Michael Caine, *Weniger ist mehr*

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Sir Michael Caine, geboren am 14. März 1933 als Maurice Joseph Micklewhite in London, spielt ab 1953 erste kleine Rollen im Theater. 1956 erhält er seine erste Filmrolle, der eine Karriere mit rund 100 Filmen und zahlreichen Auszeichnungen und Preisen folgt. Er gewann u. a. den Darstellerpreis der New Yorker Filmkritiker für Alfie (1966), den British Academy Award für Rita will es endlich wissen (1983) und jeweils einen Golden Globe für Rita, Zwei hinreissend verdorbene Schurken (1988) und Little Voice (1998). Caine, der viermal für einen Oscar als »Bester Hauptdarsteller« in Mord mit kleinen Fehlern (1972), Alfie und Der stille Amerikaner (2002) nominiert wurde, erhielt die Auszeichnung als »Bester Nebendarsteller« 1986 in Woody Allens Hannah und ihre Schwestern und 1999 in Gottes Werk & Teufels Beitrag.

Besonderer Dank gilt Tosca Hall und Dieter Wardetzky für die Durchsicht und Bearbeitung der Übersetzung, Katharina Broich und Christin Heinrichs für die Redaktion und Wolfgang Krenz für das Fachlektorat.

3. Auflage 2009
© für die deutsche Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2005
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com / info@alexander-verlag.com
© für die Originalausgabe by Applause Theatre Book Publishers 1990
Die Übersetzung folgt der Ausgabe Michael Caine – Acting in Film – An Actor's Take on Movie Making, New York 1990.
Alle Rechte vorbehalten. Jede Wiedergabe und Vervielfältigung, auch auszugsweise, bedarf der schriftlichen Genehmigung durch den Verlag.
Alle Abbildungen stammen aus dem FilmbildFundus Robert Fischer.
Druck und Bindung: Interpress, Budapest
Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos von Michael Caine am Set von Dressed to kill.
Printed in Hungary (November) 2009
ISBN 978-3-89581-138-8

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Michael Caine

Weniger ist mehr

Kleines Handbuch für Filmschauspieler

Deutsch von Petra Schreyer
Herausgegeben von Maria Aitken

Alexander Verlag Berlin

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Deathtrap (Das Mörderspiel). Regie Sidney Lumet, 1982

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

INHALT

1. Schauspieler im Film: Eine Einführung 7
Für den Augenblick spielen – die Unsterblichkeit kommt von ganz allein / Die Kamera wird Sie jedesmal auffangen / Weniger ist mehr / Leinwandtauglichkeit / Seien Sie bereit / Stücke werden aufgeführt, Filme werden gemacht / »Ruhe!« – Eine solche Ruhe haben Sie noch nie gehört

2. Vorbereitung 26
Die Zeit ist nur dann todlangweilig, wenn Sie sie totschlagen / Gedanken erkennen / Minigolf

3. Im Studio oder am Drehort 39
Probieren Sie alles aus

4. Vor der Kamera – vor Drehbeginn 46
Wenn Sie die Gefahr »üben«, geht sie verloren / Das Lichtdouble / Entspannt nervös

5. Die Aufnahme 56
Großaufnahmen und Kontinuität
Auf die Augen kommt es an / *Das Set-up* / *Off-Kamera* / *Materielle Kontinuität* / *Emotionale Kontinuität*
Die Kunst der Spontaneität
Stimme, Ton, Beleuchtung, Bewegung
Stimme und Ton / *Akzente* / *Ton und Synchronisation* / *Beleuchtung und Inky-Dinky* / *Bewegung*

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

6. Figuren 85
Genre / Liebesszenen / Vorbilder, Recherche und Sie selbst

7. Verhalten am Set und außerhalb 102
Der Schau-Stehler, der Szenen-Klauer und der Zeit-Schinder / Launen / Versicherung / Stunts / Professionalität / Die Muster vor Augen

8. Regisseure 113

9. Star sein 126

Filmographie 137

Editorische Notiz 144

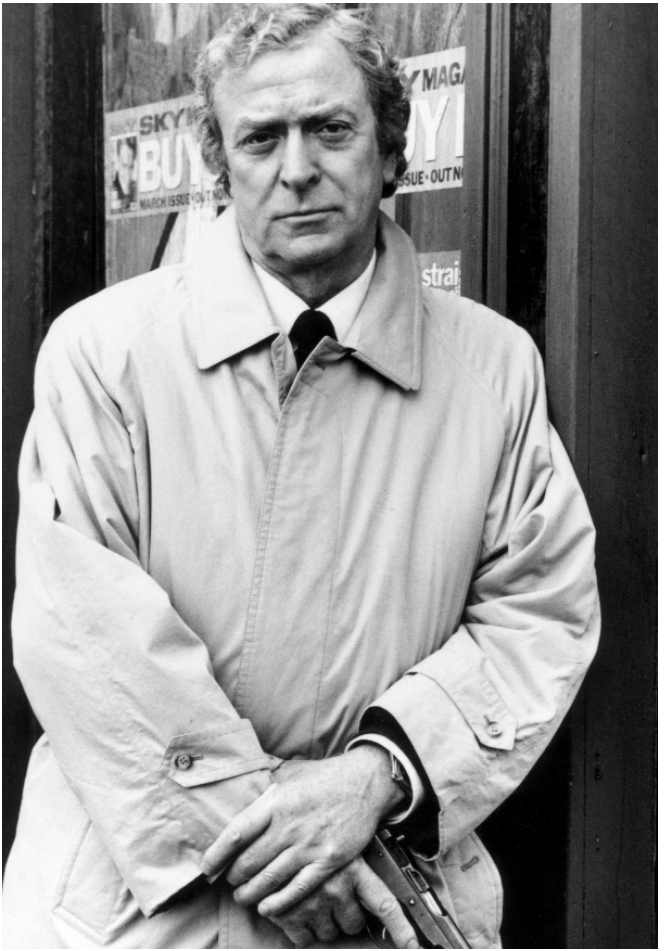
www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

I

SCHAUSPIELER IM FILM
Eine Einführung

Der normale Mensch steht morgens nicht auf und überlegt sich: »Wie soll ich heute spielen? Welchen Eindruck werde ich machen?« Er lebt einfach vor sich hin, kümmert sich um seine Angelegenheiten und hängt seinen Gedanken nach. Ein Filmschauspieler muß seinen Stoff so im Griff haben und mit dem Leben seiner Figur so vertraut sein, daß er die intimsten Gedanken seiner Figur denken kann, als würde ihn niemand beobachten – als gäbe es keine Kamera, die ihn ausspioniert. Die Kamera ist nur zufällig da. Es heißt, daß man eine Fremdsprache erst dann wirklich beherrscht, wenn man anfängt, in der anderen Sprache zu träumen. Ein Filmschauspieler muß imstande sein, die Träume einer anderen Person zu träumen, bevor er mit dieser Figur eins werden kann.

Das erste Mal vor eine Kamera zu treten ist nicht das gleiche wie ein erstes Rendezvous. Sie brauchen keinen besonderen Eindruck zu machen. Sie brauchen der Kamera nicht den Hof zu machen; die Kamera liebt Sie bereits. Die Kamera hängt wie eine aufmerksame Geliebte an Ihren Lippen, folgt jeder Bewegung Ihrer Augen; sie kann den Blick nicht von Ihnen abwenden. Sie hört und sieht alles, was Sie tun, egal wie unauffällig und unwichtig; eine solche Hingabe haben Sie noch nicht erlebt. Sie ist die treueste aller Geliebten, auch



Blue Ice. Regie Russell Mulcahy, 1992

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

wenn Sie selbst den größten Teil Ihrer Karriere damit verbringen, woanders hinzusehen und sie zu ignorieren.

Denken Sie aber bloß nicht, diese Liebesbeziehung mit der Kamera mache die Filmschauspielerei leicht. Sich vor einer Kamera realistisch und glaubwürdig zu verhalten ist eine anspruchsvolle Kunst, die ständige Disziplin und Fleiß erfordert. Filmschauspielerei war noch nie einfach, aber in den letzten dreißig Jahren haben sich die Schwierigkeiten sogar noch verstärkt; teils wegen technischer Veränderungen, teils wegen neuer Anforderungen, die Schauspieler und Regisseure an sich selbst stellen, teils wegen veränderter Zuschauererwartungen.

Wenn Sie in einem Film einen Schauspieler beim »Spielen« ertappen, macht er etwas falsch. In dem Moment nämlich, in dem er dabei erwischt wird, etwas für die Kamera »darzustellen«, fliegt der Schauspieler auf. Er ist nicht länger Privatmensch in einer privaten Welt. Auf einmal ist er ein hochbezahlter Schauspieler, der vertraglich verpflichtet ist, diese Zeilen für die Öffentlichkeit zu sprechen. Ende der Illusion. Ende der Karriere.

In den frühen Tonfilmen kamen die Schauspieler aus der Theatertradition, und so überrascht es nicht, daß sie in einer Weise spielten, die für das Theater gedacht war. Sie sprachen nicht einfach – sie gaben donnernde Reden von sich, als ob sie noch in der letzten Reihe des zweiten Rangs gehört werden müßten. Niemand schien ihnen gesagt zu haben, daß es gar keinen zweiten Rang gab. Bis zu einem gewissen Grade war

diese hochtheatralische Darstellungsform notwendig, da das Mikrofon in dieser Zeit fest installiert war. Normalerweise steckte es in einem Blumenstrauß in der Mitte des Tischs, so daß die Schauspieler lauter sprechen mußten, sobald sie sich vom Tisch entfernten. Heutzutage ist die Technik sehr viel raffinierter. Mikros können unter dem Hemdkragen oder in Kleiderfalten versteckt sein, und sie registrieren das leiseste Flüstern eines Schauspielers. Ein Schauspieler braucht nicht künstlich seine Stimme zu heben – ganz im Gegenteil.

Für den Augenblick spielen – die Unsterblichkeit kommt von ganz allein

Auch der Stil der Darstellung hat sich geändert. Sollte ein Schauspieler in der Frühzeit des Films in einer Szene weinen, machte er daraus eine große emotionale Nummer, um dem Publikum seinen Kummer vorzuführen. Wahrscheinlich nahm er sich einfach ein Beispiel an den gefeierten Auftritten anderer Schauspieler. Es sei dahingestellt, ob diese Methode zu etwas führte oder nicht – so war eben die damalige Schauspieltradition.

Der moderne Filmschauspieler weiß, daß echte Leute im echten Leben alles daran setzen, ihre Gefühle *nicht* zu zeigen. Es ist glaubwürdiger und überzeugender, gegen die Tränen anzukämpfen und ihnen erst dann nachzugeben, wenn alle Abwehrmechanismen erschöpft sind. Wer heute als Schauspieler filmisch erfolgversprechende Vorbilder sucht, sollte sich lieber einen Dokumentarfilm ansehen. Für Betrunken-

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

heit gilt das gleiche. Im wirklichen Leben gibt sich ein Betrunkener große Mühe, nüchtern zu erscheinen. Ein plump gespielter Betrunkener auf der Bühne oder im Film torkelt umher, um zu zeigen, wie betrunken er ist. Das ist künstlich. Und letztendlich errichtet diese Art zu spielen eine Barriere zwischen Schauspieler und Publikum, so daß der Figur, egal was sie sagt oder tut, nichts mehr abgenommen wird. Ihre Glaubwürdigkeit wird auf einmal angezweifelt, und sind erst mal Zweifel geweckt, kann man sie nicht mehr zerstreuen. Mit anderen Worten: Die Filmschauspielerei hat heute viel mehr mit »Sein« als mit »Darstellung« zu tun.

Das Publikum selbst hat viel zu diesen Veränderungen in der Filmschauspielerei beigetragen. Es bekommt sehr schnell mit, was glaubwürdig ist und was nicht. Nachdem das breite Publikum einmal Darstellungen wie die von Henry Fonda in Grapes of Wrath (Früchte des Zorns) gesehen hatte, entdeckten die Zuschauer den Unterschied zwischen genau beobachteter Nachahmung der Realität und dem eher theatralischen, wenig überzeugenden Zeug. Marlon Brando spielt in On the Waterfront (Die Faust im Nacken) so entspannt und zurückhaltend, daß seine Darstellung zu einem Meilenstein der Filmschauspielkunst wurde. Im Laufe der Jahre ist das moderne Kinopublikum geschult worden, auf jedes winzige Signal, das ein Schauspieler aussendet, zu achten und es zu erkennen. Mit einem Minimum an Körpersprache kann ein Schauspieler auf der Leinwand enorm kraftvolle Gesten machen. In der Romanvorlage für The Caine Mutiny (Die Caine war ihr Schicksal) schreibt der Autor,

daß Captain Queeg oft nervös mit zwei Stahlkugeln in seiner Hand spielt. Im Film wußte Humphrey Bogart, daß dem Publikum das Klicken der Kugeln auf der Tonspur in den meisten Szenen schon genug verriet – er brauchte nicht einmal neurotisch *auszusehen.*

Die Kamera wird Sie jedesmal auffangen

Die Großaufnahme ist die Einstellung, die der Film am liebsten benutzt, um emotionale oder gedankliche Feinheiten zu vermitteln. Sie kann dem Schauspieler enorme Stärke verleihen – die potentielle Kraft einer Großaufnahme erfordert aber auch absolute Konzentration. Die Großaufnahme kann nicht auf mysteriöse Weise einen nichtssagenden Moment in etwas Aufregendes verwandeln, wenn der Schauspieler nicht selbst etwas Aufregendes in diesem Moment entdeckt. Genau das Gegenteil passiert: Die Großaufnahme fängt die kleinste Unsicherheit auf und vergrößert sie. Auf der Theaterbühne, mindestens fünfzehn Meter vom Publikum entfernt, kann man Textunsicherheiten vertuschen – die Kamera hingegen wird auch das kleinste ungeplante Zögern preisgeben. Wenn während einer Großaufnahme ein Crewmitglied durch mein Blickfeld hinter der Kamera läuft, bitte ich sofort um eine Wiederholung des Takes. Auch wenn ich selbst nicht glaube, daß meine Konzentration in diesem Moment nachgelassen hat, und auch der Regisseur mir versichert, alles sei in Ordnung – die Kamera wird dieses winzige Flackern in meinen Augen trotzdem eingefangen haben.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Wenn Ihre Konzentration vollkommen und Ihre Darstellung aufrichtig ist, können Sie sich zurücklehnen, denn die Kamera wird Sie jedesmal auffangen; sie wird Sie nicht fallenlassen. Die Kamera beobachtet Sie. Sie ist Ihr Freund. Vergessen Sie nicht: Die Kamera liebt Sie. Sie hört alles, was Sie sagen, und nimmt alles auf, was Sie tun, egal wie unauffällig Sie es tun. Vergleicht man die Theaterschauspielerei mit einer Operation mit dem Skalpell, so entspricht die Filmschauspielerei der Operation mit dem Laserstrahl.

Die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten im Film ist vielleicht kleiner als im Theater, doch die Intensität ist genauso groß. Oder größer. Auf der Bühne gibt es die dramatische Schubkraft des ganzen Stücks, die Sie mitträgt. Im Film werden isolierte Momente gedreht, womöglich noch in der falschen Reihenfolge. Und bei jeder Aufnahme müssen Sie sich auf Hochtouren bringen. Im Film gibt es kein Sichtreibenlassen; Ihr Gehirn arbeitet eigentlich die ganze Zeit mit doppelter Kraft – ansonsten wird es Sie auf der Leinwand nicht geben. Sie wären überrascht, wie groß eine »kleine« Darstellung im Film sein kann, vorausgesetzt, sie wurzelt im Naturalismus. Aber stehen Sie nicht einfach da und tun gar nichts; und es nützt auch nichts, Flaggensignale auszusenden, so wie Sie es beim Theater machen. Glauben Sie nicht, daß man ebenso theatralisch sein kann wie dort, nur eben ein paar Nummern leiser. Und *denken* müssen Sie die ganze Zeit, denn die Kamera blickt in Ihr Gehirn, und die Zuschauer sehen, was die Kamera sieht. Der Schlüssel liegt in der mentalen Übermittlung. Läuft der Geist auf Hochtouren, steuert der Körper in die richtige Richtung.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Weniger ist mehr

Manchmal treffe ich auf Schauspieler, die glauben, sie könnten mit großen, bombastischen Gesten eine Szene an sich reißen. Solche Schauspieler benutzen ihren Körper und ihre Stimme, nicht ihren Kopf. Ihnen ist nicht klar, daß weniger mehr ist, wenn es um Körper und Bewegung geht. Man kennt den großen Theaterschauspieler, der es nicht für nötig hält, sich auf das Medium Film einzustellen. Er braucht einen neuen Mercedes und läßt sich zwischen zwei Inszenierungen von Titus Andronicus zu einem Filmengagement herab. Jetzt wird die Kamera auf ihn gerichtet. Sehen Sie hin. Alle drehen völlig durch: Die Stimme ist zu laut, die Bewegungen, die sonst einem Theaterpublikum den Atem rauben, wirken plötzlich übertrieben und falsch. Wenn ich mit jemandem spiele, der so abhebt, bleibe ich einfach fest auf dem Boden. Ich halte mich an den Naturalismus, an den ich glaube, und er sieht da oben ganz schön dumm aus.

Im Film ist ein Baum ein Baum. Er ist kein bemaltes Stück Leinwand, das sagt: »Wir sind im Theater. Wir haben uns darauf geeinigt, sämtliche Zweifel beiseite zu schieben und so zu tun, als sei nicht alles aus Pappe. Wir werden wunderbare Bühnenschauspieler *spielen* sehen.« Beim Theater müssen Sie eine weit hörbare Stimme haben, sonst versinken Ihre Worte spurlos in der dritten Reihe. Beim Theater ist Handlung, Aktion, die Grundlage; man muß dem Publikum seine Einstellung verkaufen. Beim Film kann das Mikrofon Sie jederzeit hören, ganz gleich, wie leise Sie sprechen, ganz gleich, wo

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

The Black Windmill (Die schwarze Windmühle)
Regie Don Siegel, 1974

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

die Szene spielt. Im Film ist es die *Reaktion,* die jedem Moment seine Kraft verleiht. Deshalb ist Zuhören im Film so wichtig; genau wie der Einsatz der Augen in einer Großaufnahme. Sie brauchen nicht zu schreien und zu brüllen. Sie sind nicht darauf angewiesen, sich aufzublähen.

Leinwandtauglichkeit

Es ist unmöglich, jemandem seine Leinwandtauglichkeit an der Nasenspitze anzusehen. Niemand kennt die geheime Zutat, und bevor man einen Schauspieler nicht auf der Leinwand hat spielen sehen, kann niemand voraussagen, was passieren wird. Es gibt eben ein paar glückliche Menschen auf der Welt, die Sie und ich und Millionen anderer Leute sich ansehen wollen. Sehen Sie sich alte Probeaufnahmen von Marilyn Monroe oder James Dean an – man kann darin viel Angst erkennen; doch sie enthüllen auch jenes magische Element, aus dem beim Film Traumkarrieren gemacht sind.

Die Feuerprobe Ihrer Leinwandtauglichkeit ist die Probeaufnahme, und sie kann wirklich hart sein. Die meisten Probeaufnahmen werden mit einem anderen Schauspieler zusammen gedreht – nicht mit einem der Stars (die haben keine Zeit, Neulinge zu testen), sondern mit jemandem, der extra für diesen Job engagiert worden ist. Man richtet die Kamera auf Sie und macht eine Großaufnahme. Dann dreht man Sie zur Seite, um sich Ihr Profil ansehen zu können. Schließlich wird eine der schwierigeren Dialogszenen aus dem Film, für den Sie vorsprechen, ausgewählt – man bittet

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Sie, die Szene mit dem Schauspieler, von dem nur der Hinterkopf zu sehen ist, zu spielen. Ihre Leinwandpräsenz wird danach beurteilt, wie Sie aussehen, wie entspannt Sie sind, wie Ihre Stimme klingt und ob Sie vielleicht dieses seltene, schwer definierbare Etwas haben, das manche Filmschauspieler umstrahlt wie Gold und Diamanten.

Seien Sie bereit

Die Filmschauspielerei stellt geistige und körperliche Anforderungen, von denen im Endresultat nichts mehr zu sehen ist und die schwer vorstellbar sind, wenn Sie nicht mindestens schon einmal für ein oder zwei Tage eine kleine Rolle gespielt haben. Diese Anforderungen beginnen zu Hause, lange bevor Sie vor der Kamera stehen. Ein großer Teil der Vorbereitung klingt, als würde man sich für die Schule fertigmachen, anstatt in die Glamour-Welt des Films einzutreten; aber Glamour werden Sie am Set auch nirgends finden, nur jede Menge harte Arbeit.

Sorgen Sie als erstes dafür, daß Sie nachts gut schlafen, nachdem Sie einen idiotensicheren Weckdienst organisiert haben. Zweitens müssen Sie morgens beim Aufstehen genau wissen, wie Sie zum Drehort kommen, denn Ihre Zeit ist das Geld der Produktionsfirma. Wenn Sie nicht wissen, wie Sie rechtzeitig ins Studio oder zum Drehort kommen sollen und sich dann verspäten, werden Sie den Job nicht mehr haben, wenn Sie schließlich ankommen. Finden Sie also heraus, wo Sie hin müssen (der Schauplatz der Dreharbeiten kann sich

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

täglich ändern), und spielen Sie Ihre Fahrt dorthin im Geiste durch, als ginge es um die erste Szene im Film. Sie müssen bereit sein – lange bevor Sie vor der Kamera stehen. Ihre Vorbereitung beschränkt sich dabei nicht nur auf Ihre Rolle, sondern betrifft auch das Studio oder den Drehort. Sie müssen sich direkt orientieren können und genau wissen, wohin Sie gehen und was Sie dort zu tun haben.

Sind Sie erst einmal am Drehort, bedeutet jedes neurotische Getue eine Ablenkung vom Hauptgeschehen, dem Drehen eines Films. Sie müssen mit Maske und Kostüm im Morgengrauen fertig sein. Angezogen und geschminkt, haben Sie erst einmal nichts zu tun. Vorsicht! Bekleckern Sie sich nicht aus Versehen mit Butter, und lassen Sie Ihre Hosensäume nicht im Matsch schleifen. Vergeuden Sie keine Energie mit übereifrigem Smalltalk, auch wenn es vielleicht den ganzen Tag dauert, bis Sie aufgefordert werden, irgend etwas zu tun. Und rechnen Sie nicht mit geregelten Essenspausen; vielleicht muß ohne Unterbrechung gedreht werden, damit die Kameraleute das richtige Licht einfangen können. Niemand will Sie aus purer Bosheit dem Hungertod aussetzen; Sie können vielleicht sogar die Kantine um die Ecke riechen, aber auch hier gilt wie bei allem anderen: Der Film hat oberste und einzige Priorität. Selbst Ihr Magen darf nur auf Stichwort knurren.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Stücke werden aufgeführt, Filme werden gemacht

Das Drehen eines Films ist eine endlose, unbarmherzige Schinderei. Wenn Sie nicht die Körperkraft oder das Durchhaltevermögen haben, brauchen Sie gar nicht erst anzufangen. Beispielsweise kann es vorkommen, daß nachts gedreht wird und Sie am nächsten Morgen in aller Frühe schon wieder am Drehort sein müssen, um noch einmal von vorn zu beginnen. Warten kann so ermüdend sein wie arbeiten; aber Sie müssen immer Ihr Bestes für den Moment aufsparen, in dem die Kamera zu laufen beginnt. Ist es dann soweit, müssen Sie nicht nur Ihr Bestes geben, sondern auch exakt das, was der Regisseur will – und das manchmal unter furchtbaren Arbeitsbedingungen: bei lausigem Wetter, in einem Kostüm, das Sie halb erwürgt, und bedrängt von entnervenden Menschenmassen, die sich von den faszinierenden Ereignissen direkt vor ihrer Haustür nicht losreißen können.

Für einen Bühnenschauspieler, der zum Film wechselt, ist die überraschendste Lektion, die er lernen muß, diese: Vom ersten Tag an nicht nur seinen Text zu beherrschen, sondern auch in eigener Regie zu bestimmen, wie dieser Text gesprochen werden soll. Beides muß er können, *ohne* die Rolle unbedingt mit dem Regisseur zu diskutieren, *ohne* den Rest der Besetzung kennenzulernen und *ohne* am Drehort zu proben. Der Theaterschauspieler ist daran gewöhnt, sich langsam in die Wirklichkeit des Stücks hineinzufinden: Eine erste Leseprobe mit der gesamten Besetzung, um in groben Umrissen mit den Absichten des Autors vertraut zu werden. Dann die

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Mit Pierce Brosnan in The Fourth Protocol (Das vierte Protokoll)
Regie John MacKenzie, 1987

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Interpretation des Regisseurs. Dann vielleicht eine allgemeine Diskussion. Nach und nach nehmen die Bühnenschauspieler das Textbuch in die Hand und machen sich Szene um Szene mit dem Stück vertraut, wobei sie mit dem Ersten Akt, Erste Szene beginnen. Der Bühnenschauspieler, der kurz vor seiner ersten Bewährungsprobe beim Film steht, kann einem leid tun. Stücke werden aufgeführt, Filme werden gemacht.

Vielleicht gibt es Proben, aber sicher ist das keineswegs; und wenn es sie gibt, dann nicht Ihnen zuliebe, sondern zum Nutzen der Kameraleute! Und all Ihrer Vorbereitungen zum Trotz müssen Sie flexibel bleiben. Vielleicht müssen Sie von einem Moment auf den anderen neue Textzeilen oder Veränderungen an Ihrem Äußeren einbauen. Panik ist verboten.

Für einen Theaterschauspieler ist es sehr schwer zu verstehen, daß ihn die Leistungen der anderen Schauspieler im Grunde nichts angehen. Ob ihm bei einer Aufnahme die Darstellung der anderen hilft oder ob sie ihn behindert – er muß so reagieren, als hätten sie ihm genau das gegeben, was er wollte, auch wenn er sich übers Ohr gehauen fühlt. Denken Sie daran: Wenn Sie nicht durch die Kamera blicken und die Aufnahme sehen, können Sie nicht wissen, ob alle Darsteller die Erwartungen erfüllt haben oder nicht. Die Hälfte der Zeit ist Filmschauspielerei so subtil, daß die Kollegen am Set sagen:

»Ich verstehe nicht, was du da eigentlich machst.«

Ich sage: »Warte, bis du die Muster siehst.« (Das habe ich manchmal sogar schon zum Regisseur gesagt.)

Einmal meinte ein Regisseur: »Ich hab das nicht gesehen, Michael. Ich hab das in der Einstellung nicht gesehen.«

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Und ich sagte: »Wo haben Sie gesessen?«

»Dort drüben.«

Also sagte ich: »Wie hätten Sie da auch irgendwas sehen können? Das Objektiv ist hier bei mir.«

Noch einmal wird der Theaterschauspieler hart auf die Probe gestellt, wenn er sich sein Gegenüber vorstellen muß – das heißt, zur Kamera sprechen muß, ohne daß sich dahinter ein Schauspieler befindet. Meistens *ist* der Off-Kamera-Schauspieler natürlich anwesend und sehr großzügig mit seiner Zeit, und er liefert eine so intensive Darstellung wie für seine eigene Großaufnahme; aber manchmal wird er auch anderswo gebraucht. Damit müssen Sie dann klarkommen und trotzdem so tun, als sei er anwesend. Mir selbst ist es an diesem Punkt schon egal, ob er da ist oder nicht – ich schlage ihm sogar oft vor, nach Hause zu gehen. Ich könnte zur Wand sprechen, weil ich mir vergegenwärtige, wie es gewesen ist, als er noch *da* war. Das einzige, was einen wirklich aus der Fassung bringen kann, ist, wenn das Skriptgirl bei einer Liebesszene einspringt, lustlos »Ich liebe dich, Schatz, aber ich war dir untreu« herunterleiert und man selbst einen Gefühlsausbruch mimen muß: »Oh, mein Gott, nein! Bitte nicht!« Da wird es ein bißchen schwierig.

Disziplin ist auf jeder Ebene der Filmschauspielerei notwendig; aber in mancher Hinsicht sind kleine Rollen am schwersten. Gerade mal eine einzige Zeile sprechen zu müssen, kann einen in schreckliche Panik versetzen. Ich habe das in etwa hundert Filmen gemacht. In The Day the Earth Caught Fire (Der Tag, an dem die Erde Feuer fing)

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

spielte ich zum Beispiel einen Verkehrspolizisten. Ich mußte den Verkehr anhalten, die Autos in die eine, die LKWs in die andere Richtung dirigieren und dann meine EINZIGE GROSSE ZEILE sprechen. Als ich endlich glaubte zu wissen, was ich tun sollte, und der Regisseur auch wirklich sein »Action!« rief, rutschte mir natürlich der Polizistenhelm über die Augen! Ich konnte nicht sehen, wohin ich die LKWs leiten sollte, und ich hatte meinen Text vergessen. Der Regisseur sagte zu mir: »Sie werden nie wieder Arbeit finden.« (Nebenbei gesagt: Es gibt ein paar Dinge, die man im Filmbusiness nicht sagt, und dieser Satz gehört dazu. Meistens stellt es sich heraus, daß die Person, die den Satz ausgesprochen hat, selbst nie wieder Arbeit findet.) Der Punkt ist, daß Zuverlässigkeit beim Film hoch im Kurs steht. Und Zuverlässigkeit heißt nicht nur Pünktlichkeit oder stets geputzte Schuhe. Zuverlässigkeit heißt auch, daß man vor der Kamera keine Fehler macht, selbst wenn man unter Druck steht. Sich durch nichts, was über Sie hereinbricht, aus dem Gleichgewicht bringen zu lassen verlangt ein ordentliches Maß an wachsamer Kompetenz. Ich habe zugelassen, daß der rutschende Helm mich aus der Fassung gebracht hat.

»Ruhe!« – Eine solche Ruhe haben Sie noch nie gehört

Aber inmitten all dieser notwendigen Wachsamkeit sollten Sie nicht vergessen, daß Sie als Schauspieler entspannt bleiben müssen. Filmschauspielerei *ist* Entspannung. Wenn Sie

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

sich selbst außer Gefecht setzen, machen Sie etwas falsch. Als erstes müssen Sie lernen, die Nervosität zu bezwingen. Vorbereitung ist ein großer Schritt auf dem Weg, dieses Problem in Griff zu bekommen. Sämtliche Arbeit, die Sie im voraus geleistet haben, wird Ihnen dabei helfen, die Angst zu überwinden. Alle Punkte, die bei Ihrer Vorbereitung eine Rolle spielten, werden zu einem Sicherheitsnetz verknüpft. Jeder braucht ein solches Netz. Denken Sie daran: In der Filmschauspielerei sind Ihnen normalerweise die Absichten des Regisseurs nicht bekannt, bevor Sie am Drehort sind, und auch die Stärksten unter uns erleben unter solchen Umständen Panikattacken. Der berühmte Regisseur und sein berühmter Star und alle anderen warten darauf, daß Sie diese großartige Sache machen, für die Sie so hoch bezahlt werden. Da ist der Moment, in dem es heißt: »Ruhe!« – Eine solche Ruhe haben Sie noch nie gehört. Sie ist ohrenbetäubend. Sie können das Blut in Ihren Ohren pochen hören. Dann sagt der Regisseur: »Action!« Ein unerfahrener Schauspieler verwandelt sich in diesem Moment in eine Art nervösen Automaten.

Die soziale Situation hilft Ihnen auch nicht; vor allem wenn Sie der Neue am Set sind und die Dreharbeiten schon seit einer Weile laufen. Die Leute rufen durcheinander: »Hallo, Charlie! Wie geht's? Kannst du eine Tasse Tee für mich auftreiben …« Und Sie stehen da und kennen keinen Menschen. Dann kommt der Star – meistens eine Nervensäge, ein bißchen eingebildet, und er spricht nicht mit Ihnen, weil Sie nur eine kleine Rolle haben –, und Sie stehen da, vor

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Nervosität mehr tot als lebendig. Besonders gruslig ist es, wenn eine große Szene gedreht wird, und Sie sprechen die letzte Zeile – Ihre einzige Zeile.

Es kommt nicht von ungefähr, daß ich mit Ein-Zeilen-Schauspielern mitfühlen kann. Ich habe selbst erlebt, wie es ist. Die Soldaten stürmen den Hügel hinunter, der Strand explodiert, und du sagst:

»Schnell! Die Deutschen *kämmen*!« (Eine Zeile!)

»Wer hat den Kerl angeschleppt?«

Der Besetzungsdirektor kommt herein und sagt: »Was ist los?«

»Dieser Typ kann nicht mal eine einzige Zeile sprechen!«

(Du stehst da und verfluchst dich.)

»Alle Soldaten noch mal den Hügel hinunter!« (Wegen meiner *Kämmen*-Zeile) »Wir brauchen zwei Stunden, um das Dynamit wieder anzubringen …«

Dann spricht der große Star seinen langen Text – noch einmal – absolut fehlerfrei, und du sagst:

»Schnell! Die Deutschen *kämmen*!« Voller Verzweiflung fragst du: »Kann das nachsynchronisiert werden? Geht das in Ordnung?«

Und der Regisseur sagt: »NEIN! Wir müssen es noch mal machen!«

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

2

VORBEREITUNG

Um also dieses ganze Grauen zu vermeiden – *bereiten Sie sich vor.* Die Vorbereitung schluckt – von allem anderen mal abgesehen – vor allem einen großen Teil Ihrer Nervosität, die sonst im falschen Moment an die Oberfläche steigen und Ihnen in den Rücken fallen kann. Kanalisieren Sie diese Energie; konzentrieren Sie sie in den Bereichen, die Sie unter Kontrolle haben.

Der erste Schritt zur Vorbereitung besteht darin, Ihren Text so lange zu sprechen, bis er für Sie zu einem berechenbaren Reflex wird. Und formen Sie die Worte nicht nur lautlos mit den Lippen; sprechen Sie laut, bis die Worte ganz zu Ihren eigenen werden. Hören Sie sich selbst beim Sprechen zu, denn Sie wollen ja nicht von Ihrer eigenen Stimme überrascht werden – ebensowenig wollen Sie, daß Sie dann doch nicht vollkommen überzeugend klingen. Wenn Sie sich selbst nicht überzeugen können, wird Ihnen das wahrscheinlich auch nicht bei Ihrem Filmpartner oder dem Regisseur gelingen. Sie sind Ihr erstes Publikum – lange bevor irgend jemand anders Sie sieht. Also seien Sie kein einfaches Publikum. Fordern Sie immer noch mehr von sich selbst.

Ich lerne meinen Text allein; ich lerne ihn nie mit jemandem zusammen, der den Part meiner Filmpartner für mich liest. Trotzdem versuche ich, meinen Text als Dialog zu lernen, als logische Antwort auf etwas, was jemand anders gesagt

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

hat, oder als logische Reaktion auf eine Situation. Sie werden mich nie dabei ertappen, wie ich mit einem Briefumschlag die Seite entlangfahre, um meinen eigenen Text zu verdecken und den davor aufgedeckt zu lassen. Dann nämlich werden diese Gesprächsteile zu nichts weiter als »Stichworten« und »Dialogzeilen«. Solange Sie die Logik, *warum* Sie etwas Bestimmtes sagen, nicht begriffen haben, werden Sie es nicht richtig oder nicht überzeugend sagen. Und wenn Ihre Gedankengänge nicht mit dem, was Sie sagen, zusammenpassen, können Sie eine Zeile nie so sprechen, daß sie wirklich spontan klingt. Deshalb muß Ihnen das ganze Gespräch vertraut sein, nicht nur Ihr eigener Anteil. Entscheidend für Sie als Schauspieler ist es, zu wissen, was Sie denken, wenn Sie nicht sprechen.

Sprechen Sie Ihren Text beim Lernen laut, bis Sie die bestmögliche Entsprechung dieses einen Gedankens gefunden haben. Gibt es mehrere mögliche Spielarten, sollten Sie die ebenfalls ausformen und üben – so haben Sie im Notfall noch ein As im Ärmel. Falls der Regisseur Ihre brillante Interpretation ablehnen sollte, brauchen Sie nicht vor Schreck zu erstarren, denn Sie haben ja bereits andere mögliche Reaktionen gefunden und vorbereitet, die Sie statt dessen vorführen können. Das Wichtigste ist, daß Sie damit eine gewisse Formbarkeit Ihrer Darstellung zulassen. Geben Sie Ihre beste Interpretation, so als sei es die einzig mögliche – aber Sie sollten geistig so flexibel sein, daß Sie, wenn nötig, sofort umschalten können. Erst einmal aber lernen Sie den Text so, wie es Ihnen am einleuchtendsten erscheint. Das erfordert ein

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

gewisses Maß an Arbeit, aber wenn der gedankliche Prozeß einmal stimmt, werden die Worte von selbst kommen.

Vieles ist eigentlich nur eine Frage der Wiederholung; den Text so oft sprechen, bis er Ihnen zum Hals heraushängt – bis jemand Ihnen ein Stichwort geben kann und Sie dann die gesamt Ereignisabfolge so genau vor Augen haben, daß Sie ganz automatisch reden, fühlen und reagieren – und Sie außerdem ein Gefühl für die Rollen der anderen haben. Diese Selbstgewißheit ist Ihr bester Schutz gegen die Angst. Ansonsten kann es leicht passieren, daß Sie in der angespannten Situation einer Großaufnahme – wenn Sie dort stehen und jemand ruft: »Ruhe! Umdrehen! Ton läuft! Action!« – sagen: »Bein oder nicht klein, das ist hier die Frage!«

Lernen Sie Ihren Text für den ganzen Film vor Beginn der Dreharbeiten, und befassen Sie sich später auch in den Drehpausen mit ihm. Beispielsweise habe ich während der Dreharbeiten zu KIDNAPPED (Die Entführung des David Balfour) einmal eine böse Überraschung erlebt. Wir drehten zu der Zeit auf der Isle of Mull. Die Wetterbedingungen waren ideal, und wir waren dem Zeitplan voraus. Alles lief so wunderbar, daß Delbert Mann, der Regisseur, eines Mittags zu mir kam und meinte:

»Das Wetter ist so phantastisch. Ich würde gern heute Nachmittag deine letzte Szene drehen.«

Meine letzte Szene bestand aus einem zweiseitigen Monolog über Schottland und was das Land mir bedeutete. Ich hatte kein Wort davon vorbereitet. Ich starrte ihn an und sagte: »Das steht doch für heute gar nicht auf dem Plan.«

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Am Set bei Dressed to Kill. Regie Brian De Palma, 1980

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Mann sagte: »Einen besseren Tag werden wir nie wieder bekommen.«

Ich sagte: »Gib mir eine Stunde Zeit!« Irgendwie habe ich es geschafft, und wir drehten die Szene in einem Take. Doch ich hätte mir eine Menge Streß erspart, wenn ich es mir zur Aufgabe gemacht hätte, mich vor Beginn der Dreharbeiten mit meinem *gesamten* Text vertraut zu machen.

Die Zeit ist nur dann todlangweilig, wenn Sie sie totschlagen

Während der Produktion eines Films gibt es für einen Schauspieler eine Menge todlangweiliger Wartezeit. Er kann sich schlafen legen und am Ende möglicherweise verschlafen vor der Kamera stehen, oder er kann mit den anderen gesellig zusammensitzen und sich dabei verausgaben. Ich bin gerade so gesellig, daß ich niemanden vor den Kopf stoße, aber ich verbringe mit Bedacht viel Zeit in meiner Garderobe. Ich nutze die Zeit, um den Text noch mal durchzugehen. Zeit ohne Beschäftigung muß nicht langweilig sein. Die Zeit ist nur dann todlangweilig, wenn Sie sie totschlagen. Viele Schauspieler treiben alle möglichen anderen Dinge in ihrer Garderobe oder ihrem Wohnwagen. Als ich mit Sylvester Stallone zusammenarbeitete, fragte ich ihn, was an seinem Wohnwagen so anziehend sei, denn er schien es nicht erwarten zu können, zwischen den Aufnahmen schnellstens dorthin zurückzukehren. Ich dachte, vielleicht wartet dort ein Mädchen auf ihn. »Ich schreibe an Rocky III«, sagte er.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Dann gab es einen Schauspieler, der von seinem Wohnwagen aus an der New Yorker Börse spekulierte. Er ist kein Filmschauspieler mehr, aber neulich habe ich ihn im Fernsehen gesehen: Er hat jetzt seine eigene Sendung über Wertpapiere und Aktien. Ich finde es lohnender, mich meiner eigentlichen Aufgabe zu widmen; denn wenn ich meine Rolle gut spiele, bringt mir jeder Film mehr Geld ein als alles, was ich nebenbei noch dazuverdienen könnte. Wenn ein Schauspieler immer an andere Geschäfte denkt, sollte er sich vielleicht auch ganz auf diese Geschäfte konzentrieren.

Ich werde Ihnen sagen, was sich in meinem Wohnwagen abspielt: Showbusiness. Kommen Sie herein, und Sie können mir dabei zusehen, wie ich eine Szene immer wieder durchgehe. Da sitze ich und murmle sie wieder und wieder vor mich hin, bis sie mir zur zweiten Natur geworden ist. Es ist nicht gut, wenn Sie kurz vor einer Aufnahme überlegen: »Jetzt kommt der schwierige Teil, in dem ich sage: ›North Ponders End Road hundertachtunddreißig, SW 16.‹« Sie müssen es schaffen dazustehen, *ohne* diese Zeile zu denken. Sie müssen das Stichwort vom Gesicht des Schauspielers, der Ihnen gegenübersteht, ablesen können. Auch er tut ja so, als spreche er den Dialog zum ersten Mal, als sei auch für ihn alles neu, als spreche er nur aus, was ihm gerade eben als Reaktion auf das eingefallen ist, was er um sich herum hört und sieht. Andernfalls hören Sie bei Ihrer nächsten Antwort nicht genau hin und sind nicht frei, natürlich zu reagieren, spontan zu handeln.

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Gedanken erkennen

Auch wenn es wie ein Widerspruch klingt: Sie sind am Drehort um so spontaner, je intensiver Sie sich zu Hause auf den Dialog vorbereiten. Während der Vorbereitung müssen Sie Wege finden, einen Dialog so spontan klingen zu lassen, als sei nichts daran vorgegeben. Im richtigen Leben greifen wir oft mitten in der Rede unseres Gegenübers einen Gedanken darin auf, auf den sich unsere nächste Bemerkung bezieht. Man äußert seine Gedanken dazu allerdings nicht sofort. Wir unterbrechen nicht jedesmal, sobald uns ein Gedanke kommt; wer das doch tut, hat meistens nicht viele Freunde. Ebenso kann sich während eines Filmdialogs eine Antwort schon in Ihrem Kopf bilden, lange bevor Sie überhaupt zu Wort kommen. Manchmal gibt Ihnen das Drehbuch die Anweisung zu unterbrechen; doch wenn nicht, ist es trotzdem sehr gut möglich, daß Sie die Antwort schon lange vor Ihrem Einsatz in Gedanken bilden. Vielleicht gibt es ein Schlüsselwort im Satz des anderen Schauspielers, auf das Sie anspringen können. Dieses Schlüsselwort greifen Sie auf, formulieren Ihren Gedanken und sind zum Sprechen bereit. Zum Beispiel:

Ihr Partner: Ich muß den Bus nach Clapham kriegen – ich komme sowieso schon zu spät zu meiner Verabredung.

Sie: Weit wirst du nicht kommen. Die Busfahrer streiken gerade.

Ihr Partner hört nach dem Wort »Bus« nicht auf zu sprechen, also können Sie ihn nicht unterbrechen und mit Ihrem

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983