

Ein Werkstattgespräch von Christopher Walken und ein Gespräch mit Mickey Rourke : sie lieben die Identifikation mit einer Rolle

Autor(en): **Sternborg, Anke / Schneider, Peter / Ruggel, Walter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **28 (1986)**

Heft 147

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866816>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Ein Werkporträt von Christopher Walken
und ein Gespräch mit Mickey Rourke

**Sie lieben
die Identifikation
mit einer Rolle**



Augenblicke, in denen der Schauspieler mit seiner Figur identisch wird

In NIGHTFIGHTERS, einem etwas abstrusen IRA-Kämpfer-Film von Tay Garnett, tröstet Robert Mitchum Richard Harris, der durch einen Granatsplitter viel Blut verloren hat, mit den Worten: «Jetzt hast Du endlich die vornehme Blässe, die die Frauen so lieben.» Ein bisschen unglaubwürdig zwar, wo doch Frauen die grossen Helden lieben, die wettergegerbt und braungebrannt, eins mit der Natur, ihre grossen Abenteuer bestehen. (Marlboro, Camel und West bauen ihre Werbekampagnen darauf auf. Und Clint Eastwood seine Filme. Und Mitchum auch.) Die Gesichtstönung drückt das Verhältnis zum Leben und zum Handeln aus; die eher Blassen sind die, die das Leben mehr denkend als handelnd angehen, tendenziell mehr mit dem Verstand als mit den Fäusten. Und vielleicht ist - nun da sich die Zeiten geändert haben - doch etwas dran, am Satz von Mitchum.

Das Gefühl, das einen für Christopher Walken - auf der Leinwand - einnimmt, ist nicht ganz ungebrochen: Walken ist keiner, der von vornherein die Sympathien auf seiner Seite hat. Ein bisschen ist es, wie bei Richard Widmark, bei dem die speziellen, physiognomischen Besonderheiten zunächst eher Widerwillen auslösen. Doch die Art, wie Christopher Walken damit umgeht, die rattengesichtige Frechheit und Nonchalance lässt die Antipathie in umso grössere Faszination umschlagen. Und andererseits hat er bei aller Schrägheit doch eine Noblesse, die den Vergleich mit Widmark, dessen zynischer Kraft des Bösen und der Durchtriebenheit dessen, der sich immer auf niedrigster Ebene durchschlagen musste, geradezu verbietet.

1971: ANDERSON TAPES von Sidney Lumet. Mit Sean Connery, Martin Balsam, Ralph Meeker. And Introducing: Christopher Walken.

Walken ist 1971 noch «ein unbekannter Mann ende zwanzig, der ein Haus betritt»: alles wird aufgezeichnet und abgehört, was eine Gruppe gerade aus dem Gefängnis entlassener Einbrecher plant - nämlich ein ganzes Haus mit noblen Wohnungen systematisch auszuräumen. Walken ist Kid, zuständig für Schlösser und Alarmanlagen. Über seine Arbeit sagen die Polizei-Gutachter, er habe eine ganz schöne Sauerei hinterlassen. Die Jungen heute verstünden nichts mehr davon und wollten auch nichts lernen. Walken ist jung und gelassen draufgängerisch. Sein Gesicht ist schmal und spitz,

seine Erscheinung hager und schlacksig, er hat lange, zottelige Haare: die 70er lösen gerade die 60er Jahre ab. Seine Auftritte sind flüchtig und zum Schluss stirbt er seinen ersten Kino-Tod: Der Coup geht schief, die Polizei hat die Gegend abgeriegelt, der Wagen überschlägt sich, Kid liegt am Boden, mit jungem, blutverschmiertem Gesicht.

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der er, Connery und ein Dritter nach der Entlassung in einem Untergrundbahnhof erste Eindrücke der wiedergewonnenen Freiheit sammeln. Mit verschmitzter Geste sagt Kid voller Lebenslust: «Amerika! Mann ist das schön. Ich möcht's am liebsten fressen!»

Christopher Walkens Karriere begann am Theater. Wie kam er zum Film, wann entschied er sich dafür? *Ich habe mich nicht dazu entschieden. Ich denke, bei den meisten Leuten ergibt sich das, womit sie ihr Geld verdienen in gewisser Weise zufällig. Ich war Tänzer in Musicals, dann begann ich mit der Bühne, und dann mit dem Film.*

Fünf Jahre später in NEXT STOP GREENWICH VILLAGE, ist er schon der «echte» Walken: Er ist so etwas wie die intellektuelle Variante des Loners, er hat eine gewisse Glätte und Arroganz, Besonnenheit und Oberflächlichkeit. Er ist Robert, ein Dichter, Mitglied einer Gruppe ausgelassener Jugendlicher, die ihn bewundern, aber auch merken, dass Robert etwas hohl und herzlos ist: «Ich sehe vor mir den grössten Egoisten in der Geschichte der Menschheit. Er glaubt, er sei so unwiderstehlich, dass jede Frau ihn lieben muss. Ich sehe Charme, Arglist, Poesie und Schmerz», sagt eines der Mädchen zu ihm.

Er ist schon ein asshole. Aber toll.

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der Walken jenes Mädchen an einem verregneten Tag im Cafe fragt, ob sie nicht wieder zu ihm kommen wolle und «wir schlafen zusammen den Rest des Nachmittags». Seine Haltung drückt Selbstverständlichkeit, Gleichgültigkeit, beiläufiges, aber vorhandenes Interesse aus. - Man zahlt und geht.

In NEXT STOP GREENWICH VILLAGE kündigt er im Hinblick auf seine Zukunft an, dass es genug reiche, alte Damen gäbe, die etwas für einen jungen Dichter übrig hätten... In ROSELAND ist es dann soweit. Walken ist

der Beau und Star unter den alten Damen im Tanzpalast, von deren einer Gigolos. Er ist der, welcher einer von ihnen ein von ihr gekauftes Geburtstagsgeschenk überreicht, «mit einem Geburtstagskuss, als hätte er es sich selbst ausgedacht». Das Drehbuch schreibt ihm vor, sich in Geraldine Chaplin zu verlieben; er tut es unter den eifersüchtigen Augen der älteren Dame, ist aber, obwohl auch sie ihn aushalten würde, zu feige und zu weich, sich zu entscheiden. Er ist kein Gigolo wie Bowie, sondern eine weniger chargierende Variante, die zwischen eitlen Selbstbewusstsein, Melancholie und Unsicherheit schwankt. Er ist der Eintänzer, wie er im Buche steht - aber *wie* er es ist...

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der er auf Geraldine Chaplins Versuch, ihn zu klaren Entscheidungen zu zwingen, eine kleine Geste der Drohung mit dem Zeigefinger abdreht zum «Komm mit!».

Es ist nicht leicht, aus Christopher Walken ein Urteil über bestimmte Regisseure herauszuholen - abgesehen von oberflächlichem Lob. Was erwartet er von einem guten Regisseur? Ein fähiger Regisseur ist: *Jemand, der einem hilft, das Beste zu machen. Jemand, der es schafft, dass man sich wohl fühlt und einem hilft, den besten Weg zu finden.*

Michael Cimino antwortete einmal auf die Frage, wie er mit bekannten und berühmten Schauspielern auskomme: «Richtige First-Rate-Actors wie Robert de Niro, Christopher Walken und Mickey Rourke versuchen ihre Rolle zu erfahren, indem sie sie leben. Deshalb lieben sie die Proben, weil sie sie brauchen. Sie reden, sie diskutieren mit mir, vermitteln Eindrücke, geben Tips, verarbeiten Ratschläge. Ich gebe ihnen alles, was ich kann und habe es noch immer zurückgekriegt.»

Und Christopher Walken antwortet auf die Frage, ob er eine feste Regie bevorzuge oder lieber mit eigenen Interpretationen komme: *Ich denke, die besten Leistungen sind immer in Zusammenarbeit entstanden, und diese Arbeit beginnt sehr lose. Es ist wie bei einem Maler: man beginnt mit einer Zeichnung, mit der Zeit bekommt sie Farbe, dann kommen die Details. Aber niemand weiss, was genau es ist. Ich würde niemals einem Regisseur vertrauen, der mir sagt, was es ist. Ich traue keinem, der mir erzählt, was es ist, denn das kann niemand wissen.*

Walken ist bisher der einzige Schauspieler, der zweimal in führender Rolle in einem Film von Cimino auftrat.

1978: THE DEER HUNTER. Walken ist Nick, ein Stahlarbeiter in einer kleinen amerikanischen Stadt.

Man sieht ihn als ausgelassen blödelnden Kameraden, aber auch als besonnen gedankenvollen Freund (Robert de Niro gegenüber) und als gelassen liebevollen (von Meryl Streep). Dann kommt der Krieg. Zum sadistischen Vergnügen der Vietcong müssen jeweils zwei ihrer Gefangenen russisches Roulette um den «späteren» Tod spielen. Die verzweifelte Anspannung mündet nach dramatischem Entkommen in eine tranceartige Abhängigkeit Nicks/Walkens vom Spiel, das in Saigon als Glücksspiel betrieben wird. Nick wird zum Starspieler, wird «der berühmte Amerikaner». In seiner geistigen Abwesenheit - die kaum einer so gut spielen kann wie Walken - wird Nick unverletzlich. Erst als durch den

Freund, der ihn da rausholen will, ein Funke des Bewusstseins aufblitzt, trifft ihn die tödliche Kugel - einer der schmerzlichsten, berührendsten und aufregendsten Momente des Kinos. Es fällt schwer, Nick nicht heimkehren sehen zu können. Aber: die berührendsten Filme sind eben die, bei denen etwas bleibt, das man noch (oder anders) sehen möchte - das schafft den Raum für die Fantasie und die Träume.

Christopher Walken: *Ich habe mich in diese Rolle sehr stark hineingelebt und bin äusserlich, aber vor allem auch innerlich, Nick immer ähnlicher geworden. Ich glaube fest daran, dass es Augenblicke gibt, in denen der Schauspieler mit der Figur, die er spielt, identisch wird.*

THE DEER HUNTER legt die Frage nahe, was seine bisher härteste Arbeit war. *Für mich sind die schrecklichsten Jobs immer jene, welche die längste Zeit in Anspruch nehmen. Ich habe Filme gemacht, die dauerten fünf, sechs oder acht Monate. HEAVEN'S GATE hatte acht Monate Drehzeit. Ich mache einen Film lieber in acht Wochen, denn wenn es sich so hinauszieht, wird es sehr schwer und man vergisst, wer man selber ist.*

1979: HEAVEN'S GATE. Christopher Walken ist Nate Champion, ein Kopfgeldjäger im Johnson County War

- kein Schlächter, sondern, bei aller Brutalität, menschlich. Das erste Bild zeigt seine Silhouette als Westerner, mit Hut und Gewehr an einer Zeltwand. Er wird die Fronten wechseln, er liebt Isabelle Huppert, vergeblich, rührend, und stirbt im Kugelhagel der reichen Viehzüchter, durchlöchert wie ein Sieb. Schäbig, traurig und doch gross. «Es sieht nicht aus, als ob ich hier noch rauskomme; das ganze Haus steht in Flammen», schreibt er für seine Freunde auf einen Zettel, den er sich in die Tasche steckt.

Aufgefallen ist eine kleine Szene, in der Nate/Walken Ella/Huppert in sein Haus führt. Verlegen wischt er irgendetwas vom Tisch, setzt sich unruhig hin, dreht sich abrupt nach ihr um: interessiert, gespannt und vorsichtig.

Offensichtlich in der Folge von THE DEER HUNTER, für den Christopher Walken den Oscar für die beste Nebenrolle erhielt, entsteht zwei Jahre später DOGS OF WAR. Der Erfolg in einem scheinbaren Kriegsfilm bringt ihm die Rolle des James Shannon ein. «Jeder, der mit mir geht, kommt auch wieder zurück!», sagt er hier - in THE DEER HUNTER hiess es noch: «Nichts ist totsicher».

Shannon wird von der Regierung angeheuert, wenn Amerika irgendwo einen geheimen Krieg führen muss. Sechs Gehirnerschütterungen, zwei zerschmetterte Kniescheiben, unzählige Arm- und Beinbrüche, Quetschungen, Tropenkrankheiten, und, und, und, konstatiert sein Arzt als Bilanz der letzten zwei Jahre. Ein Hautdegen also, ein tough guy, der die Söldnertruppe organisiert und leitet. Ein Anführer. Elegant im Anzug, lässig in der Lederjacke, kriegerisch im Kampfanzug. Walken ist eigentlich kein tough guy und DOGS OF WAR zumindest nicht richtig gut. Aber schon toll. Walken verleiht einer Dimension Ausdruck, die eigentlich ausserhalb des Films liegt: ohne dass je darüber gesprochen



Christopher Walken als Tom in PENNIES FROM HEAVEN von Herbert Ross



Christopher Walken und Brook Adams in DEAD ZONE von David Cronenberg

würde, unterlegt er dem harten Helden eine Dimension des Haders und des Zweifels.

Aufgefallen ist eine Szene, in der Walken in einem Hinterzimmer aus einem kleinen Killer etwas herauskriegen will. Mit schwarz behandschuhten Händen steckt er ihm ein Stück Glas in den Mund und schlägt auf ihn ein: «Red', dann tut's weniger weh!» So kalt sah man ihn noch nie. Aber sein Gesicht bleibt ausserhalb des Blickfelds.

In A VIEW TO A KILL wird er dann die Reihe der klassischen, düster-schillernden 007-Gegenspieler um Max Zorin erweitern, der durch die Mikro-Elektronik Macht und Herrschaft über die Welt erlangen will: Walken mit blond gefärbten Haaren, hager-knochigen Gesichtszügen; an seiner Seite die schwarze, muskulöse Grace Jones, die für ihn die Handgreiflichkeiten erledigt; eine Aura weltmännischer Eleganz und kühler Gewalt umgeben ihn.

Doch gegen Bond kann er nicht siegen, nicht einmal gegen den von Roger Moore.

Christopher Walkens Erscheinung ist immer von einer mehr oder weniger ausgeprägten Verletzlichkeit bestimmt. Das äussert sich nicht zuletzt auch in den vielen Kino-Toden, die er sterben muss.

Gibt es etwas, was er nicht spielen würde? *Nein. Es gibt viele Leute, die die Rolle, die ich in AT CLOSE RANGE gespielt habe, ablehnen würden - man kann nicht mehr viel böser werden. Ich habe zwar Rollen abgelehnt - nichts was Sie kennen würden -, aber eigentlich nur dann, wenn ich dachte, ich würde nicht gut sein und niemand würde mir diese Figur glauben. Es ist zwar nur ein Gefühl, aber man hat immer Sachen, die nicht funktionieren.*

Er habe so schöne Augen, sagt in THE DEER HUNTER eine Hure zu ihm. Sie sind so riesig, dass er ihre Grösse dadurch zu mildern scheint, dass er die Lider meist nur halb geöffnet hat. Wenn er die Augen öffnet, unterlegt das seinem Blick sofort eine besondere Bedeutsamkeit. Sie haben ein helles, fast schon wässriges Blau, und eine Tendenz ganz fern sein zu können.

1983: DEAD ZONE. Walken ist Johnny Smith, ein biederer Lehrer, mit Freundin und absehbarer, geregelter Zukunft. Doch ein Unfall verändert den Blick und die Perspektive: nichts ist mehr wie vorher. Er liegt fünf Jahre im Koma, als er erwacht, wächsern, fahl und ausgezehrt, hat er das zweite Gesicht, kann die Zukunft sehen, den Tod, die Gefahr. Und er kann eingreifen, um das Unheil abzuwenden. Eine grosse Verantwortung. Doch jeder «Anfall» lässt ihn innerlich ein Stück sterben - das muss man erst einmal vermitteln können - so dass das Allerglaubwürdigste zum Selbstverständlichen wird. Entrückte Ruhe, traurige Überwältigung, schüchterne Liebe und harte Entschlossenheit wechseln einander ab. Manchmal geht sein Blick in die Ferne, in das Nichts in dem er noch sieht.

Aufgefallen ist eine kleine Szene: Seine mittlerweile verheiratete Freundin hat eine Nacht mit ihm verbracht. Er fragt: «Werden wir uns wiedersehen?» - «Nicht so.» - «Muss ja nicht so sein», antwortet er mit einem jugenhaften Lächeln, einem verlegenen Blick, auslotend,

entgegengehend, Gefühle verbergend, vorsichtig. Seine hilflose Verlegenheit hat einen unwiderstehlichen Charme - vielleicht, weil sie immer noch Souveränität beinhaltet.

Walken ist ein Meister der Mehrdeutigkeit. Immer wieder gibt es Nuancen, die dem vordergründig Sichtbaren unterlegt sind. Nie ist Christopher Walken *nur* böse oder *nur* glücklich oder nur unzufrieden oder nur ... Ich wüsste nicht, wer in diesem Masse wettstreitende Gefühle vermitteln kann. Robert Stack vielleicht, aber anders. Und konkreter. Walken spielt mit Ernsthaftigkeit und Bemühen, aber ohne je irgendetwas zu demonstrieren. Man möchte fast nicht glauben, dass er kontinuierlich am Theater arbeitet. Wie sieht er den Zusammenhang von Theater und Film für seine Arbeit? *Ich war viele Jahre am Theater, bevor ich zum Film kam. Das Beste ist, beides zu tun. Theater ist vor allem deshalb interessant, weil man sofort eine Reaktion bekommt. Wenn ich einen Witz mache, lachen die Leute oder sie lachen nicht. Beim Film kann man unter Umständen zwei Jahre darauf warten. Und dann natürlich die geregelte Arbeitszeit: Man kommt um acht und ist um elf Uhr fertig. Man macht seine Arbeit und geht. Der Film beansprucht einen die ganze Zeit, bis er abgedreht ist.*

Ähnlich transzendent und unirdisch wie in DEAD ZONE erscheint Walken in BRAINSTORM, einem geradezu schlechten Film. Doch auch ein schlechter Film mit Christopher Walken ist immer noch ein Film mit Walken.

Walken ist Michael Brace, ein Forscher, der die Möglichkeit hat, sich in die Gedanken- und Gefühlswelt anderer einzuschalten, bis hin zum Todeserlebnis. Er kann sehen, was nie zuvor ein Mensch gesehen hat. Ein leichtes, mit diesen Augen.

Aufgefallen sind zwei kleine Szenen: Walken ist aufgebracht, fast aggressiv, seine Frau versucht ihn wegzuziehen, zu beschwichtigen - wie sich die widerstreitenden Bewegungsrichtungen und Gefühle an Walken ausdrücken, das Reagieren auf das eine, und sich kurz, aber eben nur kurz vom andern abbringen lassen, das hat eine ganz besondere Qualität.

Später wird für die, die sie beschatten sollen, ein Streit inszeniert. Wieder will er etwas tun, wovon sie ihn abzuhalten versucht. Die Anpöbeleien der Gegner: «Wenn sie hören wollen, was bei uns geredet wird, kommen Sie doch an unseren Tisch!», wird gegeneinander gerichtet: «Geh' doch zur Hölle!» - «Geh' doch selbst zur Hölle!» - «Nein, geh' Du zur Hölle!» - «Schub's mich nicht!» - «Ach, geh' zur Hölle!» - da wissen zwei eigentlich gar nicht, warum und worüber sie sich streiten sollen.

«Ich hatte immer Schwierigkeiten mit den Menschen, mein Leben lang. Ich hab' sie nie gebraucht. Ich bin immer meinen eigenen Weg gegangen,» sagt Michael Brace. In BRAINSTORM hat Walken eine Frau - Nathalie Wood in ihrer letzten Rolle - und einen Sohn. Doch im allgemeinen sind seine Beziehungen zu Frauen eher diffus, ungreifbar oder gleich gescheitert. Das liegt nicht unbedingt daran, dass er nicht liebt, aber es kommt einfach immer etwas dazwischen: der Krieg bei Meryl



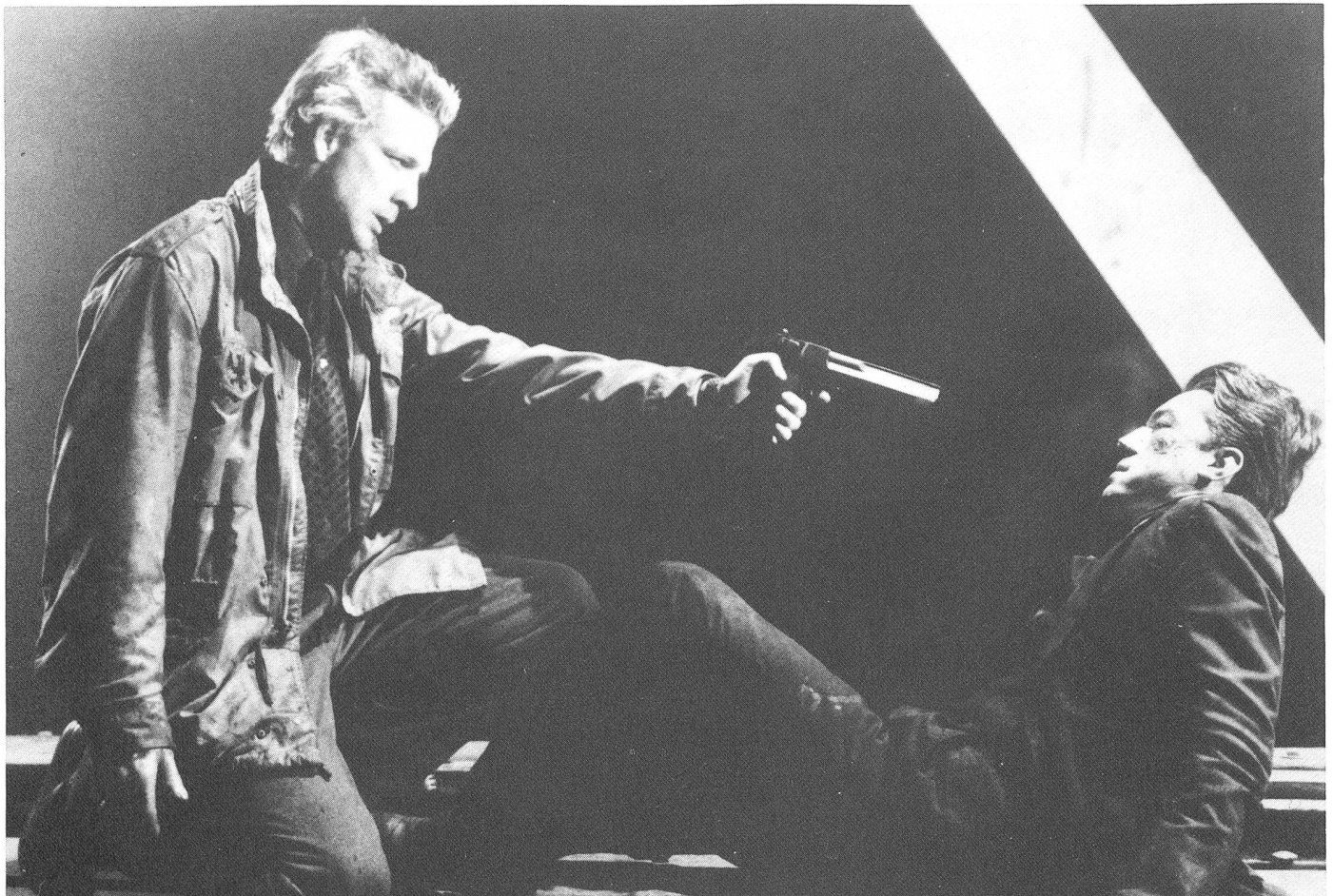
Christopher Walken als Max Zorin im Bondfilm A VIEW TO A KILL



Christopher Walken als Johnny in DEAD ZONE



Mickey Rourke als Motorcycle Boy in RUMBLE FISH von Francis Ford Coppola



Mickey Rourke als Stanley White in THE YEAR OF THE DRAGON von Michael Cimino

Streep, das Koma bei Brooke Adams, etwas Ungreifbares in DOGS OF WAR, ein anderer Mann in HEAVEN'S GATE. Und mit Grace Jones, das ist sowieso so synthetisch wie Ladd und Lake, nur 80er Jahre. Oder er sagt, wie in NEXT STOP GREENWICH VILLAGE: «Ich bin mit fünfzehn von zu Hause weg. Ich wusste, ich wollte schreiben, und ich wusste, ich würde viel in der Gegend herumschlafen. Pech, dass Menschen verletzbar sind.» Es gibt so etwas wie eine Distanz in seinem Ausdruck, die sich nicht nur, aber besonders auf Personen bezieht. Und so gut er mit seinem Körper Haltungen ausdrücken, seiner Stimmung und Meinung über kleine Regungen Ausdruck verleihen kann, so wenig hat er etwas wie eine konkrete Körperlichkeit. Das geht soweit, dass die Liebesszenen mit ihm ein äusserstes Mass an Keuschheit haben, das heisst meist schon beim Kuss abblenden.

Im allgemeinen fällt auf, dass trotz prägnantem Äusseren seine Erscheinung durch relativ geringfügige Veränderungen stark beeinflusst werden kann; ob er die Haare lang oder kurz, tief ins oder weit aus dem Gesicht hat, eng oder lose um den Kopf, hell oder dunkel trägt, macht schon fast einen anderen Menschen aus ihm: In THE LAST EMBRACE ist er mit Brille und schwarzen,

eng anliegenden, aus dem Gesicht gekämmten Haaren ein gönnerhafter, geschäftsmässiger Boss, der Roy Scheider abwimmeln will; in THE DEAD ZONE mit rund um den Kopf geschnittenen Haaren und Nickelbrille ein verklemmter Provinzlehrer...

In einem weitgesteckten Rahmen ist Walken flexibel. Projekte hat Christopher Walken zur Zeit keine. Auf die Frage, ob er Wünsche hat, lacht er und auf die Nachfrage, ob es jemanden gibt, mit dem er gerne einmal arbeiten würde, antwortet er: *Yeah, sure. Scorsese! Er ist einfach grossartig. Er holt aus jedem das Beste heraus. Ich kenne Leute, die für ihn gearbeitet haben, die keine Schauspieler waren. Mein Rechtsanwalt war in einem seiner Filme. Er ist ein interessanter Mann. Und Scorsese zeigt, wie interessant er ist, das ist alles.*

Schade, dass es jetzt wieder ein oder zwei Jahre dauern wird, bis es einen neuen Film mit Christopher Walken zu sehen gibt.

Anke Sterneborg

Die *Passagen* mit Zitaten von Christopher Walken sind Teile aus einem Gespräch, das Anke Sterneborg mit dem Schauspieler führte.

„Bei Regisseuren, die genau wissen, wie ihr Film aussehen soll, sind gar keine Schauspieler nötig“

FILMBULLETIN: Wir möchten ein wenig über deine Arbeit als Schauspieler reden - wo hat das alles angefangen?

MICKEY ROURKE: Aufgewachsen bin ich in New York, lebte dann aber während zehn Jahren in Miami, wo ich mit einer Theatergruppe zusammengearbeitet habe. Wir spielten Stücke von Leuten wie Jean Genet, und das machte mir Spass, ich liebte diese Wortarbeit, die Art von Freiheit auch, in der du dich selber verlieren kannst, wo du dich an einen anderen Platz versetzen kannst. Und da ich das ausserordentlich mochte, sagte ich mir, dass ich mich daran machen und mir hier einen Stoss geben müsste. Meine Theaterarbeit war Off-Off-Off-Broadway.

FILMBULLETIN: Vor dem Wechsel an die Westküste kam dann aber eine eigentliche Schauspieler-Ausbildung?

MICKEY ROURKE: Nun, ich verbrachte einige Jahre im Actors-Studio in New York, wo ich die Stanislawski-Methode perfektionierte, um das Theater besser zu verste-

hen. Mit dem Theater war ich an sich zufrieden und habe überhaupt nie daran gedacht, Filmschauspieler zu werden. Das kam erst durch die Tatsache, dass in jenen Tagen, da ich in New York arbeitete, der grösste Teil der Aufführungen Musicals waren - und ich singe und tanze nicht. Da sagten mir einige Leute, es wäre viel besser für mich, wenn ich nach Los Angeles gehen würde, um in Filme reinzukommen. Da gibt es viel mehr dramatische Arbeit, Filme, die näher bei Autoren von jenen Stücken lagen, die ich mochte - Tennessee Williams, Harold Pinter und ähnliche.

Ich ging hin, machte einen Screen-Test, und ich erinnere mich daran als eine ganz verrückte Erfahrung, denn die Art von Training, die ich für die Bühne vollzogen hatte, konnte ich hier gar nicht nutzen. Ich machte einen schlechten Test, blieb nur zwei Wochen in Los Angeles und reiste zurück nach New York. Ich schwor mir, nie wieder zurückzugehen.



FILMBULLETIN: Kannst du diesen Unterschied erläutern, wo liegt er, was war das Problem, das da auftauchte?

MICKEY ROURKE: Wenn Du mit der Stanislawski-Methode arbeitest wie ich das tue, so triffst du eine Wahl, du machst eine Personalisierung durch ein Ereignis in deiner Vergangenheit. Was du nun tust, ist eine Reproduktion des Ereignisses, Augenblick für Augenblick. Das ist eine persönliche Erfahrung oder die Personalisierung einer Erfahrung, eines Ereignisses, das dich sehr betroffen hat. Im Theater nun, da war ich fähig, auf einer bestimmten Situation zu arbeiten, und genau in dem Moment, da ich raus musste auf die Bühne, da war ich bereit und fähig, diese Stimmung zu halten bis zum Moment, da ich sie brauchte.

Beim Film merkte ich, dass du da raus gehst aufs Set, du bereitest dich vor, versetzt dich in die Situation, spielst die Stelle und dann sagen sie dir: ok, das machen wir jetzt noch von einem anderen Blickwinkel. Ich war aber gewohnt und darauf vorbereitet, es einmal zu tun. Was soll ich also tun? Niemand im Actors-Studio hatte mich darauf vorbereitet, die Methode gerät völlig durcheinander. Das muss nicht für jeden so sein, wenn du gewisse Erfahrungen in deinem Leben gemacht hast, so kann es aufgehen. Ich ging dann zurück nach New York und begann dort, meine Erkenntnisse auf Filme zu übertragen. Ich machte bei einigen Filmen von Film-Studenten der New Yorker Universität mit. Auf diese Art fand ich langsam zu einer Technik, die ich anwenden konnte auf meine Bedürfnisse, ausgehend von Stanislawskis Methode. Da gibt es nichts Festgeschriebenes, du musst sie nehmen und daraus brauchen, was du kannst.

FILMBULLETIN: Aber geben dir Regisseure wie Coppola oder Cimino Ideen solcher Personalifikationen, oder bist du da auf dich selber gestellt?

MICKEY ROURKE: Das ist eine wichtige Frage, denn sowohl Francis als auch Michael haben beide früh spezielle Trainings als Schauspieler genossen, vor allem Michael, und so verstehen sie die Schauspieler ausgesprochen gut. Sie definieren den Charakter so, wie sie ihn haben möchten, sie machen eine Art Portrait der Art von Charakter, den die Figur hat. Danach choreographieren sie die Situation, das, was sich in einem bestimmten Moment ereignet. Das ist ihre Arbeit als «directors».

Als «actor» aber muss ich nun die Wahl treffen. Um es auf unser Gespräch hier zu übertragen: Ich würde nun die Wahl treffen, wen von Euch beiden ich anschau. Ich könnte zu dir sprechen, wohlwissend, dass er es hört. Ich sehe vielleicht etwas in deinen Augen, ich mag dich interessant finden, und dann nimmt die Kamera das auf. Oder anders gesagt: Was Francis und Michael nicht machen, das ist, dir zu sagen, welche Wahl du treffen sollst. Sie geben dir eine grobe Idee, aber schlussendlich liegt es am Darsteller, die Details zu vollziehen. Das ist auch der Grund dafür, weshalb die beiden Schauspieler engagieren, denen sie nicht jede einzelne Bewegung erklären müssen.

FILMBULLETIN: Ist dies eine Arbeit, die während den Proben stattfindet?

MICKEY ROURKE: Vorher bereits, denn ich mache keinen Film, an dem ich nicht schon drei, vier Monate zum voraus arbeite. Normalerweise weiss ich also gar nicht,

wo ich anfangen soll, das ist etwa so, wie wenn du ein Rechenproblem hast, ein gigantisches Problem auf Papier. Der Mathematiker schaut sich das an, studiert es, wird einen Einstieg suchen und schliesslich irgendwie zur Lösung gelangen. Das ist genau das gleiche. Auch ich weiss am Anfang noch nicht, was ich tun soll. Der Regisseur kann dir eine generelle Anlage geben...

FILMBULLETIN: ...aber er muss doch schliesslich wissen, was seine Schauspieler tun, und sei's nur aus technischen Überlegungen...

MICKEY ROURKE: ...ja, aber solange meine Wahl mit dem übereinstimmt, was sich da abspielt, arbeiten wir auf der selben Ebene. Das entwickelt sich, und selbst dann, wenn er es genauer festgelegt hat, wer hindert ihn daran, seine Absicht zu ändern, wenn er auf dem Weg zum Klo ist. Gerade weil sie dir die Freiheit zum Experimentieren, zum Hinausspringen über dich selbst, geben, ist es gut, mit Regisseuren wie Cimino, Coppola oder Roeg zu arbeiten. Sie sind schliesslich auch immer dabei, sich selbst zu übertreffen. Bei Regisseuren, die genaustens wissen, wie eine Szene, wie ihr Film aussehen soll, sind gar keine Schauspieler nötig, das kann jeder.

FILMBULLETIN: Hast du nach der geschilderten Screen-Test-Erfahrung eine andere Art der Arbeit gesucht?

MICKEY ROURKE: Ich wusste zuerst nicht weiter. Ich war etwa 24 Jahre alt - wenn heute ein Schauspieler 24 ist, so weiss er längst, was er zu tun hat. Ich aber musste mir einfach Zeit nehmen, das zu erlernen, was ich brauchte. Ich wollte die Basis, von der ich ausgehen sollte, richtig erlernen, ich wollte die Methode wirklich kennenlernen, ich wollte das echt verstehen. Ich sah so viele Leute, die älter waren als ich und die die Voraussetzungen nicht hatten, die schrecklich ausschauten. Ich hatte fünf, sechs Jahre lang kaum noch Zeit für mich selber, no social life. Was mir einzig und allein wichtig war, das war der Weg, an dem ich arbeiten musste. Als ich mich einmal dazu entschlossen hatte, Schauspieler zu werden, da wollte ich auch so gut wie möglich werden.

Ich kann nicht verstehen, dass jemand etwas tun will, und es nicht bestmöglich tut. Ich sah, dass die Methode am Actors-Studio sehr missbraucht wurde. Lee Strasberg war zu sehr zu einem Guru geworden. Als ich da war, war er älter und ungeduldiger geworden. Er nahm sich nie einen Schauspieler vor und lehrte ihn die ganze Weisheit - da waren schlicht zu viele. Es blieb dir nichts anderes übrig, als wirklich gut zuzuhören und dann eben nachzulesen. Es gibt ein Buch, das ich allen meinen Freunden empfehle, in dem ich selber immer wieder lese. Es beschreibt wirklich, wie man zu arbeiten hat, aufgezeichnet von einem Protegé von Strasberg, der das Buch im Gefängnis geschrieben hat. Ich habe viel Zeit dafür aufgewendet, daraus eine Technik zu erarbeiten, die für mich ganz persönlich nützlich war. - In sechs Monaten kann man so etwas nicht lernen, vielleicht in sechs Jahren. Ein Medizin-Student wird dir auch nicht so einfach einen chirurgischen Eingriff machen, weshalb sollte man das von einem Schauspieler erwarten.

FILMBULLETIN: Was war der Unterschied Bühne - Kamera nach diesen Studien?

MICKEY ROURKE: Für Filme musste ich mir mehr Zeit

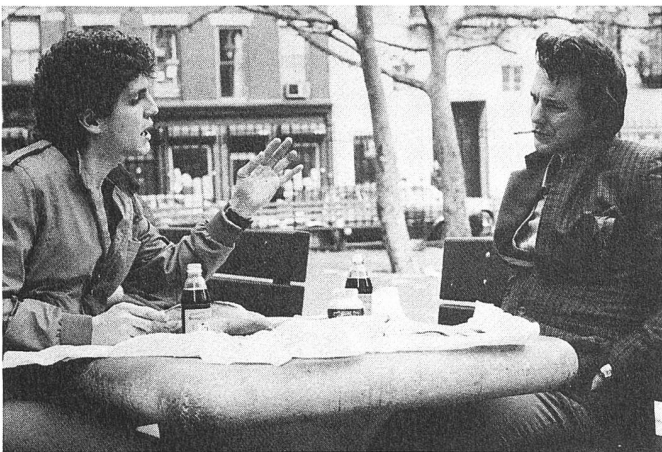




Christopher Walken und Robert De Niro in THE DEER HUNTER



NEXT STOP GREENWICH VILLAGE



VILLAGE DREAMS (THE POPE OF GREENWICH VILLAGE)



Mickey Rourke und Ariane in THE YEAR OF THE DRAGON

nehmen, um mich auf eine einzelne Situation, wie immer sie sein mochte, vorzubereiten. Wenn ich hier an einer Personalisierung arbeitete, musste ich in mich gehen und beispielsweise einen Onkel von mir herausgreifen, mit dem ich vielleicht einmal eine gute Zeit verbracht hatte, mit dem ich etwa auf die Jagd gegangen war, als ich ein Kind war. Da existieren also ganz verschiedene Gefühle über diesen Onkel. Er war ein netter Typ, hatte einen originellen Haarschnitt. Ich würde meine Personalisierung machen, ihn gefühlsmässig rekreieren, so als ob ich seine Gegenwart fühlen könnte. Aber dann, eines Tages, wurde er krank und starb. Ich sagte zu meiner Tante, wo ist Onkel George? Sie sagte es mir nicht, sagte mir einfach immer wieder, er sei unterwegs. Ich höre also immer noch ihre Stimme, beginne zu reproduzieren, was sie für Haar hatte, wie sie angezogen war, wie ihr Zimmer aussah, was für Töne da waren, was für ein Tag es war. - Ich gab mir normalerweise Stunden, um dieses Vorgehen durchzuziehen, Stunden. Wenn ich meine Substitution gemacht hatte, dann war ich bereit zum Auftritt.

Beim Film hast du nicht soviel Zeit. Hinzu kommt, dass du es im Theater auf einen Schlag loslassen kannst. Wenn der Augenblick kommt, ist es da. Da ich beim Film aber nicht die zwei Stunden habe, es wieder zu tun, muss ich es an allen Enden verkürzen, zusammenpressen und eine Technik entwickeln, die mit einem schnelleren Rhythmus funktioniert. Da habe ich für das gleiche Resultat vielleicht nur zehn Minuten Zeit - das muss also schneller gehen. Ich muss zusammenrechnen und so etwas wie den Kern einer Empfindung zusammenkrägen, um auf eine Wahrheit zu gelangen, die immer noch gleich stark zum Ausdruck kommt, die aber gleichzeitig auch länger anhält.

Wie zum Teufel aber will man das im Actors-Studio einem jungen Kid erklären, das 19 ist? Wer will wirklich noch so arbeiten? Das kostet seinen Preis, du musst auf einiges verzichten, wenn du in einer bestimmten Art und Weise arbeiten willst.

FILMBULLETIN: Es gibt ja tausende von jungen Schauspielern, die gerne in Filmen spielen würden. Wie schwierig ist es, da unterzukommen?

MICKEY ROURKE: Als ich ein Kind war, da hatte ich keinen brennenden Wunsch, Schauspieler zu werden. Da gab es andere Dinge, die ich tun wollte. Bis ich etwa 26 war, hätte ich kein Etikett für mich verwenden können, das besagt hätte, was ich bin. Das begann für mich sehr spät, und ich hatte keine Richtung, die ich ansteuerte. Von dem Moment an aber, da ich mich entschieden hatte, Schauspieler zu werden, wollte ich das möglichst perfekt tun. Aus den Jahren, in denen ich Sport trieb, kannte ich noch das Gefühl des Wettbewerbs, das Gefühl, das man hat, wenn man ein Spiel, einen Lauf verliert. Das ist dasselbe Ding. Wenn man gegen einen Typen antreten muss, der sehr stark ist, so wird man sich bewegen und bewegen. Das ist dasselbe, wie wenn du vor einem Casting-Direktoren auftreten musst, der ein hochgradiges Arschloch ist. Da darfst du nicht einfach reinkommen, wie ich das während Jahren tat, da musst du reinkommen und jovial sagen: Hi, wie geht's dir, lange nicht gesehen, was hast du denn so getrieben. Du musst bereits spielen, wenn du noch nicht spielst.

FILMBULLETIN: In Michael Ciminos letztem Film THE

YEAR OF THE DRAGON spielst du die Rolle eines Polizei-offiziers, der doch einiges älter ist als du. Wo liegen bei einer solchen Aufgabe die Schwierigkeiten?

MICKEY ROURKE: Ich brauchte die gesamte Zeit, die Michael mir gab, ich brauchte die vier Monate Vorbereitung. Denn ein Mann, der sich in Opposition zu Verantwortung und Behörden stellt, der bewegt sich schon allein vom Physischen her in einer bestimmten Art, der schaut dich anders an, als ich das tun würde, er kleidet sich anders, denn er trägt ja das Kennzeichen des Gesetzes auf sich. Wenn er dich anspricht, so schwingt immer die Tatsache mit, dass er das Gesetz repräsentiert. Er kann dich also anschauen und in einer bestimmten Weise vor dir stehen. Hinzu kommt die Tatsache, dass ich mich bemühen musste, kräftiger zu sprechen, im Gegensatz etwa zu RUMBLE FISH. Selbst die Art, wie er dasitzt, all diese kleinen Dinge, die Details, das macht im Endeffekt viel aus.

Ich wollte zum Beispiel, dass sein Haar gräulich war, nicht so sehr, damit er älter ausschauen würde - er dürfte so um die 39, 40 Jahre alt sein -, aber die Tatsache, dass er soviel mit dem Tod zu tun hatte, das löst so etwas wie eine vorzeitige Reife aus. Hinzu kommt der Hintergrund seiner Vietnam-Erfahrungen, all das, was er gesehen hat.

Weil ich selber mit Stanley White, einem Polizisten in Los Angeles herumzog, wusste ich, was dieser Job bedeutet. Dieser White ist Chef des Morddezernats in LA, und er war der erste Polizist, der sich ins Milieu hineinbegab. Die Geschichte von CRUSING, jenem Film mit Al Pacino, ist ein wenig die Geschichte von White.

White nahm mich mit, und ich sah aus nächster Nähe 28 Mordfälle, Typen, die auf der Strasse lagen, denen die Lunge heraushing, Frauen in ihrem Bad mit aufgeschlitzten Armen und heraushängenden Augen. Michael sagte zu Stanley, er solle mich in die Autopsie-Abteilung mitnehmen. Da sah ich hundert Leichen in Reih und Glied, ich hoffte nur, ich würde keinen Körper entdecken, der mir bekannt war. Ich wusste nicht, dass sie Tote derart aufschlitzen, da waren zwei Schwarze, die zwei kleine Babies auseinandernahmen - ich glaube, wenn du laufend solche Szenen siehst, dann ist das genug, um dein Haar ergrauen zu lassen. Das war es, was man mir ansehen sollte, und nicht irgend ein hohes Alter.

FILMBULLETIN: Was mochte der Grund für Cimino sein, dich und nicht einen sagen wir 45jährigen Schauspieler für diesen Part zu wählen?

MICKEY ROURKE: Ich denke, er wollte jemanden, der noch so etwas wie hungrig war. Er wollte nicht einen Schauspieler, der schon ausgelaugt war. Was Cimino suchte, das war eine Art Enthusiasmus, den er bei mir zu finden glaubte. Es war auch eine sehr harte Arbeit. Keine der Szenen war dem Zufall überlassen. Michael wusste, wie er seine Charaktere haben wollte. Da er eineinhalb Jahre Recherchen gemacht hatte, wusste er, wie dieser Stanley White ist, und er wollte dieses Porträt möglichst genau. Er suchte also nicht einen Darsteller, der auf die Emotionen aus war, er suchte einen, der in der Rolle leben würde, jeden Tag.

Mit Mickey Rourke unterhielten sich Peter Schneider und Walter Ruggle, der auch die Übersetzung besorgte.



Christopher Walken, geboren am 31. März 1943

ME AND MY BROTHER (kleine Nebenrolle), Robert Frank, 1968;
 THE ANDERSON TAPES (The Kid), Sidney Lumet, 1971;
 THE HAPPINESS CAGE, Bernard Girard, 1972;
 NEXT STOP GREENWICH VILLAGE (Robert), Paul Mazursky, 1975;
 THE SENTINEL (Rizzo), Michael Winner, 1976;
 ROSELAND (Russel), James Ivory, 1977;
 ANNIE HALL (Duane Hall), Woody Allen, 1977;
 THE DEER HUNTER (Nikanor Chevotarevich bekannt als Nick), Michael Cimino, 1978;
 THE LAST EMBRACE, Jonathan Demme, 1979;
 HEAVEN'S GATE (Nathan D. Champion), Michael Cimino, 1980
 PENNIES FROM HEAVEN (Tom), Herbert Ross, 1981;
 DOGS OF WAR (James Shannon), J. Irvin, 1981;
 DEAD ZONE (Johnny Smith), David Cronenberg, 1983;
 BRAINSTORM (Michael Brace), Douglas Trumbull, 1983;
 A VIEW TO A KILL (Max Zorin), John Glen, 1985;
 AT CLOSE RANGE (Brad Whitewood sen.), James Foley, 1985.

Mickey Rourke

1941 (Reese, kleine Nebenrolle), Steven Spielberg, 1979;
 FADE TO BLACK (Richie), Vernon Zimmerman, 1980;
 HAEVENS GATE (Nick Ray), Michael Cimino, 1980;
 BODYHEAT (Profi Brandstifter), Lawrence Kasdan, 1981;
 DINER (Baltimore Boy), Barry Levinson, 1982;
 EUREKA (Aurelio D'Amato), Nicolas Roeg, 1983;
 RUMBLE FISH (Motorcycle Boy), Francis Ford Coppola, 1983;
 THE POPE OF GREENWICH VILLAGE (Chralie), Stuart Rosenberg, 1983;
 THE YEAR OF THE DRAGON (Stanley White), Michael Cimino, 1984;
 NINE AND A HALF WEEKS (John), Adriane Line, 1985.

