

Ademnood

Duitse acteurs

Michael Pehlke

Wanneer Robert Walser in zijn theaterschetsen over acteurs komt te spreken, behandelt hij dit thema eerder terloops: 'Spelers en speelsters brachten hun bekoorlijke ambt in praktijk of oefenden hun *vertolkende plichten* uit als zaten ze als kinderen in de schoolklas op zo-en-zoveel banken en spanden ze zich in aan de leraar of lerares een *glimlach van tevredenheid of van instemming* te ontlokken.'¹ Of korter en scherper: 'De acteurs beten in het stuk zoals knaapjes bij een picknick in een appel. Het dichtwerk werd tot een uiteenspattende worst (. . .).'² Des te enthousiaster en welsprekender vertelt Walser over het publiek dat hem in de zaal laat zien wat hem door de acteurs op het toneel onthouden wordt: het schouwspel van het bonte, geheimzinnige, dromerige leven. 'O, wat liet het leven zich vanaf het balkon mooi bekijken en fantaseren!'³

Van een dergelijke troost moet men in de meer eenzellige bioskoop groten-deels afstand doen (het tweedimensionale beeld is onverbiddelijker dan het driedimensionale toneel, men ziet het publiek minder dan dat men het hoort enz.). Geheel en al troosteloos wordt het wanneer, zoals op de Berlinale, al het onderscheid verdwijnt: het publiek was net zo levenloos konformisties als de films (een scène waarin vijf hoeren hun souteneur doodslaan, riep zonder bezwaar een instemmend applaus op) en in niets van de acteurs te onderscheiden. Ook daarom handelen de volgende pagina's zo uitgebreid over acteurs, vertolkers en zelfvertolkers – en omdat ik slechts westduitse films gezien heb (op de Berlinale, C. L.), over hun inheemse verschijningsvormen.

Akteurs zijn professionele (geschoold en beroeps) interpreten van rollen (verzonnen of authentieke), vertolkers doen hetzelfde op semi-professionele (autodidakties en naast hun beroep) of dilettantiese wijze, zelfvertolkers zijn dilettantiese representanten van zichzelf (of van dat wat men hen – geheel en al vanuit het oogpunt van het interessante daarvan – op het lijf geschreven heeft).

In mijn persoonlijke (en geenszins komplette) ranglijst hebben zelfvertolkers en vertolkers de acteurs hun plaats gewezen. De Gouden Beer voor de beste



Adolf Hornung



Herbert Achternbusch

vertolking zou ik zowel aan Adolf Hornung voor zijn rol als kasteelheer in ECHTZEIT als aan Herbert Achternbusch voor de 42ste god in DAS GESPENST toebedelen, de Blikken Beer voor het meest katastrofale akteurspel verdienen twee aktrices, wier naam ik verzwijg.

De nederlaag van de acteurs is te verklaren, doordat enige grondgegevens uit het filmakteren in deze branche nog steeds niet doorgedrongen zijn. De meest scherpe en bondige formulering daarvan – het citaat kan als motto begrepen worden – vindt men nog altijd in het *Handbuch wider das Kino* van G. P. Straschek: *Realisme op het filmscherm ontstaat in het aleatoire samenbrengen van antipsychologische gedragsstijlmodellen. In de praktijk wordt dit door een rigide professionalisme van de acteurs (...) mogelijk gemaakt. Zou men überhaupt Europese (van het theater afkomstige) criteria aan willen wenden, dan zou Bogart een 'slechte toneelspeler' zijn, dan zouden alle opmerkelijke vertolkers van de Amerikaanse cinema dat zijn. (...) Uiterst nauwkeurig zetten zij (...) de voorstelling van een realiteit neer in de materialisatie van ideeën.*⁴

I

Duitse filmacteurs zijn allemaal theateracteurs (ook wanneer zij niet in het theater spelen, zijn zij toch voor het theater opgeleid – op toneelscholen, die geen aparte filmacteursopleiding kennen). Over dergelijke acteurs, die zich op het toneel en het filmscherm gelijkelijk thuisvoelen, handelt GEDÄCHTNIS. Drie scènes zijn me bijgebleven:

Een metrokompartment: twee bekende acteurs (vroeger zei men: de jongere generatie), met hoed en mantel verkleed als privé-detectives, zitten tegenover elkaar aan het raam van een rijdende metro, hun handen op opvallende wijze met een kinderlijk behendigheidsspel in de weer. De toeschouwer begint



na te denken. IJlings stelt een off-voice van een van de acteurs hem gerust dat het spel niets te betekenen heeft, men was nu eenmaal in beeld, dus moest men iets omhanden hebben, zo heeft men het als acteur geleerd. De toeschouwer begrijpt de informatie als een ironiese bekentenis.

Een toneelvloer: de kamera observeert een zeer beroemde oude acteur – een tragediespeler – tijdens zijn repetitiearbeid voor *Faust*, die zijns ondanks op een theatervoorstelling uitloopt. Enerzijds hoort de toeschouwer de acteur zeggen dat hij nog geen theater wil spelen – daarvoor zijn de dingen nog niet rijp – anderzijds ziet hij hem demonstreren hoe een tragediespeler een repetitie aanpakt. De toeschouwer begint aan de ironie van de bekentenis te twijfelen.

Een kamer: de oude acteur wordt door zijn jongere collega's over zijn verleden, arbeidsmethoden van grote regisseurs en dergelijke zaken geïnterviewd. De toeschouwer is nauwelijks verrast dat bij ieder antwoord van de beroemde acteur – voorgedragen in zijn beroemde toonval (slechts eenmaal bedient de acteur zich van zijn eigen, onverwacht heldere en krachtige stem) – een toneelmatig voorspel hoort: de acteur demonstreert hoe het er uit moet zien wanneer men nadenkt, wanneer men zich dingen herinnert. De toeschouwer begint zijn les te begrijpen.



Sterke mannen speelt men door het hoofd – ten behoeve van een opwelvende onderkin – tussen de schouders te trekken en zich een schommelende gang aan te meten; debiele meisjes bungelen van de wereld afgekeerd met hun benen en draaien hun tenen naar binnen; geëmancipeerde vrouwen hebben een trotse, afwijzende gezichtsuitdrukking; depressieve vrouwen staren afwezig in onbehaalbare verthen; treurige vrouwen slikken het einde van de zin in; schuchtere mannen spreken met zachte stem; oude dames huppelen als konijntjes en kijken dwaas voor zich heen enzovoort: karakteriseringstechnieken van duitse filmakteurs. Wat zij voor de filmkamera spelen hebben ze in het groot in het theater gelcerd en in detail voor de televisie geperfectioneerd. Van het theater komt het grove, van de televisie het fijne: hier nuanceert men, beoefent men de kunst van het krachtige understatement, daar karakteriseert men, schetst de eigen aard van de personages met ruwe streken. In de vertolkingsstijl moeten zich dan het groffe en het fijne verenigen – het doel is levensimitatie, mensenkopiëring, 'naturalisme', de middelen zijn psychologismen, gevoels- en invoelingsillustraties; in feite vallen ze vaak uiteen, de televisie wint het van het theater, de ervaringen van de close-up winnen het van die van de lege theaterruimte. (Het is onjuist *het* theater verantwoordelijk te stellen voor de monotone mensennadoenerij van de duitse filmakteurs. Wat zij spelen heeft niets met het *theatrale* te maken, maar hoogstens met het steriele realisme van de late negentiende eeuw, waaraan het hedendaagse theater zelf lijdt. De middelen van het psychologische theater zijn reeds lang veroverd door de televisie, die op het theater zijn weerslag heeft – een eigenaardig soort terugkoppelingseffekt. Hoe weinig ze in het theater deugen, toont onvrijwillig de Kleist-film van Hans Neuenfels. De vorm van de kleistiaanse taal breekt in het psychologiserende spreken van de acteurs in stukken: verzen laten zich niet als alledaagse taal, gegarneerd met holle hartstochtelijkheid, behandelen. Dezelfde middelen worden voor de filmhandeling aangewend. De filmkamera wreekt Kleist, doordat ze genadeloos demonstreert dat de acteurs van beide, film en theater, even slecht spelen.)

Van het leven – zo heeft Strasberg eens gezegd – onderscheidt het theater zich in zijn nadeel, doordat op het toneel een ieder de volgende zin (van hemzelf of van de partner) reeds kent. In de bioskoop, die men voor een afspiegeling van het leven houdt, zal men nu bewijzen dat men de les ter harte genomen heeft: iedere zin wordt met uitingen van mimiek, gestic en intonatie opgepoetst. Akteren gaat over in een grimasseren dat het innerlijke leven van de mensen naar buiten moet brengen (een ieder kent de hierbij behorende varianten van het spel van de gelaatsuitdrukkingen, van het tuiten van de lippen tot aan het fronsen van het voorhoofd). Het leven dat men najvert is diskreter, gelijkvormiger, gelatener. Het gezicht van Maria Becker (in Szabó's KATZENSPIEL) kent slechts twee toestanden, een bedrijvige en een zeer bedrij-

vige. Het zeer bedrijvige gezicht verkondigt: Hopla, ik speel!, het bedrijvige: Let op, ik ga zo spelen! Overal ziet men de inspanning van het akteren, het verbeterd gevecht om de illustrerende nuance, die toch – omdat allen, hoe welonderscheiden hun personages ook zijn, hetzelfde doen – in de eenheidsbrij van de middelen ten onder gaat. Dat heeft tot gevolg dat ook het buitengewoon geslaagde – een precies gebaar, een juiste toonval – niet een toevallige eigenschap van het gespeelde personage wordt, maar een technische glansprestatie van de acteur blijft. Des te komieser (of tragieser) is het dat al deze moeite in verhalen, personages en dialogen geïnvesteerd wordt, waarvan het holle karakter het vertoon van de acteurs bespot; daarom kan er slechts sprake zijn van geslaagde toevalsmomenten – wanneer namelijk het gegeven toevallig de moeite loont – waar er eigenlijk – neemt men de wet van de stijl naar de letter – continuïteit zou moeten zijn (er zijn konventionele russiese verfilmingen van Tsjechov-drama's, waarin het bedreven naturalisme van de acteurs volkomen gerechtvaardigd blijkt te zijn).

Met akteren is het als met eten. 'Louter volstrekt onderscheiden individuen', heet het in Amblers *The Dark Frontier*, 'maar ze hadden iets gemeen: ze aten en dronken. Dat beroofde hen van hun individualiteit.' Wanneer iedereen dezelfde middelen aanwendt, dan moet iedere acteur afzonderlijk zijn personage des te krachtiger benadrukken. Omdat individualiteit en fysionomie dreigen te vervagen, wordt hij genoodzaakt zich van die uiterlijke kenmerken van het personage (theatrale tekens) te bedienen die zijn individualiteit weer raken: het uiterlijk wordt uiterlijk, opzettelijk. (Zelden veroorzaakt de verscherping van de contouren een verandering in de aanwending van de middelen. In EISENHANS van Tankred Dorst is Hans-Michael Rehberg in staat uit zijn 'tegen-casting' opvallend akteervoordeel te halen: om aan het iele, gedrukte personage te beantwoorden, minimaliseert hij zijn middelen zonder in het andere extreem van een maskerachtige starheid te vervallen.) Dat wordt bedoeld met het uiteenvallen van het grove en het fijne. De ergerlijke ongeloofwaardigheid van vele filmfiguren heeft hier zijn oorzaak; men ziet in de duitse speelfilm weinig personages, maar veel acteurs, die zich afsloven het uit-elkaar-streven-de samen te dwingen (ter verontschuldiging van de acteurs: misschien is veel van wat er als slechte gewoonte, gedachteloze routine en valse pretentie uitziet, slechts uitdrukking van een ongecontroleerde innerlijke motoriek die aan deze tweespalt ontspringt). Fysieke aanwezigheid, waarvan de bioskoop leeft, kan onder dergelijke voorwaarden niet ontstaan – de acteurs lijken op stuiptrekkende bundels van elkaar bestrijdende impulsen waaraan geen rust gegund wordt. Ook daarom slagen in de duitse speelfilm zo zelden beelden waarin de acteurs op de achtergrond treden, één worden met hun omgeving, deel van het beeld zijn – en niet spartelende marionetten in een kompositie waartegen zij zich profileren moeten.

In de Duitse speelfilm is de kamera als de vinger Gods: zodra zij zich op een acteur richt, ontwaakt deze tot het heftigste leven. En wanneer de kamera zich op een groep acteurs richt, begint men een idee te krijgen van de vermoedelijke hardheid van de concurrentie in de branche. Dit is bijzonder duidelijk te zien in Margaretha von Trotta's *HELLER WAHN*: in de Sylvesterparty-scène zet een ieder die door de kamera slechts vluchtig beroerd wordt, slagvaardig een druk (betekenisvol aan het glas nippend, toegewijd konverserend, ademloos luisterend, hartstochtelijk verliefd, afkeurend verontschuldigend) gezicht op. De kamera schakelt als het ware de gezichten aan, en vanaf dat moment ziet men door de gezichten de party niet meer: het is alsof de acteurs en bijfiguren om hun leven spelen (op de een of andere manier herinnerde deze scène me aan die straatscènes in Fassbinders *BERLIN ALEXANDERPLATZ* waarbij je aan het begin iedere keer het kommando van de regie-assistent meende te horen, die de auto's, koetsen, fietsers en figuranten tot de bedrijvigheid van het televisiestraatleven opjaagde). Dan echter, wanneer Hanna Schygulla, tegen de piano aangeleund, een lied begint te zingen, komt de film bijna tot rust – wanneer er niet de gebruikelijke overbodige tussenshots waren geweest die slechts vertellen wat iedereen allang weet. (Deze tussenshots hebben me aan het denken gezet; in het theater zou men zeggen dat de regisseuse de scène voor Schygulla, op wier gezicht de door de partydrukke uitgeputte blik zich eindelijk te ruste kon leggen, kapot had gemaakt.) In *HELLER WAHN* is Schygulla ook anderszins een buitenstaander. Haar vormbewustzijn, dat uit betere tijden en films stamt, stelt haar in schril contrast tot de andere acteurs, die van nature komediespelen (met het fatale gevolg, dat het minimaliseren van Schygulla ten opzichte van het spilzuchtige akteren van haar kollega's in een starheid omslaat). Wanneer zij met Peter Striebeck moet samenwerken, die voor het gemak en om het publiek een plezier te doen, Ibsens Helmer nog eens speelt, ziet men niet twee verschillende personages, maar twee verschillende vertolkingswijzen.

(Je vraagt je af, hoe dergelijke rolbezettingen tot stand komen. Het is tegelijk een algemeen probleem: waarom zijn Hannelore Hoger en Gerhard Olschewski (*EISENHANS*) getrouwd? Hetzelfde geldt voor de relatie tussen Peter Striebeck en Angela Winkler en het vroegere huwelijk van Franz Buchrieser en Hanna Schygulla (*HELLER WAHN*). De relaties tussen de personages blijven mededelingen van de draaiboeken, op het filmscherf zijn ze niet te zien. Iedere rol op zich mag juist bezet zijn; maar een acteursteam is meer dan de optelling van de acteursindividueen, die bovendien naar verkoopbaarheid lonkt.)

Ondanks haar uitstraling – nog steeds lijkt het alsof Schygulla de beweging van de kamera bepaalt en niet de kamera de bewegingen van Schygulla – heeft zij een zonderling vale en vage werking. Dat heeft ze zowel aan haar isolatie binnen het ensemble te danken als aan haar rol, waarvan het holle karakter

door de diskretie in haar spel krachtig benadrukt wordt. Een actrice raakt aan lager wal, omdat ze ervan afziet haar rol op de verkeerde wijze neer te zetten. Dat pleit voor de redenering dat dergelijke draaiboeken 1. een bepaalde akteerstijl verlangen, die 2. hun betekenisloosheid blootlegt. Want om Schygulla heen, die haar vak probeert te redden, wemelt het van de akteur- en dramaturgieklichés, die een suksesformule zien in een oriëntatie op een probleemloze herkenbaarheid. Dat bewijst dat men niet over acteurs kan spreken wanneer men over draaiboeken en regisseurs zwijgt.

IV

Vroeger waren filmacteurs idolen, stars, aan de wereld ontrukte wezens. Dat was in de tijd dat de kleine winkelmeisjes nog naar de bioskoop gingen – toentertijd door verlichte geesten verachtelijk ‘droomfabriek’ genoemd. Tegenwoordig hebben de verlichten hun eigen bioskoop. Daar willen zij geen stars, maar ‘huns gelijke’ op het filmdoek zien – net zo min interesseren ze zich voor verhalen, ze verlangen van de cinema levensbijstand en afspiegelingen van hun levensgevoel. Serieuze cinema begroeten ze met joelende onwetendheid (zo kon men recentelijk in het westberlijnse Arsenal beleven dat Rossellini’s STROMBOLI door het vaste publiek eenvoudigweg uitgelachen werd). De verhalen van de films moeten zich eerst aanpassen aan de representatiebehoefte van het publiek. Een voorbeeld:

‘Een huwelijk loopt op de klippen. De crisis breekt uit tegelijkertijd met en parallel aan de economiese crisis. Een gezonde, schijnbaar intakte wereld is ingestort. De echtgenoot, die zijn vrouw in zijn studietijd heeft leren kennen, en met haar de beweging van mei ’68 meegemaakt heeft, is nu een succesvol ondernemer. Van de vroegere idealen en ideeën is niets meer overgebleven.

Terwijl de echtgenoot en de beide kinderen op de terugkomst van de vrouw wachten, heeft zij een buitenlandse architect leren kennen, die al gedurende enige tijd werkloos is. Door het samenzijn met deze vreemdeling wordt de vrouw op iets gewezen, wat haar anders in haar bourgeoisie milieu ontgaan zou zijn.

Buitenlanderhaat!

De film wordt gevormd door een briefwisseling tussen de twee echtelieden. Twee werelden komen aan de oppervlakte. De vrouw houdt zich bezig met de kwestie van de buitenlanderhaat en de oorzaken daarvan. De echtgenoot begrijpt het probleem eenvoudigweg niet. Alhoewel “de vreemdeling” het gastland verlaat, omdat hij het verlaten moet, keert de vrouw niet naar haar gezin terug. De huwelijkskrisis bestaat nog zoals daarvoor. De wortels van deze crisis zitten diep. Het huwelijk lijdt schipbreuk.”⁵

Het behoort tot de kenmerken van dergelijke verhalen dat zij een gemis aan kwaliteit door buitenproportionele kwantiteit vervangen. Verteld wordt niet

alleen de eigenlijke plot (het gebruikelijke relatiekrisisverhaal), maar daarbuiten nog twee, drie, vele toegevoegde verhalen – met het gevolg dat de verhalen elkaar verdringen (wat tegelijkertijd verraadt dat de auteurs de draagkracht van relatieverhalen heimelijk niet vertrouwen); misschien is echter het verhaal van de buitenlander de plot, waaraan het relatieverhaal vastgeplakt is. Hoe het ook zij – de bestempeling ‘verhaal’ verdienen beide niet, beide zijn motieven van mogelijke verhalen (en verhalen zijn meer dan de som van hun motieven). Hoe een relatieverhaal eruit ziet dat op zichzelf staat, geheel bij zichzelf blijft en toch welsprekender over duitse situaties vertelt dan alle bijeengeraapte draai-boeken bij elkaar, laat Rolf Dieter Brinkmanns roman *Keiner weiss mehr* zien (die vanwege zijn radikalisme in de ‘scene’ als smakeloos wordt ervaren). In laatste instantie zijn dergelijke verhalen een uitvloeisel van de verklaringswaan van de huidige cultuur (film, televisie, theater, literatuur), die geen immanentie meer toelaat. ‘Individualiteit is wat *haar* wereld is, de wereld als *haar* wereld; de individualiteit zelf is het gebied van haar handelen waarin ze zich als werkelijkheid neergezet heeft, kortweg als eenheid van het *voorhanden* en het *gemaakte Zijn*; een eenheid waarvan de zijden niet, zoals in de opvatting van de psychologische wet, als *an sich* voorhanden wereld en als *für sich* zijnde individualiteit, uiteenvallen.’⁶

Aan de ‘naturalistische’ doktrine van dergelijke films – al het innerlijke wordt zoals bij Ibsen of Hauptmann uit het uiterlijke verklaard – onderwerpen de acteurs zich des te kritieklozer wanneer zij zelf tot de smaakmakende gemeen-te horen (de informaties van Angela Winkler en Hanna Schygulla over de arbeid aan HELLER WAHN lijken mij volstrekt serieus gemeend te zijn). Zo maakt zich op het filmdoek een akteerstijl breed, die men ‘bekentenis-naturalisme’ zou kunnen noemen: de middelen van het akteren zijn een affirmatieve uitdrukking van de aanwezigheid van de personages, die hunnerzijds een rechtstreekse afspiegeling van de maatschappelijke levensverhoudingen zijn (in het theater noemt men zoiets een één-op-één-vertaling). Konkreet – bijvoorbeeld op het gebied van de taal – betekent dat, dat de woorden uitgesproken worden zoals hun betekenis dat in de mond geeft; het woord verdriet verdrietig, het woord vreugde vreugdevol, het woord droom dromerig enzovoort (de daaraan beantwoordende gelaatsuitdrukking inbegrepen). Tegenstrijdigheid – Brecht spreekt over de samengesteldheid van de gevoelens – is in deze vorm van akteren niet toegestaan.

Het meest resoluut demonstreert Iris von Reppert-Bismarck in EMPFÄNGER UNBEKANNT deze wijze van akteren. Wanneer zij in het begin van de film haar beklag doet over de toestand in de wereld, het verlies aan werkelijkheid en de lasten van haar huwelijk, dan gebeurt dat op een toon, die kategorieën vaststelt dat alles beroerd is en er geen hoop meer te verwachten is. Mimies beantwoordt daaraan een uiterste apathie van de gezichtsmuskulatuur: het toneelspel van de afstervende klanken. Men ziet een typies slachtoffer van de maatschappelijke verhoudingen. Daarmee wordt tegelijk duidelijk waarop de

film zal uitlopen: het akteurspel is op het verhaal afgestemd, verklaart het, maakt het verloop ervan voorspelbaar, loopt erop vooruit (men is, anders dan in de strengste western in zijn genre, niet eens meer verbaasd dat het komt, zoals het komen moet). Iets dergelijks gebeurt in *UTOPIA*, de tweede speelfilm van Saless die op de Berlinale vertoond werd; hierin speelt Manfred Zapatka dermate ongestoord een oerslechte booswicht, dat aan diens slechte eind niet meer de geringste twijfel kan bestaan. (Aan Zapatka's voorbeeld, Alain Delon, die hij op de voet nvolgt, is het nog te danken dat de booswicht veel minder vormloos uitvalt dan het slachtoffer van de economiese verhoudingen.) Waarschijnlijk houdt het publiek van dergelijke films, omdat ze het onaangename verrassingen besparen. De acteurs werd in ieder geval – vooral de hoofdrolspeelster van *EMPFÄNGER UNBEKANNT* – onverholen sympathie toegedragen.

Ongewild demonstreren beide films – zowel in het akteren als in de dramaturgie – de onproductiviteit van dat wat ik het 'naturalisme' in de film genoemd heb. Hoe konsekwenter de theorie – de mechanistische verklaring van het innerlijke door het uiterlijke, van het zieleleven door milieuomstandigheden van iedere kleur – aangewend wordt, des te radikaler wordt de praktijk – de deskriptieve ontvouwing van de verscheidenheid van het leven – ingeperkt (misschien zouden de duitse regisseurs met het oog op de acteurs die hen ter beschikking staan, het eens andersom moeten proberen). Aan het eind daarvan staan clichés: clichés van de kausaliteit, clichés van de vertolking: de vertolkingen van de personages worden net zo eendimensionaal als de funderingen van de verhalen. Dat schijnen veel duitse filmmakers vaag te vermoeden; niet zomaar kamoufleren Brasch, Von Trotta, Saless enzovoort de konventionaliteit van hun filmverhalen, die allemaal naar het model van de naturalistische dramaturgie van Ibsen, Hauptmann, Strindberg enzovoort funktionieren, achter allerlei formele modernismen. (De Amerikaanse cinema – om in de literaire vergelijking te blijven – herinnert aan oudere dramaturgieën en ontwikkelde epiese vormen.)

V

Van de beroepsakteur, die over ambachtelijke vaardigheden beschikt, onderscheidt zich de amateur (onder deze benoeming rangschik ik voorlopig vertolkers en zelfvertolkers (zie boven)) door een gemis aan deze vaardigheden. Wat dit gemis veroorzaakt, hangt af van de aard van het ambacht – dus het doel waartoe het dient en de middelen die het aanwendt. De oorspronkelijke doelstelling van het – niet alleen duitse – akteren (gezien als het weergeven van mensen) is op natuurgetrouwe wijze geloofwaardigheid en vertrouwdeheid tot stand te brengen: geloofwaardigheid van de personages, vertrouwdeheid tussen de personages en de toeschouwers. Dat gebeurt in toenemende mate en op

nadrukkelijker wijze – met fatale konsekventies. (Ergens heb ik de spottende uitspraak gelezen dat het franse theater leek op tempels van alledaagsheid, waarin de personages van Marivaux gespeeld werden alsof ze spoorwegbeambten van de parijse voorsteden waren – of iets van die strekking.) Allengs gaan de personages aan louter geloofwaardigheid ten gronde – en de toeschouwers zien door de bomen het bos niet meer. Zeker zijn acteurs met recht erop getraind, met hun middelen al het wetenswaardige over de personages, waarover ze vertellen, mee te delen – zo hebben ze dat op de toneelscholen en in het theater geleerd. Dat betekent echter niet, dat ze tot gebabbel verplicht zijn. De zucht naar juiste interpretaties, die terwille van een abstracte nauwkeurigheid en compleetheid geen enkel denkbaar facet van de personages ongebruikt laten – noemen we dit het raadsel dat ieder met zich meedraagt – valt aan hun konkreetheid ten offer (ook daaraan lijden tegenwoordig film en theater in gelijke mate). De acteurs – en natuurlijk ook de verhaaltjesvertellers – worden zienderogen opdringeriger, tot op het schaamteloze af: niets blijft onuitgesproken. (Omdat tot het beroepsbeeld van de acteur – het is essentieel aan zijn werk, zich onophoudelijk te laten beoordelen – het slechte geweten net zo onlosmakelijk hoort als de repetitie-arbeid, vervult hij de normen van de heersende smaak, die op sluitende verklaringen staat, bij voorkeur verklaringen van honderdenvijf procent – wat tot gevolg kan hebben dat de personages al bij hun eerste opkomst tot op de bodem verklaard worden en vanaf dat moment eerder op de zenuwen werken.) Zo verdwijnt uit de personages – en uit de verhalen – ieder mysterie, iedere onberekenbaarheid, ieder toeval; ze worden berekend, gerationaliseerd en van hun waarheid beroofd. En de toeschouwer die eraan gewend is alles netjes geordend voor zich opgediend te krijgen, verleert de kunst van het eigen kijken. Slechts buitengewoon bijzondere acteurs riskeren nog onvolledigheden. Het ambacht, dat de amateur ontbeert, verkeert in een ernstige crisis. (Soms droomt men van acteurs die de verbeeldingskracht net zoveel vrijheid laten als boeken.)

Akteurs moeten een gedaantewisseling ondergaan, in hun rol opgaan; wat aan hen persoonlijk en eigen is, wordt in relatie gebracht met het personage. *Tertium comparationis* is hun ambacht – en wanneer de vergelijking opgaat, worden ze bewonderd, omdat ze een hermetiese prestatie geleverd hebben waarin alle sporen van arbeid uitgewist zijn. De amateur, die dit ambacht mist, leeft van differenties (zelfs wanneer hij het ambacht imiteert – wat de meest ondergeschikte vorm van vertolking door amateurs is – blijft hij als imitator herkenbaar). Men kijkt naar een werkelijk individu dat met beperkte middelen een bedacht individu vertolkt; de beperktheid van de middelen heeft tot gevolg dat het bedachte individu bedacht, voorgesteld blijft en niet tot een afgesloten, levensecht personage wordt. Men ziet een proces, met ziet *arbeid*. De acteur presenteert onophoudelijk complete schilderijen, de amateur werkt aan ontwerpen (de vergelijking gaat mank, omdat de amateur geen belangstelling heeft voor schilderijen). Het proces plaatst zich naast de zaak, de arbeid

naast het gedachte; daarmee wordt het gedachte diskutabel, het wordt ter overpeinzing aangeboden, het voogdijschap over de toeschouwer, dat de acteur zo graag uitoeft, krijgt een einde. Nog een problematische vergelijking: acteurs leveren eindprodukten, amateurs vervaardigen halffabrikaten. Hun verdere afwerking is zaak van de toeschouwer. (Dit alles herinnert niet toevallig aan Brecht.) Bovendien draagt de amateur die zijn personage onvolkomen speelt, meer zorg voor zijn typiese eigenheden dan de acteur die deze letterlijk verspeelt; bij de amateur zijn ze gezegd aan minder slijtage onderhevig. Zijn stoïcijnse strijd met de personages schept ruimte voor het onvoorzien, het onberekenbare en het verrassende (amateurs redden hun eigenheden ondanks herhalingen: verschillende personages hebben onderscheiden snijpunten van individualiteit en personage tot gevolg). Omdat amateurs naast het verhaal van de film ook andere verhalen, hun eigen verhalen, vertellen, is het nog spannend hen te zien: onder hun handen wordt zelfs het doorzichtigste verhaal onberekenbaar en zit plotseling vol verrassingen.

VI

Herbert Achternbusch maakt films uit de duitse periferie, die de cinema van de centra (de steden) de oorlog verklaren. Hij bestrijdt hun gladheid met cruheid, hun haastige begrijpelijkheid met raadselachtigheid, hun gebabbel met spraak; en tegen de acteurs laat hij amateurs aantreden (op zijn minst, zoals Kurt Raab in *DAS GESPENST*, het 'excentricke'): burens, kollega's, vrienden, familieleden. Ze spelen, zo goed als ze kunnen – de een dilettantjes, de ander al wat bedreven; maar nooit verdwijnen ze achter de personages, je ziet steeds dat en hoe ze spelen (het mooiste bij Achternbusch' dochters, aan wie in *DAS GESPENST* de terugval in een uiterste persoonlijkheid wordt toegestaan). Men ziet nog iets anders: een saamhorigheidsgevoel, een gemeenschappelijke krachtsinspanning. De verhalen worden de toeschouwer om de oren geslagen, als ging het erom, zijn lethargiese routine van het horen en het zien voor eens en voor al te verdrijven. Men leert zich weer te verwonderen.

Achternbusch' voorlaatste film *DER DEPP* is een kunstenaarsdrama; daarom zwijgt de held (in de gangbare speelfilm zou hij door een sentimentele spraakzaamheid verstikt worden) tot bijna het eind van de film en draagt hij een maatbeker onder zijn schedeldak – de verklarende zin zegt veelbetekend: 'Dat is logies, wat iemand kapot maakt, dat heeft hij in zijn hoofd'. Des te meer praten de anderen, in een taal die uit het Beiers komt en ergens anders heen wil. Een deel kent men – spraakfiguren zoals bij Valentin, Horváth en Kroetz – het andere niet; de vertolkers maken het ene gedeelte net zo vreemd als het andere. In de films van Achternbusch wordt niet gepraat maar gesproken – en wel van de beelden af, van ze weg. De teksten stellen zich in de toeschouwersruimte samen; men bekijkt de beelden en voelt de ademtocht van de woorden in het

haar. Men moet zelf weer de beelden en de woorden combineren; dat vereist een concentratie die in de bioscoop nog maar zelden verlangd wordt.

In *DAS GESPENST* speelt Achternbusch de 42ste god bijna net zo 'diskreet' als een acteur en toch geheel anders: ingehouden, maar met een anti-psychologische houding. Hij heeft voor het personage van de god, die van het kruis in het leven afdaalt, een gestiek ontwikkeld die wereldvreemdheid, bescheidenheid, zachtmoedigheid, droefheid en nieuwsgierigheid met elkaar verbindt; de nazaat is nog slechts een schaduw van de stamvader. Deze gestiek wordt onverstoort volgehouden, lijkt op een rechte lijn die slechts een abrupt einde kan hebben: dan wordt de dronken god lallend, grienend en blèrend als een Hans-Moser-karikatuur opgevoerd, tegen het einde van de film huppelt hij, als een vreemde vogel roepend en fladderend, weg. (Dat herinnert aan de oude leer van de vier temperamenten, die alleen de bruuske, onverklaarbare overgangen van de zielsaggregatietoestanden kende.) In de films van Achternbusch wordt gespeeld alsof de moderne psychologie nog niet ontdekt is: standbeeldposes, drastiese breuken, houtsnode-achtige personage-omtrekken. De vertolkers bewegen zich net zo springerig door hun personages als Achternbusch' gedachten door zijn teksten. Het anti-psychologische programma van de vertolkingsstijl beantwoordt aan de raadselachtigheid van de beelden. Beide dienen hetzelfde doel: zij zullen de gangbare verklaringsmodellen te schande zetten. 'Het is namelijk al de halve kunst van het vertellen, om een verhaal, wanneer men het weergeeft, vrij van verklaringen te houden.' De films die Achternbusch tot nog toe gemaakt heeft werken aan de rekonstruktie van het vertellen (niet alleen het thema van *DAS GESPENST* herinnert aan middeleeuwse legenden) – zoals zijn teksten zich met de rekonstruktie van de taal bezighouden; aan de vertolkers valt hierbij de opdracht toe de zwijgnestel van het konventionele toneelspel uit te mesten.

Hun kollega's in Erwin Kneihls *IM DICKICHT DER GEFÜHLE* stellen zich met minder tevreden: zij parodiëren acteurs. Ze overdrijven, maar niet om iets kenbaar te maken en aan de kaak te stellen, maar om van het groteske dat uit de karikatuur ontstaat, te profiteren (daarbij slagen ze op z'n hoogst, wanneer men de film met Rosa von Praunheims *BETTWURST* vergeleekt, in slechts epigonale overdrijvingen). Zij spelen zoals men dat van dilettanten verwacht: komies – komies als tweederangs acteurs van het boulevardtoneel die het niet kunnen nalaten luidkeels iedere pointe aan te kondigen. En dat is – met uitzondering van die vertolkers bij wie zelfs de ongevaarlijkste volzin tot een duistere bedreiging wordt – helemaal niet komies meer. Nog minder komies is het, wanneer een beroepsacteur (Gerd Wameling) amateurs nadoet, die op hun beurt beroepsacteurs nadoen. Ook van personality-shows mag men meer verwachten dan een afslachting van individuele bijzonderheden, die tot stijlhoogstandjes van aan slijtage onderhevige grilligheden worden.

De grote slag die Mr. Dennis met Wanda had willen slaan, is door de beveiligingsmaatregelen van de bank mislukt, Wanda is weer eens te laat gekomen, Mr. Dennis heeft z'n knoeiwerk met de dood moeten bekopen (WANDA van Barbara Loden, USA, 1970). Nu zit ze met een soldaat, door wie ze zich in een kroeg heeft laten oppikken, in zijn wagen; de man valt over haar heen. 'Voor de eerste maal en met alle kracht weert ze zich en rent weg. Uitgeput en huilend blijft ze ergens in het bos liggen.'⁸ Loden speelt dit met een organiese intensiteit en uiterste eenvoud: men ziet een verwond dier, dat in eenzaamheid wegekruipt om te sterven (maar de mens, zo gaat de film verder, sterft niet zo gemakkelijk). Het andere, de morele, filosofiese enzovoort betekenissen – het mislukken van een leven, het verzet van een vrouw, de eenzaamheid van droefheid, vertwijfeling en ongeluk – kan men zich later bedenken; film en actrice geven in overweging, maar staan nergens op. Barbara Loden speelt (en de film vertelt) gebeurtenissen; de betekenis is zo volledig in hun verloop opgenomen, dat deze zich in zuivere aanschouwing oplost.

In een andere film werkt een vrouw met vier kollega's in een bordeel, hun souteneur-chef heerst met onwrikbare gemeenheid over hen. Alle pogingen tot bevrijding mislukken door de bruutheid van de man en de zwakheid van de vrouwen. Op een middag gebeurt dan wat men al lang verwacht had: De vrouw moet in het bijzijn van haar kollega's met haar souteneur slapen. De maat van de vernedering is vol: met een schaar, die zij al sinds lang onder haar hoofdkussen klaar heeft liggen, steekt ze op de man in. De actrice (Imke Barnstedt in UTOPIA) speelt de scène nauwkeurig en intelligent; je ziet haar lang besluiteloos, dan gaat er een schok door haar lichaam en ze steekt tweemaal snel toe, met dat schuwe, de angst overwinnende gebaar dat men van kinderen kent, wanneer ze ondanks de waarschuwing van hun moeder zelf met hun vinger moeten vaststellen of de kachel heet is. Je ziet het, begrijpt de betekenis ervan, en bent het al weer bijna vergeten. Een actrice verheldert met haar middelen een morele leerstelling; beide, leerstelling en middelen geven hun betekenis onmiddellijk vrij. Wanda's verhaal – en het spel van Barbara Loden – kan men *lezen* als een roman die de eigen fantasie mobiliseert; hier wordt een bouwkontraat voorgelegd.

Duitse acteurs lijken op overtuigingsdienaren: ze kunnen alleen spelen wanneer ze geloven. En allereerst geloven ze in hun kunstenaarschap, dat ze als een morele missie beschouwen. Dat is de oude duitse film- en theatertraditie. Zo hebben ze, dromend over het ideale, een gespannen verhouding tot het reële. Het belangrijke wordt bijzaak: bijna niemand kan op een normale manier – zonder de wijding van een hogere betekenis – lopen, roken, drinken, eten, zoenen, een deur openen, een kamer binnengaan, auto rijden, een kostuum dragen enzovoort. De betekenis heeft de aanschouwing aan zich onderworpen: je ziet slechts spanning, starheid, inspanning (en dat wat per

toeval zonder inspanning lukt, verwijst op zijn minst naar een achterliggende betekenis). De stof (het fysiese) is in de vorm verdwenen, die afbeelding van betekenissen is.

De mooiste uitspraak op de Berlinale deed Curt Bois in een televisie-interview: 'Ik ben geen acteur, ik ben ook geen vormgever – ik speel, ik speel als een kind.' Dat is de ene mogelijkheid. De andere – ze sluiten elkaar niet uit – is de gelaten soevereiniteit van de professional. Van de dilettanten kunnen de acteurs leren, dat er geen derde mogelijkheid is.

Noten

Uit: *Filmkritik* nr. 317, mei 1983, Themanummer over Berlinale 1983, pp. 205-216. Vertaling: Céline Linssen.

1. Robert Walser, *Das Gesamtwerk*. Zürich/Frankfurt a.M. 1978, Bd. XII, p. 19; kursorivering van mijn hand, M. P.
2. Idem, Bd. XI, p. 292.
3. Idem, Bd. IX, p. 162.
4. G. P. Straschek, *Handbuch wider das Kino*. Frankfurt a.M. 1975, pp. 95 e.v.
5. Uit: *Infoblatt* 7, naar aanleiding van EMPFÄNGER UNBEKANNT van Sohrab Shadid Saless.
6. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg 1952⁶, p. 227.
7. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M. 1977, Bd. II, 2, p. 445.⁷
8. Jürgen Ebert in *Filmkritik*, nr. 291, maart 1981.