche die gemalten Schatten). Aus: Alain Resnais' «L'année dernière à Marienbad.»

kolai Tscherkassows, theatralisch verfremdende Stilisierungen, die in bildlichen Verfremdungen ihr Äquivalent finden. Zum Modellhaften neigende Abbildungen und damit einhergehende Spielweisen dringen – nicht zuletzt unter dem Einfluss der Brechtschen Ästhetik – in den Film der Gegenwart ein, wofür in der DDR die Arbeiten Egon Günthers als Beispiele genannt seien. Die Kunst des Schauspielens im Film wird jedoch nicht durch diese Tendenzen, so belebend sie sein mögen, grundiert. Das Medium setzt im Prinzip eine nichtverfremdende, unmittelbare, nicht sichtlich abgehobene Spielweise durch.

Arbeit mit dem Schauspieler

Wenn Michelangelo Antonioni den Filmschauspieler als eine «Art Trojani-

sches Pferd in der Festung des Regisseurs» sah, formulierte er zwar extrem, für viele seiner Kollegen aber in der Sache wahr: Der Regisseur geht mit dem Leben selbst um, das er herausfordert, bewegt und führt, das er zur Entfaltung, zum Strahlen bringen muss und das er zugleich einem nur von ihm verantworteten Kunstprozess unterwirft. Der Regisseur des Films überantwortet nicht dem Schauspieler die Kunstproduktion, wie das im Theater geschieht, er muss das in Bewegung gesetzte Leben in einen Kontext einfügen, den letztlich nur er selbst überschauen kann. Die Grösse der Herausforderung wirkt auf ihn zurück.

Das Selbstgefühl des Schauspielers, der am Abend auf der Bühne König ist, kontrastiert beim Film mit seiner Einflusslosigkeit auf das Endprodukt. Dem Regisseur obliegt es, dieses Gefühl zu mobilisieren, ohne doch die vorgestellte, im Werden begriffene Struktur durch den zur Entfaltung gebrachten Schauspieler sprengen zu lassen. Und selbst wenn er im Arbeitsprozess mit den Schauspielern sich zu neuen Vor-

stellungen führen lässt, muss er diese doch wiederum in eine Struktur bringen und also von daher den weiteren Arbeitsprozess mit den Schauspielern bestimmen.

Künstlerische Vorgänge dieser Art öffnen sich der Theorie schwer. Wer nicht analysiert ist, kann (Psycho-)Analyse nicht betreiben. Die Theorie sollte sich an Ergebnisse halten. Erfahrungen der Praktiker können auf Spezifisches weisen.

Drei «Lehren» zog Romm aus seiner Arbeit mit dem Schauspieler: Der Regisseur muss jedem Darsteller das notwendige Spielmaterial liefern, «damit er die Figur wenigstens mit äusseren Mitteln gestalten kann». Der Abbildungscharakter des Films verlangt den physischen Ausdruck: «Der Schauspieler muss alles spielen: Wenn er den Durst nicht spielt, so wird er, wie sehr er in der Wirklichkeit auch trinken möchte, das instinktiv verbergen, er wird den Durst bekämpfen – und auf der Leinwand kommt kein Durst zustande.»

Romms dritte Erfahrung betrifft die Arbeit mit dem Schauspieler in ihrem Zentrum, denn er tritt dafür ein, dass der Regisseur der individuellen Methode des Akteurs folgt: Regie nicht als Dressurakt oder Suggestion, sondern als Freisetzen der Persönlichkeit und Gestaltungsfähigkeit durch einen bedingten Freiraum des Schauspielers. Dieser habe den Weg, den der Regisseur für richtig erachtet, selbst einzuschlagen; «wie man ihn auf diesen Weg bringt, das steht auf einem anderen Blatt geschrieben, es ist eine Frage des Taktes und der Geduld». Der Schauspieler sollte dabei nach Möglichkeit den Regisseur kaum spüren, «damit er im allgemeinen das Gefühl hat, völlig ungezwungen das zu spielen, was er möchte». (Die Erinnerung des sowjetischen Schauspielers Innokenti Smoktunowski an Romms Verärgerung, als bei einer Probe für «Neun Tage eines Jahres» Smoktunowski und Alexej Batalow plötzlich ihre Rollen tauschten – «die Nützlichkeit dieses Versuchs war offensichtlich» –, mag freilich für die Empfindlichkeit der Regie-«Festung» sprechen.)

«Eine echte Zusammenarbeit zwischen Schauspieler und Regisseur ist nicht möglich. Sie arbeiten auf zwei völlig unterschiedlichen Ebenen», meinte Antonioni: «Der Regisseur schuldet dem Schauspieler keine Erklärungen – ausgenommen solche sehr allgemeiner Natur über die in dem Film handelnden Personen. Es ist gefährlich, über Details zu diskutieren. Zeitweilig werden Regisseur und Schauspieler notwendigerweise Feinde.» Konsequente Unterscheidungen weltanschaulicher Art – in sozialistische und bürgerliche Regisseure – werden sich von hier aus nicht ableiten lassen. «Das Verhältnis Regisseur – Schauspieler ist immer ein Kampf», sagte kürzlich DEFA-Regisseur Rainer Simon. Gleichwohl haben Antonionis extreme Formulierungen auch ein ideologisch bedingtes Motiv. Sie leiten sich her von seinen Filmen «L'avventura», «La notte», «L'eclisse», die mit einer «verdunkelten» Dramaturgie arbeiteten und klärende Diskussionen über Details wie Gesamtzusammenhänge nicht vertragen hätten.

Antonionis Theorem «Der Filmschauspieler muss nicht (verstehen), sondern einfach (existieren)» reflektiert natürlich viel mehr als nur eine individuelle künstlerische Konstruktion: die Furcht vor dem Verlust schauspielerischer Unmittelbarkeit; die komplizierte Situation des Filmschauspielers, der über das zu entstehende Kunstwerk schwer befinden kann... Dass jedoch der «denkende» Schauspieler nur den falschen Ehrgeiz habe, gross zu werden, und «viel Wahrhaftes» in der Darstellung verschütete, ist eine unhaltbare Behauptung Antonionis.

Den Aussagen der Regisseure, so provozierend sie klingen mögen, ist durchgehend gemeinsam, den stärksten, den glaubhaftesten Ausdruck des Schauspielers erreichen zu wollen. Die Methoden, mit denen die Regisseure ihre Schauspieler freizusetzen suchen, markieren den Unterschied, der in den Strukturen und Absichten ihrer Filme, der darin beschlossenen Haltungen begründet ist.

Jean Renoirs Filme des «poetischen Realismus» haben dem Schauspieler

Räume der Entfaltung geboten. Die (tiefenscharfe) Kamera folgte seinen Bewegungen, beobachtete ihn, wie er Beziehungen aufnahm zu anderen, zur Welt um ihn, weil es Renoir um psychologisch subtile, aufs Durchschauen angelegte Gesellschaftsbilder ging. Das setzte ein eigenes, innig scheinendes Verhältnis zum Schauspieler voraus. Sie sollten, sagte Renoir, «erst über den Text nachdenken... Ich glaube sogar, dass die richtige Spielweise einer Szene von den Schauspielern gefunden werden muss...», sie müssten «die Szene selbst entdecken und ihre eigene Persönlichkeit auf die Situation anwenden, nicht die Persönlichkeit des Regisseurs». Möglicherweise hat die Vieltimmigkeit des Renoirschen Werkes hier ein Motiv, das jedenfalls zu ungewöhnlich schönen Porträts in so souverän wie improvisiert wirkenden Filmen führte.

Als Vertreter einer radikalen Spezialform des Autorenfilms verhält sich Alfred Hitchcock weit weniger zärtlich zum Schauspieler: «Eigentlich braucht er überhaupt nichts zu machen. Er muss

ein ruhiges und natürliches Benehmen haben, was übrigens gar nicht so einfach ist, und er muss es hinnehmen, dass er benutzt und vom Regisseur und von der Kamera in den Film eingebaut wird. Er muss es der Kamera überlassen, die besten Akzente und die besten Höhepunkte zu finden.» Hitchcocks Standpunkt ist in handwerklicher Sicht unzweifelhaft reell, aber zugleich auf das Einzwängen des Schauspielers in eine auf Spannung (suspense) gerichtete Filmstruktur bezogen, in der es der Wahrscheinlichkeit nicht erlaubt ist, «ihr hässliches Haupt zu erheben».

Jeder bedeutende Regisseur wird seine Methode entwickeln, um den Schauspieler in jene Freiheit zu bringen, die ihn für den jeweiligen Film «nutzbar» macht. Denn der Schauspieler wird – so entscheidend seine Arbeit, seine Persönlichkeit für den Erfolg des Films ist – in ein Gesamtes integriert, das er nur partiell beeinflussen kann. Die Art, ihn zu «benutzen», müsste ihm zum Vorteil gereichen. (Fortsetzung und Schluss in der nächsten Nummer.)

Wolfgang Gersch

FILMKRITIK

Fluchtweg nach Marseille

BRD 1977. Regie: Ingemo Engström und Gerhard Theuring (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/244)

Mehr als zwei Jahre hat es gebraucht, bis dieser Film hier ins Kino gelangt ist, zwei Jahre habe ich darauf gewartet, nachdem ich ihn in Berlin gesehen hatte. Filme, die in die Vergangenheit zurückgehen, Artikel, Sachbücher und Literatur, die sich mit dem faschistischen Deutschland befassten: immer habe ich sie mir seither angeschaut und gelesen in ferner Relation zu diesem einmaligen Werk von Ingemo Engström und Gerhard Theuring. Schlagworte der letzten Jahre, die einem dabei einfal-

len wie «Vergangenheitsbewältigung», «Trauerarbeit», die auf diesen Film angewandt werden können und doch auch danebenschiessen, weil es ein ungleich differenzierter, vielschichtiger Film ist, dem mit Schlagworten nicht beizukommen ist. Dem überhaupt mit Worten schlecht beizukommen ist, weil er von vergangenen und jetzigen Bildern handelt und von da ausgeht und dahin wieder zurückkehrt.

Intensiviert werden die Bilder durch einen sehr persönlichen Kommentar, der hineingewoben ist in das Bildmaterial, gesprochen durch eine männliche und eine weibliche Stimme, was dem Film eine weitere emotional-sinnliche Dimension verleiht. Nie hat man das Gefühl, ein Bild sei ausgewählt worden,