

Gestohlene Intimität : Filmstars und die Öffentlichkeit, damals und heute

Autor(en): **Midding, Gerhard**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **56 (2014)**

Heft 343

PDF erstellt am: **22.08.2024**

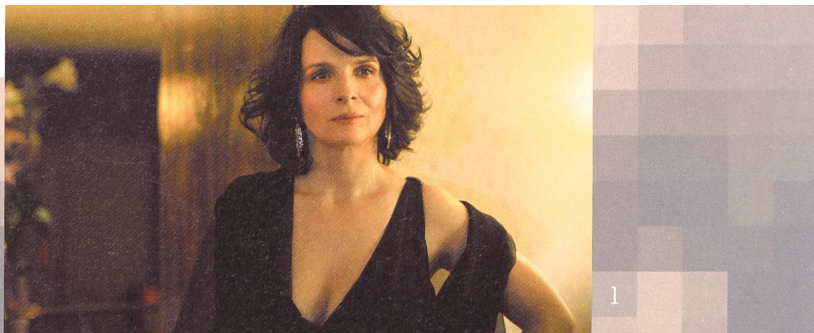
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863850>

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.



Gestohlene Intimität

Filmstars und die Öffentlichkeit, damals und heute

War früher die Distanz durch Glamour stärker als die gefühlte Nähe zu den Filmstars, so müssen sie heute vorbildlich, alltagsnah und über Social Media «reichbar» sein. Die Nähe aber ist Fiktion. Das spiegeln Filme wie *SILS MARIA* mit Juliette Binoche und *VIE PRIVÉE* mit Brigitte Bardot.

von Gerhard Midding

Manche Filme werden gern als Liebeserklärung der Regisseure an ihre Hauptdarstellerinnen bezeichnet. Das ist stets auch eine Einladung an den Zuschauer, diese Liebe zu teilen. Meist braucht er gar nicht erst dazu aufgefordert werden. Und es ist ihm sehr recht, wenn die Gefühle des Regisseurs rein platonisch sind.

Mit Fug und Recht darf man *SILS MARIA* als einen Film für und über Juliette Binoche betrachten. Er verrät eine intime Kenntnis ihrer Leinwandpersona und ihres Temperaments, das aus öffentlichen Auftritten und Interviews vertraut ist, ihre Ungezwungenheit, ihre Bereitschaft, zu gegebener Zeit glamourös zu sein und in anderen Momenten unauffällig zu erscheinen, ihre amüsierte Neugierde auf die Dinge des Lebens und der kluge Erlebnishunger, mit dem sie ihre Rollen in Angriff nimmt. Diese Übereinstimmung trägt dazu bei, dass sie überaus glaubwürdig ist in der Rolle einer gefeierten Bühnen- und Filmschau-

spielerin. Mit diesem Film schlägt Regisseur Olivier Assayas auch einen Bogen zurück zu ihren gemeinsamen Anfängen als Drehbuchautor respektive Hauptdarstellerin von André Téchinés *RENDEZ-VOUS*, in dem die junge Binoche ebenfalls eine Schauspielerin verkörperte.

SILS MARIA trägt dem Umstand Rechnung, dass beide, der Regisseur und sein Star, nun keine Debütanten mehr sind. Die von Binoche verkörperte Maria Enders hadert mit dem Altern: Im Stück, in dem sie einst als junge, intrigante Verführerin ihren Durchbruch erlebte, soll sie nun die andere, die ältere Hauptrolle übernehmen. Assayas nötigt den Zuschauer, nicht zu glauben, dass sein Star mit ähnlichen Problemen konfrontiert ist. Ganz ausschliessen müssen wir dies wiederum auch nicht. Die Kämpfe, die sie ausficht, sind auch künstlerische: Sie ringt mit dem Text, muss sich die Rolle hart erarbeiten. Ein solches Engagement trauen wir dem Star auch im wirklichen Leben zu. Möglicherweise trägt sie bei der Rollenarbeit ebenso bequeme, unauffällige Alltagskleidung und ihre Haare burschikos kurz wie hier. Der Kontrast zu ihrer Erscheinung im berückenden Abendkleid von Chanel bei einem offiziellen Empfang zu Beginn des Films jedenfalls ist gross. Maria Enders ist eine schillernde Rolle. Würden wir von ihrer Darstellerin auch annehmen, dass sie ihre Assistentin auffordert, nach einem kleinen Zusammenstoss auf einem Parkplatz flugs Fahrerflucht zu begehen?

Zwei Welten

Marias Terminplan ist prall gefüllt. Alle Welt stellt Forderungen an einen Star ihres Kalibers. Es gibt Filmprojekte, für die sie ab- oder zuzusagen muss. Ein Fotoshooting mit Annie Leibovitz ist verabredet, es gibt Anfragen zu einer Werbekampagne für eine neue Brillenmarke und die Eröffnung eines Supermarkts in Nanking. Ihre junge Assistentin Val (*Kristen Stewart*) kann sie nicht gegen alles abschirmen. Das ist nicht ihre Aufgabe. Für Val ist es selbstverständlich, dass eine Berühmtheit den Medien jederzeit zur Verfügung steht und in Zeiten des Internets und sozialer Netzwerke öffentlich trauert. Maria beharrt jedoch darauf, ihrer Verletzbarkeit einen Raum zu bewahren, was ihrer jungen Assistentin nicht zeitgemäss erscheint.

Es gibt noch eine zweite Gegenfigur zu Maria: *Chloë Grace Moretz* spielt den blutjungen Filmstar Jo-Ann, der durch Science-Fiction-Filme und sein rebellisches Gebaren berühmt geworden ist und im Stück nun die Jüngere spielen soll. Durch Jo-Ann gerät Maria in ein Paralleluniversum des Ruhms, das noch schneller getaktet ist als ihre Welt. Es amüsiert sie zunächst, wie smart sich die junge Kollegin darauf versteht, auf der Klaviatur der Medien zu spielen und sich maximale Aufmerksamkeit zu verschaffen. Doch Maria gerät dadurch selbst unversehens ins Auge eines Publicity-Hurricanes, in dem die Arbeit am Stück erst einmal hintanstellen muss.

Assayas spürt den Verwerfungen nach, denen das Geschäft der Berühmtheit in einer globalisierten Welt unterworfen ist. Er ist kein Nostalgiker, sondern weiss, dass auch die Stars von Hollywoodblockbustern talentierte Schauspielerinnen sein können. (Kristen Stewart ist ein gutes Beispiel dafür.) Diese Verwerfungen macht er umso kenntlicher, indem er zwei Perspektiven gegeneinanderführt. Obwohl sie auch Filmschauspielerin ist, steht Maria für die Welt des Theaters. Dort besteht zwischen Bühne und Zuschauerraum eine schickliche, gewissermassen unpersönliche Distanz. Im Kino hingegen ist durch die Grossaufnahme eine Nähe möglich, die sich nicht einmal mit dem Blick des aus der Mode gekommenen Opernglases herstellen lässt. Der Zuschauer darf im Dunkel des Kinosals etwas tun, das im Leben verpönt ist: Er darf andere Menschen ungestraft anstarren.

Das machtvolle Instrument der Grossaufnahme schafft eine Intimität, die das Publikum zu Stars der Oper, des Theaters oder Balletts nicht entwickeln konnte und kann: So nahe kommen wir Zuschauer dem Gesicht eines anderen nur beim Küssen oder beim Liebesakt. «Auf der Bühne kann man sich verstecken, im Kino nicht», sagte *Al Pacino* einmal, der sich in beiden Metiers gut auskennt. Für den amerikanischen Philosophen Stanley Cavell ist ein Filmschauspieler überhaupt kein Schauspieler, sondern ein Objekt der Betrachtung. Als solches scheint er dem Kinogänger in stärkerem Masse zu gehören als der Bühnendarsteller dem Theaterbesucher. Sie kommen uns mehr entgegen: In ihren Filmen treten sie auch in entlegenen Kleinstädten auf.

Wir sind davon überzeugt, Filmstars genauer zu kennen als ihre Kollegen von der Bühne. Wir lassen uns nicht davon täuschen, dass sie unterschiedlichen Figuren Gestalt verleihen. Die Kamera hat sie uns so nahegebracht, dass wir sie durchschauen: Sie spielen letztlich immer sich selbst. Aber was wäre, wenn sie (und wir) dabei einer Verwechslung zum Opfer fielen? Immerhin sagte einer der grössten Filmstars über sich selbst: «Everybody wants to be Cary Grant. Sometimes even I want to be Cary Grant.»

Konstitutionelle Monarchien

Es ist natürlich fraglich, ob er je so berühmt geworden wäre, wenn er seinen Geburtsnamen Archibald Alexander Leach beibehalten hätte. Vor dem Beginn seiner Karriere zählten Namen im Kino allerdings noch nicht. Sofern sie nicht bereits in anderen Kunstformen berühmt geworden waren – etwa als Magier wie Georges Méliès, als Schauspielerin wie Sarah Bernhardt oder als Tänzerin wie Loïe Fuller –, waren die Darsteller des frühen Kinos dem Publikum noch unbekannt. Dieser Status der Anonymität war der Sparsamkeit der Filmproduzenten geschuldet. Allerdings regte sich die Neugierde des Publikums, das wissen wollte, wer die Darsteller waren, die sie regelmässig auf der Leinwand wiedersehen konnten,

und was für ein Leben sie jenseits der Leinwand führten. So entschloss sich die Firma Biograph 1910, den Namen der bislang als «Biograph Girl» bekannten Schauspielerin im Vorspann der Filme zu nennen: *Florence Lawrence* wurde der erste genuine Filmstar. Die Produzenten entdeckten, wie publicityträchtig Schauspieler sein konnten. Die erste Filmzeitschrift, die sich nicht nur an ein Fachpublikum richtete, erschien im Folgejahr und war bereits ein Starmagazin.

Derlei Gazetten schürten fortan die Phantasien der Kinogänger. Nun waren nicht mehr nur die Dramen, die die Schauspieler auf der Leinwand erlebten, faszinierend. Ihr Privatleben wurde zu einem ebenbürtigen Faszinosum. Es musste moralisch unverfänglich sein; Nachrichten über Skandale wurden nach Kräften unterdrückt. Allüren wurden schon damals nicht von jedem Teil des Publikums geschätzt. Durch das Zusammenspiel ihrer Leinwandauftritte und ihrer Präsenz in der Boulevardpresse wurden Stars gleichermaßen zu einem Phänomen der Ferne wie der Nähe. Sie wirkten vertraut, gehörten aber doch einer anderen, exklusiveren Sphäre an. Ein besonders prächtiges Geschenk war es natürlich für Produzenten und Presse, wenn zwei Filmstars sich ineinander verliebten und, wie *Mary Pickford* und *Douglas Fairbanks*, sogar heirateten. Nun geschieht es täglich gewiss tausendfach, dass Menschen sich an ihrem Arbeitsplatz verlieben, aber in der magisch entrückten Welt des Kinos mussten schicksalhaftere Mächte wirken: Unvorstellbar, dass die Liebe zweier Stars von dieser Welt sein könnte.

Allerdings zielte die Illusionsmaschinerie des sich ausbildenden Studiosystems zugleich darauf, das Publikum glauben zu machen, es würde die Stars erschaffen. In Wahrheit waren ihre Entdeckung, ihr Training und die Konsolidierung ihres Ruhms ein Prozess, über den die Traumfabrik grösstmögliche Kontrolle ausüben musste. Einerseits konnte hypothetisch jeder ein Filmstar werden, sofern er sich zum richtigen Zeitpunkt in einem Drugstore aufhielt, das Cover einer Modezeitschrift zierte oder bei einer Schönheitskonkurrenz (wie es im italienischen Nachkriegskino häufig geschah) auffiel.

Zugleich aber musste die Einzigartigkeit der Stars hervorgehoben werden: Seinesgleichen vergöttert man nicht unbedingt, und die Kamera liebt manche Gesichter mehr als andere. In den USA nahmen Filmstars rasch den Platz ein, den der Adel in der Alten Welt innehatte. Es wurden Könige und Königinnen der Leinwand auserkoren. Von Abgeordneten oder Ministerpräsidenten hat man in diesem Zusammenhang noch nicht gehört.

1938 ergab eine von den US-Kinoketten in Auftrag gegebene Untersuchung, dass etliche der berühmtesten Stars sich in Kassengift verwandelt hatten, darunter *Marlene Dietrich*, *Greta Garbo* und *Katherine Hepburn*. Sie verstanden es zwar, ihrer Leinwandpersona ein neues Antlitz zu verleihen, wechselten etwa mit *NINOTCHKA* und

DESTROY RIDES AGAIN erfolgreich ins Register der Komödie. Dieses Schisma hatte jedoch langfristige Folgen. Heutzutage ist das Verhältnis zwischen Ruhm und Kassenerfolg längst nicht mehr so eindeutig wie zuvor. Auch wenn ein Star seine Filme nicht mehr «trägt», ist es nicht ausgeschlossen, dass sich mit seinem Gesicht auf dem Titelblatt viele Zeitschriften verkaufen (oder hohe Klickzahlen auf Websites erzielen) lassen und es hervorragend als Werbeträger funktioniert. Auch die blossen Manifestationen ihres Ruhms, die Einweihung ihres Sterns auf dem Walk of Fame oder Auftritte bei Preisverleihungen und Premieren besitzen immensen Nachrichtenwert. So hat sich für heutige Filmstars einerseits das Mandat des Glamour verschärft. *Robin Wright* zum Beispiel berichtete in einem Interview, welch verheerenden Konsequenzen es für ihre Karriere hatte, als sie es ablehnte, nach dem Erfolg von *FORREST GUMP* fürs Cover von «Vanity Fair» zu posieren: Diese Weigerung galt als Blasphemie und kostete sie etliche Rollenangebote.

Auf die Kehrseite des Glamours richten sich heutzutage indes ebenso grosse mediale Begehrlichkeiten. Stars stehen in der Pflicht, authentisch normale Leben zu führen. Sie demonstrieren Alltäglichkeit, wenn sie in einem Café einen Caffè Latte trinken oder in Jogginghose den Kinderwagen schieben. Sie sollen sich etwas bewahrt haben aus ihrer Existenz vor der Prominenz (*Jennifer Lawrence* kauft ihre Inneneinrichtung nach wie vor beim schwedischen Möbelhaus) und dies in Interviews betonen, um die Distanz zu ihren Bewunderern zu verringern. Nicht von ungefähr heissen zwei der populärsten US-Klatschblätter «People» und «Us Weekly»: Bereits in ihrem Titel signalisieren sie, dass Stars zu uns gehören.

Diese demonstrative Normalität sollte zudem vorbildlicher sein als zu Zeiten einer veruchten *Ava Gardner* oder eines leichtlebigen *Frank Sinatra*. Heutige Stars legen Wert auf Nachhaltigkeit, ernähren sich gesund und werden tendenziell seltener bei Alkoholexzessen ertappt. Zu dieser Schicklichkeit gehört es wie selbstverständlich auch, sich für wohltätige Zwecke zu engagieren und so Abbitte zu leisten für die exorbitanten Gagen, die sie einstreichen. Die PR-Berater der Stars müssen Sorge tragen, den Verdacht zu entkräften, ihre Klienten seien abgehoben. Isoliert und abgeschirmt zu sein, könnte schliesslich auch eine schöpferische Austrocknung bedeuten: Wie können Leute, die ein ausserordentliches Leben führen und denen die alltäglichen Verrichtungen von einem Stab an Assistenten abgenommen werden, noch glaubhaft auf der Leinwand Menschen verkörpern, die eine gewöhnliche Existenz führen?

Pflicht zur Sichtbarkeit

Wie gross und unerträglich der Druck ist, der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stehen, führt Louis Malle in *VIE PRIVÉE* vor Augen. Der Film stammt aus dem Jahr 1961, wurde seither von

der Medienwirklichkeit zwar noch übertroffen, ist im Kern aber prophetisch geblieben. Er entstand, als der Ruhm *Brigitte Bardots* seinen Zenit erreichte und sie der weltweit grösste Kassensmagnet war und hier einen fiktiven Weltstar namens Jill spielt. Die Handlung vollzieht Bardots Aufstieg akribisch nach, von ihren Anfängen als Balletttänzerin über die Etappe als Fotomodell – von der es, wie es im Off-Kommentar heisst, nur ein kurzer Sprung ist zu Probeaufnahmen für den Film – bis zu ihrem Status als internationales Phänomen. Ihre Weigerung, Engagements in Hollywood anzunehmen, wird ebenso thematisiert wie ihre Ankündigung, bald mit dem Kino Schluss zu machen. Ihr Privatleben rekapituliert der Film ebenso präzise: Er spielt auf ihre Tierliebe an, zeigt, wie sie einen Selbstmordversuch begeht. Ferner wird die Kaskade der Liebschaften erwähnt, die sie mit ihren Leinwandpartnern einging und in denen sie meist den dominierenden Part übernahm.

Allerdings ist *VIE PRIVÉE* kein Film darüber, wer und wie BB tatsächlich ist, sondern was es bedeutet, BB zu sein. Sie bewegt sich wie ein Geist durch ihn. Bei Dreharbeiten ist Jill nie zu sehen. Ihre Existenz erscheint als ein fortdauernder Belagerungszustand. Paparazzi hetzen sie wie aufgeschrecktes Wild; im Gedränge einer Filmpremiere wird ihr physische Gewalt angetan. Sie versucht, ins Haus ihrer Mutter in Genf zu flüchten. (Wie in *SILS MARIA* wird die Schweiz zu einem entlegenen Brennpunkt, und auch in Malles Film spielt eine Theaterinszenierung eine Rolle, die in noch nicht internationaler, aber europäischer Zusammenarbeit entsteht.) Tatsächlich gelingt es Jill für eine kurze Zeit, sich dem Zugriff der Öffentlichkeit zu entziehen, als sie einen Theatermann (*Marcello Mastroianni*), in den sie schon lange verliebt war, bei sich versteckt.

Das Verschwinden eines Stars ist für dessen Fans stets ein verdriessliches Faszinosum. Eine Auszeit ist in den Augen der interessierten Öffentlichkeit nicht statthaft, sie muss erklärt und gerechtfertigt werden. Ein Filmstar darf nicht desertieren. In Malles Film gehört Jill längst nicht mehr sich selbst, was dem Rollenbild Bardots als unzählbarer Rebellin eklatant widerspricht. Tatsächlich war er an der Kinokasse eher ein Misserfolg: Ein Bardot-Film, der in Frankreich weniger als zwei Millionen Zuschauer hatte, galt seinerzeit als Enttäuschung. Ihrem begierigen Publikum hielt er aber einen entlarvenden Spiegel vor. Die Szene, in der Jill im Fahrstuhl einer Putzfrau begegnet, konzentriert dieses Unbehagen wie unter einem Brennglas. Sie ist ein wahrer Albtraum. Zunächst nähert sich die Putzfrau der Berühmtheit mit standesgemässer Unterwürfigkeit, bricht dann aber eine Schimpftirade vom Zaun, entrüstet sich lautstark über deren skandalöses Leben und unmoralische Filme, die sie sich, Gott bewahre, natürlich nie anschauen würde. >



4



5



4



6



1



2



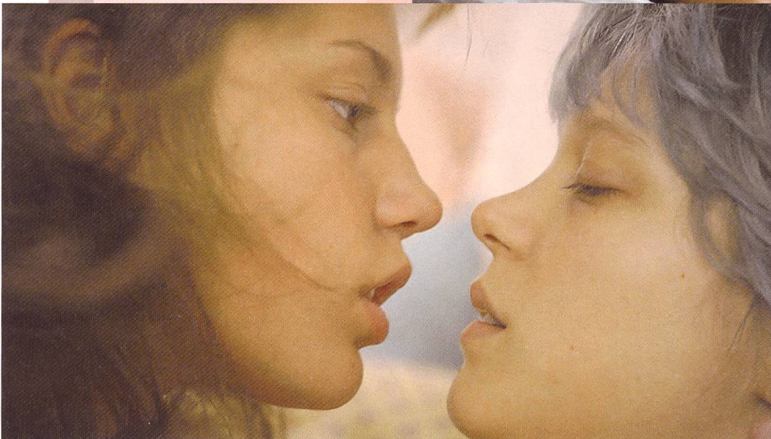
3



5



4



6

Ergreife den Augenblick!

Die Frage, ob Jill eine gute Schauspielerin ist, steht in *VIE PRIVÉE* nie zur Debatte. Es bleibt zwar festzuhalten, dass sich Bardot in ihm wunderbar bewegt. Der Erzählkommentar während ihrer Probeaufnahme ist indes bezeichnend. «Es geht etwas vor zwischen diesem Gesicht und dem Apparat», lautet er, «auf das niemand gefasst war, ein geheimnisvolles Zusammenspiel.» Das Aufeinandertreffen eines hoffnungsvollen Schauspielers und der über seine weitere Karriere entscheidenden Kamera findet gleichsam im Bereich der Alchemie statt. Was Starqualität ausmacht, belies die Traumfabrik bewusst im Ungefähren. «She's got that little something extra», sagt James Mason in *A STAR IS BORN* von 1954, als er Judy Garland in einem Nachtclub singen hört. Sie ist wie ein Rohdiamant, der geschliffen werden muss, damit die Strahlkraft sich entfalten kann. Das bedeutet harte Arbeit für sie und die Studiosmaschinerie. Hollywood musste schliesslich den Argwohn des Publikums entkräften, der Ruhm seiner Stars sei unverdient. Ein eigenes Leuchten sollten sie schon mitbringen. Sie werden aber nur kraft einer Doppelwertigkeit geboren, denn sie stehen in der Regel auch repräsentativ für ein Potenzial, das im Publikum schlummert. In der Starpersona destilliert sich das Allgemeine, Gewöhnliche, ohne dass dabei die Aura des Unverwechselbaren verloren geht.

Die Identität des Stars ist stets zweideutig: Er soll er selbst sein und gleichzeitig die vielen Charaktere, die er in Filmen spielt. Er darf nicht einfach in seinen Rollen verschwinden, vielmehr muss seine Persönlichkeit hindurchscheinen. Die Vielseitigkeit, die Kunstfertigkeit der Maskierung, die zumal britische Schauspieler wie Alec Guinness oder Daniel Day-Lewis auszeichnet (Robert De Niro und Meryl Streep wären die hervorsteckendsten Gegenbeispiele aus den USA), ist eher ein Anlass zur Bewunderung als zu inniger Liebe.

Die Präsenz eines Stars ist also nur nachrangig ein Spielfeld virtuoser Technik, wenngleich – das wird oft unterschlagen – Beobachtungsgabe, Neugierde und Phantasie eine wichtige Rolle spielen. Auf die Frage, worin sich genau Starpräsenz manifestiere, liesse sich dennoch eine Antwort geben, die sich nicht ganz aus dem Reich der Alchemie lösen kann: in einer blendenden Intensität, einer reizvollen, spannenden Lebendigkeit. Der Star besitzt die Gabe, den jeweiligen Moment zu erleben, um einer fiktiven Figur ihre Wahrheit zu geben. Der Zuschauer muss glauben können, er würde spontan agieren, ohne Probe. Die Dialoge müssen so klingen, als seien ihm die Worte gerade erst durch den Kopf gegangen.

Das Aufkommen des Method Acting, das sich Ende der vierziger Jahre auch im Hollywoodkino Bahn brach, unterstützte noch die Vermutung einer Übereinstimmung von Rolle und Darsteller. Damit erfüllt sich eine Sehnsucht des Publikums, ein Star würde einen Moment nicht nur spielen. Wäre es andernfalls nicht einer üblen Täuschung erlegen? Wie enorm und umfassend

dieser Anspruch des Zuschauers ist, demonstriert eine Szene aus *DAS LEBEN DER ANDEREN*, in der ein von Ulrich Mühe gespielter Stasi-Offizier einen gefeierten Bühnenstar (*Martina Gedeck*) unversehens abends in einer Kneipe anspricht. Mühes Figur ist von Berufes wegen darin geübt zu durchschauen, wer lügt und wer die Wahrheit sagt. Der Dialog gewinnt im Kontext der Handlung zwar noch einen ganz anderen Subtext, lässt aber das eigentümlich besitzergreifende Verhältnis von Zuschauer und Idol deutlich zu Tage treten. «Viele Menschen lieben Sie, weil Sie so sind, wie Sie sind», sagt er. «Ein Schauspieler ist nie so, wie er ist», entgegnet sie. «Sie doch», beharrt er, «auf der Bühne waren Sie mehr so, wie Sie sind, als jetzt.»

Eine besondere Art von Schaulust

Als vor einigen Monaten der Spionagethriller *A MOST WANTED MAN* in die deutschen Kinos kam, konzentrierte sich das Interesse der Kinogänger und Kritiker vornehmlich auf den gerade verstorbenen Hauptdarsteller *Philip Seymour Hoffman*, der darin einen seiner letzten Leinwandauftritte hatte. In der Berliner Tageszeitung «taz» erschien eine Rezension von Barbara Schweizerhof, die aus dem Konzert der postumen Lobeshymnen ausscherte, da sie einen bemerkenswerten Aspekt der Faszination an Stars herausstrich. «Tatsächlich gehen viele Menschen nicht deshalb ins Kino, weil sie einen Film sehen wollen», beginnt ihre Filmkritik. «Viel eher wollen sie bestimmte Personen beim Verrichten von Dingen betrachten. Bei diesen „Dingen“ kann es sich um so ephemere Tätigkeiten wie Rauchen, Trinken und Melancholisch-in-die-Gegend-Schauen handeln.» Sie benennt eine spezifische Schaulust des Kinogängers, die sich auch beim Betrachten des «ausdrucksvollen Nichtstuns» eines Darstellers erfüllen kann. In *A MOST WANTED MAN* schafft es Hoffman, für einen Moment die Handlung vergessen zu lassen und vollkommen gebannt zu sein vom inneren Drama seiner Figur.

Dieser besonderen Anziehungskraft hat der amerikanische Filmpublizist James Harvey gerade ein ganzes Buch gewidmet. Den Titel «Watching them be» hat er einer Äusserung des Schriftstellers James Baldwin über Filmikonen wie *John Wayne*, *Bette Davis* und *Humphrey Bogart* entnommen: «One does not go to see them act, one goes to see them be.» Harvey nimmt die Starpräsenz von *Greta Garbo*, *Ingrid Bergman*, *Charles Laughton* (aber auch des Esels in Bressons *AU HASARD BALTHAZAR*) und anderen in Augenschein.

Im Fall John Waynes beschränkt er sich auf dessen Zusammenarbeit mit John Ford. Das ist etwas bedauerlich, denn seine These lässt sich beinahe noch schlüssiger belegen anhand der Western, die Wayne in den sechziger Jahren gedreht hat. Sie sind für das Genre erstaunlich handlungsarm – in *THE SONS OF KATIE ELDER* von Henry Hathaway beispielsweise dauert es eine geschlagene Stunde bis zur ersten Actionszene –, ihre

Attraktion besteht mithin darin, diesen für seine Tatkraft geschätzten Helden bei der Interaktion mit seinen Partnern, beim blossen Zuschauen und den alltäglichsten Beschäftigungen zu betrachten. Waynes Motto «I don't act, I react» bestätigt sich auch in seinen schlechteren Filmen. Seine Toupets mögen schlecht sitzen, und es mag ihn sichtlich Mühen kosten, in den Sattel zu steigen, aber er scheint sich wohl in seiner Haut zu fühlen. Der Schauspieler erntet sozusagen die Früchte eines über Jahrzehnte währenden, energischen Leinwandeinsatzes und darf sich nun das Nichtstun gestatten. Das ist auch ein Merkmal von Starpräsenz: Unsere Erinnerungen fließen in dessen Rollen ein, unsere gemeinsame Vergangenheit überblendet sich mit der Gegenwart. Bei ganz wenigen Stars wissen wir es zu schätzen, wenn sie uns an ihrem Altern teilhaben lassen. *Simone Signoret* begann ihre Filmkarriere als strahlend junge Schönheit, aber richtig wuchs sie dem Publikum erst ans Herz, als sich in ihrem Gesicht die Spuren ihres Lebens abzeichneten und sie diese nicht vor der Kamera verbergen wollte.

Erst Technik, dann Emotion

Welche Grenzen setzt ein Schauspieler der an ihn gerichteten Forderung, sich der Betrachtung auszusetzen? Die Frage, wie weit er sich die Blöße geben will, stellt sich auf einem Feld in besonders heikler Masse: den Nacktszenen. Bei ihnen verkompliziert sich das Verhältnis zwischen Darsteller und Zuschauer noch einmal um eine gewaltige Schraubendrehung.

Wenn ich Schauspielerinnen interviewe, geht mir gelegentlich der Gedanke durch den Kopf, dass ich sie schon nackt gesehen habe. Diese Feststellung bereitet mir, um mit Hitchcock zu sprechen, keine besonderen Emotionen. Würde ein Journalist mit unprofessionellem Begehren in ein Interview gehen, sollte er sich in der Regel auf eine Enttäuschung gefasst machen: Die Darstellerinnen sind meist viel zierlicher, als sie auf der Leinwand wirken. Der Blick der Kamera hat ihre Präsenz vergrössert, hat sie ein Stück weit verherrlicht. Völlig unverfänglich sind solche Begegnungen jedoch nicht, denn in ihnen herrscht ein Ungleichgewicht: Der Interviewer hat mehr von den Darstellern gesehen, als dies umgekehrt der Fall ist. Das muss keinen der Beteiligten befangen werden lassen, denn dieses «mehr» ist eine Fiktion. Zum Start von François Ozons *JEUNE ET JOLIE* befragte ich die Hauptdarstellerin *Marine Vacth* zu der Bedeutung der drei unterschiedlichen Kostüme, die sie im Film trägt. Die ersten beiden, die unscheinbare Kleidung der Schülerin und das aufreizend elegante Kostüm des Callgirls, fungierten als Schutz, hinter dem sie sich verbergen konnte. Und welchen Schutz hatte sie in den Nacktszenen? Ganz selbstverständlich antwortete sie: «Das Spielen.»

In den letzten Jahren hat man sehr viele Schauspieler nackt auf der Leinwand sehen können; vielleicht mehr als früher. Filme wie

NYMPH(M)ANIAC, *L'INCONNU DU LAC* und *LA VIE D'ADÈLE* spielen damit, die Grenzen zur Pornografie zu überschreiten. Allerdings wurden bei den Dreharbeiten die primären Geschlechtsteile durch lebensechte Prothesen verdeckt, oder es kamen in einschlägigen Grossaufnahmen begnadete Körperdoubles zum Einsatz. Die Intimität dieser Szenen geht durch einen ästhetischen Filter. Wie schwierig solche Szenen dennoch für Darsteller sein können, ist das Thema von Catherine Breillats *SEX IS COMEDY*. *Anne Parillaud* spielt dort eine Regisseurin, die äusserlich beträchtliche Ähnlichkeit mit Breillat hat und deren Probleme zweifellos auf Erfahrungen zurückgehen, die die Filmemacherin bei früheren Dreharbeiten sammelte. Die Arbeit am Film im Film geht schleppend voran, zumal die Aussicht, eine explizite Liebesszene zu drehen, die Hauptdarstellerin und den Hauptdarsteller aus je eigenen Gründen in grosse Nervosität versetzen. Auch wenn sie nur eine Rolle verkörpern, steht für sie viel auf dem Spiel. Nicht nur müssen sie ihren Körper zeigen, sondern womöglich auch Verletzbarkeiten, ihr Unbehagen am eigenen Aussehen preisgeben und ihr Schamgefühl verletzen. «Erst die Technik, dann die Emotion», sagt die Regisseurin zu ihnen. Die Proben vollziehen sich als Folge von Momenten reinsten Slapsticks, bis es ernst wird. Die Regisseurin führt sie, legt fest, was im Leben spontan geschieht: die Bewegungen beim Liebesakt. Es ist eine Inszenierung, die am Ende gelingt.

Die dritte Instanz

Das vergisst man oft: Der Zuschauer und die Schauspieler sind nie allein. Es gibt immer noch eine Instanz, die ihre Beziehung im Kino bestimmt. Die Regisseurin oder der Regisseur sind erste Betrachter. Ihr Blick transformiert das Bild des Schauspielers. Sie intervenieren, schaffen einen kreativen Raum, dosieren den Ausdruck, eröffnen eine andere Sichtweise.

Die Schauspielerführung wird im Französischen und Englischen nicht von Ungefähr als «direction» bezeichnet. Der Regisseur weist eine Richtung, im besten Fall eine gemeinsame. Die Darsteller sind nicht sich selbst überlassen, sie hören auf Regieanweisungen. An dem Pakt, den sie mit dem Zuschauer schliessen, war ein Dritter beteiligt. (Erstaunlich ist allerdings, wie schwach und opportunistisch die zwei Regisseure in *SILS MARIA* gezeichnet sind.) Selbst wenn die Rollen identisch scheinen mit ihren Darstellern (und vielleicht sogar ihren Namen tragen, wie im Falle von *Robin Wright* in *THE CONGRESS* oder *Krystyna Janda* in *Adrzej Wajdas TATARAK*), sind es letztlich doch gestaltete Figuren. Worin läge die Herausforderung, wenn man sich selbst spielte? ■