

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 144

Artikel: Gespräch mit Paul Schrader : "Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor, viel eher als umgekehrt"
Autor: Vian, Walt R. / Ruggle, Walter / Schrader, Paul
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867446>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

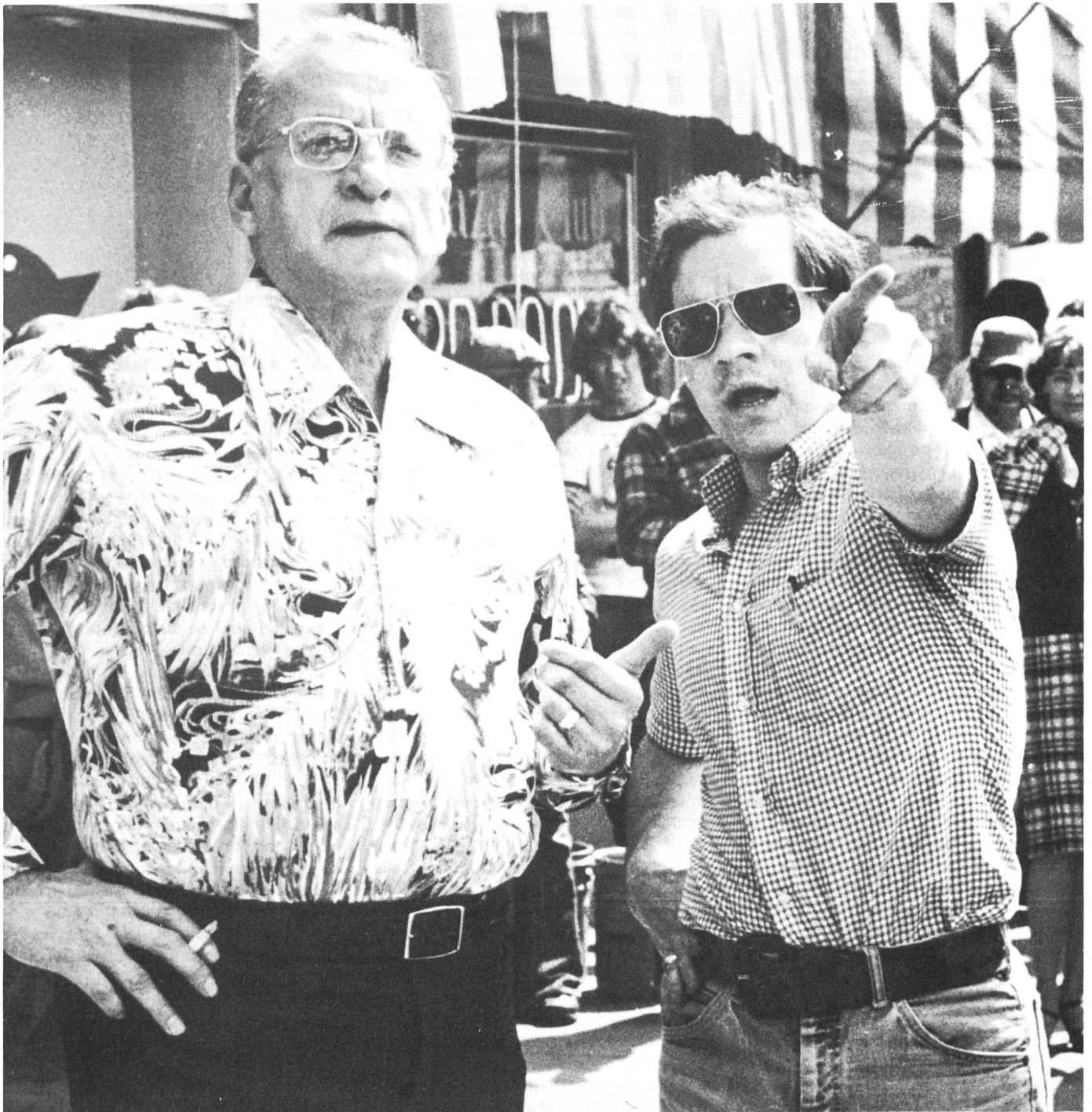
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

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

Gespräch mit Paul Schrader

”Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor, viel eher als umgekehrt”



FILMBULLETIN: Neben Ihrem Film MIS-HIMA ist in dieser Kino-Saison auch ein OBERST REDL von Istvan Szabo zu sehen. Beide Werke haben eine Hauptfigur, die am Ende Selbstmord begeht, weil sie mit den herrschenden Verhältnissen nicht mehr einig ist. Und dennoch stecken ganz andere Welten hinter Mishima beziehungsweise Redl: eine fernöstliche dort, eine westliche hier.

PAUL SCHRADER: Ich glaube, dass man Mishima mit niemand anderem vergleichen kann. Er war so einzigartig, dass ihm niemand ähnlich gewesen wäre. Es gibt Leute, die ihn mit D'Annunzio, Hemmingway oder Pasolini in Beziehung gebracht haben, aber das ging nie auf.

FILMBULLETIN: Der Vergleich kam eigentlich mehr von einem Gedanken der Gegenüberstellung her, als eine mögliche Annäherung an seine Persönlichkeit. Wie sind Sie denn auf Mishima gekommen?

PAUL SCHRADER: Ganz generell war es ein soziologisches Interesse von mir. Mishima ist vielleicht der bedeutendste Schriftsteller unserer Generation, unserer Epoche. Nein, ich nehme das zurück. Sein Leben ist das wichtigste Leben irgendeines Schriftstellers, das instruktivste Leben. Ich denke nicht, dass er der bedeutendste Schriftsteller gewesen ist; es gab viele, die besser waren als er, auch in Japan. Sein Leben ist jedoch ungemein lehrreich, vor allem, wenn man an der Entwicklung von Literatur interessiert ist, an der Geschichte von Wörtern als Form von Kommunikation. Er, als einer, der mit Wörtern so gut umzugehen verstand, sah die Sprache nicht mehr länger als ein geeignetes Vehikel für die Kommunikation in den Massen-Medien. Er entwickelte sich immer stärker zu einer Kreation seiner selbst. Es gibt wohl keinen Autoren, der jenen Medien-Zugriff hat, wie Mishima. Von daher allein war sein Leben schon besonders aufschlussreich.

Wir leben in einer Zeit, da eine Persönlichkeit mit ein zwei Talk-Shows einen weitaus grösseren Bekanntheitsgrad erwirbt, als irgendein Schriftsteller. Mishima sah dies kommen und nahm die Chance bis zu einem Grad wahr, der nicht mehr definiert werden kann. Das ist eine Lebensausrichtung, die ausgesprochen faszinierend ist. Daneben gab es ganz persönliche Gründe, die mich zu Mishima führten. Einer davon ist die Tatsache, dass ich immer an Personen interessiert war, die unbequem sind, die versuchen, in irgendeiner Weise aus ihrer physikalischen Existenz herauszukommen. Hinzu kommt die Tatsache, dass er etwas verletzte, woran ich wirklich glaube: dass die Kunst funktioniert, dass man durch den Gebrauch von Surrogat-Phantasien sozialen Druck ab-

bauen oder eliminieren kann. Ich denke, dass dies für die meisten Künstler so funktioniert - nicht aber für Mishima. Je erfolgreicher er war als Autor, je mehr er seine literarischen Phantasien realisierte, umso mehr neigte er zu Übertreibungen, musste er sie ausleben. Literatur und die Kunst funktionierten für ihn nicht in jenem Sinn, den man ihnen gibt, den ich ihnen zuschreiben würde.

FILMBULLETIN: Diese Struktur haben Sie denn auch für Ihren Film übernommen: Leben und künstlerisches Werk fließen zusammen, beide enden gemeinsam in einem einzigen Punkt der Vollendung.

PAUL SCHRADER: Ja. Der Film beruht ganz auf Fakten, auch wenn diese ausgewählt werden mussten. Es gibt nichts, was nicht wahr wäre. Es sind viele kleine und wahre Details, die, nimmt man sie zusammen, eine eigene Wahrheit erhalten, die neben jener von Mishima selbst steht. Und es war tatsächlich mein Entschluss, soweit zu gehen, dass er in dem Moment, da er stirbt, seine eigene Schöpfung wird. Er ist also Mizoguchi im Tempel, Osamu am blutigen Boden, Isao auf dem Kliff - alle seine eigenen Kreationen in einer.

FILMBULLETIN: Sind Sie besonders interessiert an der japanischen Kultur, da Sie ja als Drehbuchautor bereits mit YAKOZU, einem japanischen Stoff, angefangen hatten?

PAUL SCHRADER: Es gibt viele Leute, die sich für die japanische Kultur interessieren, und viele auch, die mehr von ihrem eigenen Leben darin investiert haben als ich. Da mein Bruder Leonard in Japan lebt, bin ich auf Dinge gestossen wie die Filme von Ozu, die ganzen Yakozu-Genres, Mishima. Ich weiss aber nicht, ob dies bereits Japan ist oder einfach ein Teil von Japan. Ich realisierte diesen Film jedenfalls nicht wegen Japan sondern wegen Mishima. Wenn er anderswo gelebt hätte, wäre ich dafür dahin gefahren.

FILMBULLETIN: Dennoch erscheint mir die japanische Kultur recht verschieden von der amerikanischen. Was bedeutete es für Sie, als amerikanischer Filmemacher in Japan zu arbeiten?

PAUL SCHRADER: Zuerst muss ich dazu sagen, dass ich keinen Film über irgendeinen anderen japanischen Schriftsteller gemacht hätte. Mishima galt in den Augen vieler Japaner als ausgesprochen unjapanisch. Er ist ein Charakter, dem man sich nähern kann. Aber ich wollte dennoch keinen «internationalen» Film daraus machen. Er ist es, der die Möglichkeit schuf, und ich konnte etwas probieren, was ich mit einem anderen nicht versuchen würde.

FILMBULLETIN: Gibt es nicht auch in Ihrer Vergangenheit, in Ihrer eigenen Entwicklung so etwas wie eine Tendenz zu einer Figur wie Mishima? Sie sind in

einem calvinistisch strengen Milieu aufgewachsen, wollten selber einmal Priester werden.

PAUL SCHRADER: Ich bin tatsächlich interessiert daran, irgendwie aus der rein physischen Existenz herauszukommen auf die eine oder andere Art. So bin ich natürlich auch ausgerichtet auf Charakteren, die versuchen, so etwas wie einen andere Stufe zu erreichen. Da existiert auch etwas Unterdrücktes im Zusammenhang mit der japanischen Kultur was meine eigene Vorgeschichte anbelangt. Es ist letztlich nicht ungewöhnlich, dass jemand um die halbe Welt reist um zu jenem Platz zu kommen, von dem er ausgegangen war. Ich denke also auch, dass jene Dinge, die mich und die vor allem auch meinen Bruder nach Japan zogen, vor allem Dinge waren, die in Verbindung zu unserer Kindheit stehen.

FILMBULLETIN: Sie erwähnten Ihren Bruder Leonard. Es ist nicht das erste Mal, dass Sie mit ihm zusammen ein Drehbuch geschrieben haben. Wie spielt sich diese Zusammenarbeit ab?

PAUL SCHRADER: Er war dieses Mal stärker einbezogen als bei den anderen Büchern, ganz einfach wegen seiner Beziehung zu Mishima und zu Japan (Leonard Schrader ist mit einer Japanerin verheiratet, Anm. Verf.). Früher war es mehr so eine Art des Heraushelfens aus festgefahrenen Situationen, während wir hier schon stärker zusammengearbeitet haben. Er ist jetzt daran, sich selber als Drehbuchautor zu etablieren, und schrieb das Buch zu THE KISS OF A SPIDER WOMAN (Regie: Hector Babenco, Red.). Ich denke nicht, dass wir erneut zusammen schreiben werden. Früher leistete ich den Hauptteil der Arbeit, und ich glaube, dass er mich jetzt nicht mehr braucht. Das ist eine Art Loslösung für uns beide, und er schreibt bereits an zwei weiteren Scripts für zwei andere Regisseure.

FILMBULLETIN: Was sind denn Ihre persönlichen Erfahrungen? Sie haben als Drehbuchautor begonnen, soviel ich weiss allerdings nur, um früher oder später selber Filme zu realisieren.

PAUL SCHRADER: Ja und nein. Ich war Journalist, wurde dann Filmkritiker, später Drehbuchautor und schliesslich Regisseur. Ich bin also nicht direkt losgezogen, um Regisseur zu werden, ich habe bloss irgendwo angefangen und bin schrittweise vorgerückt.

FILMBULLETIN: Sie haben Ihre ersten Drehbücher für andere verfasst, realisierten dann mit BLUE COLLAR Ihren Erstling nach einem eigenen Drehbuch und später - ich denke bei CAT PEOPLE - auch einen Film nach einem fremden Buch. Lassen sich diese Erfahrungen irgendwie vergleichen, wo liegt vor allem der Unterschied, einen Film nach einem



CAT PEOPLE (1982: Regie)

eigenen Drehbuch zu realisieren oder nach einem fremden?

PAUL SCHRADER: Was mich an CAT PEOPLE besonders interessiert hatte, war die Tatsache, dass es ein Film war, der nicht wirklich mit mir zu tun hatte. Es war ein Film über das Material eines anderen, über ein Genre auch. In Tat und Wahrheit stellte sich dieser Film schliesslich aber als der persönlichste von allen heraus (lacht). Da ich selber auch noch am Script herumgearbeitet habe, scheint mir der Unterschied letztlich klein. Im Gegensatz zu meinen eigenen Filmen wäre ich selber aber nicht auf die Idee von CAT PEOPLE gekommen.

FILMBULLETIN: Was die Regie-Arbeit anbelangt, sehen Sie also keine grossen Unterschiede? Wie ist es denn, wenn Sie ein eigenes Drehbuch weggeben, wenn Scorsese oder Spielberg nach einem Script von Ihnen einen Film realisieren?

PAUL SCHRADER: Ich trete im Moment, wo ich das Buch aus der Hand gebe, zurück. Gegenwärtig arbeite ich an drei Drehbüchern für drei Regisseure - Scorsese, Weir und Hill - und an einem für mich selber. Ich arbeite diese Bücher aus, das heisst: ich schreibe etwas und überlasse es danach einem andern. Ich

sehe da keine wirkliche Schwierigkeit. Wenn ich schreibe, so schreibe ich als Autor, wenn ich Regie führe so führe ich Regie als Regisseur. Wenn ich etwas für einen anderen schreibe, so habe ich, nachdem ich das Buch übergeben habe, kein grosses Interesse mehr daran, den weiteren Verlauf noch zu kontrollieren. Es bleibt nur die Hoffnung, dass sie das beste daraus machen. Ich lass mich da nicht einmal mehr auf die Besetzung ein. Man ruft mich vielleicht an und fragt mich, was ich meine, und ich sage einfach, sie sollen die besten Leute, die sie kriegen können, engagieren.

FILMBULLETIN: Gibt es denn beim Schreiben nicht so etwas wie eine Vorstellung davon, wie der fertige Film schliesslich aussehen soll?

PAUL SCHRADER: Nein. Ich schreibe das Script als eine gute Geschichte, denke nicht daran, wer das spielen wird, wer das inszenieren wird. Ich mache eine gute Story, übergebe sie, und die anderen können daraus einen Film machen. Sonst würde ich nur Zeit für Dinge vergeuden, über die ich ohnehin keine Kontrolle mehr haben kann. Keine Casting-Sorgen also, keine Budgetfragen, keine Gedanken an die Ausstattung, da Du damit ohnehin nichts zu tun haben wirst. Du schreibst also lediglich (blickt

in den Raum): Hotel-Lobby, dunkler Raum, später Nachmittag, leer, drei Personen sitzend in einer Ecke... und dann schreibst Du die Szene und lässt die anderen entscheiden, was im einzelnen genau in diesem Raum sein wird, Du lässt den Art-Director entscheiden, für das sind solche Leute ja da, und für das andere ist umgekehrt der Autor da.

FILMBULLETIN: Wie ist es denn mit den Themen? Wählen Sie diese selbst, oder sind sie vorgegeben?

PAUL SCHRADER: Das ist verschieden. Von den drei Büchern, die ich gegenwärtig am schreiben bin, ist eines eine Biographie, eines eine Roman-Adaptation und eines ist ein Original. Meines ist ebenfalls ein Original.

FILMBULLETIN: Und wenn Sie die fertigen Filme betrachten - nehmen wir TAXI DRIVER oder CLOSE ENCOUNTERS -, wie wirken die auf Sie?

PAUL SCHRADER: Nun, manchmal sind sie besser, als man es sich vorgestellt hätte, manchmal auch nicht. So bin ich ausserordentlich glücklich über TAXI DRIVER - der Film wurde besser, als ich das erwartet habe...

FILMBULLETIN: ...war er denn sehr nahe an Ihrem Script?

PAUL SCHRADER: Ja, aber trotzdem in

einigen Belangen verschieden. Ich war zudem hier viel stärker verbunden mit der Sache als beispielsweise bei RAGING BULL, was damit zusammenhängt, dass TAXI DRIVER meine eigene Idee war, während RAGING BULL auf eine Idee Robert de Niros zurückging. - Ich blende allerdings nicht gerne zurück zu den alten Sachen. Was mich beschäftigt, ist der neue Film. Das ist vielleicht sehr amerikanisch: immer das nächste tun.

FILMBULLETIN: Daraus ergibt sich wohl auch die Tatsache, dass Sie sehr schnell sind im Schreiben. Wie suchen Sie denn Ihre Geschichten? Ist es eine Szenerie, die sie reizt?

PAUL SCHRADER: Im allgemeinen suchen die Themen Ihren Autor, viel eher als umgekehrt. Man stösst auf eines oder bekommt eines zugetragen. Für jedes Script, das ich schreibe, bleibt ein halbes Dutzend ungeschrieben. Ich mag mit Ideen herumspielen bis zu dem Punkt, da ich mich entscheide, kein Buch daraus zu machen.

FILMBULLETIN: Haben Sie eine klare Vorstellung vom fertigen Buch, wenn Sie zu schreiben beginnen?

PAUL SCHRADER: Ja. Ich habe eine ganz präzise Idee davon, was es wird. Ich setze mich nicht hin und probiere etwas. Wenn ich einmal beginne, dann

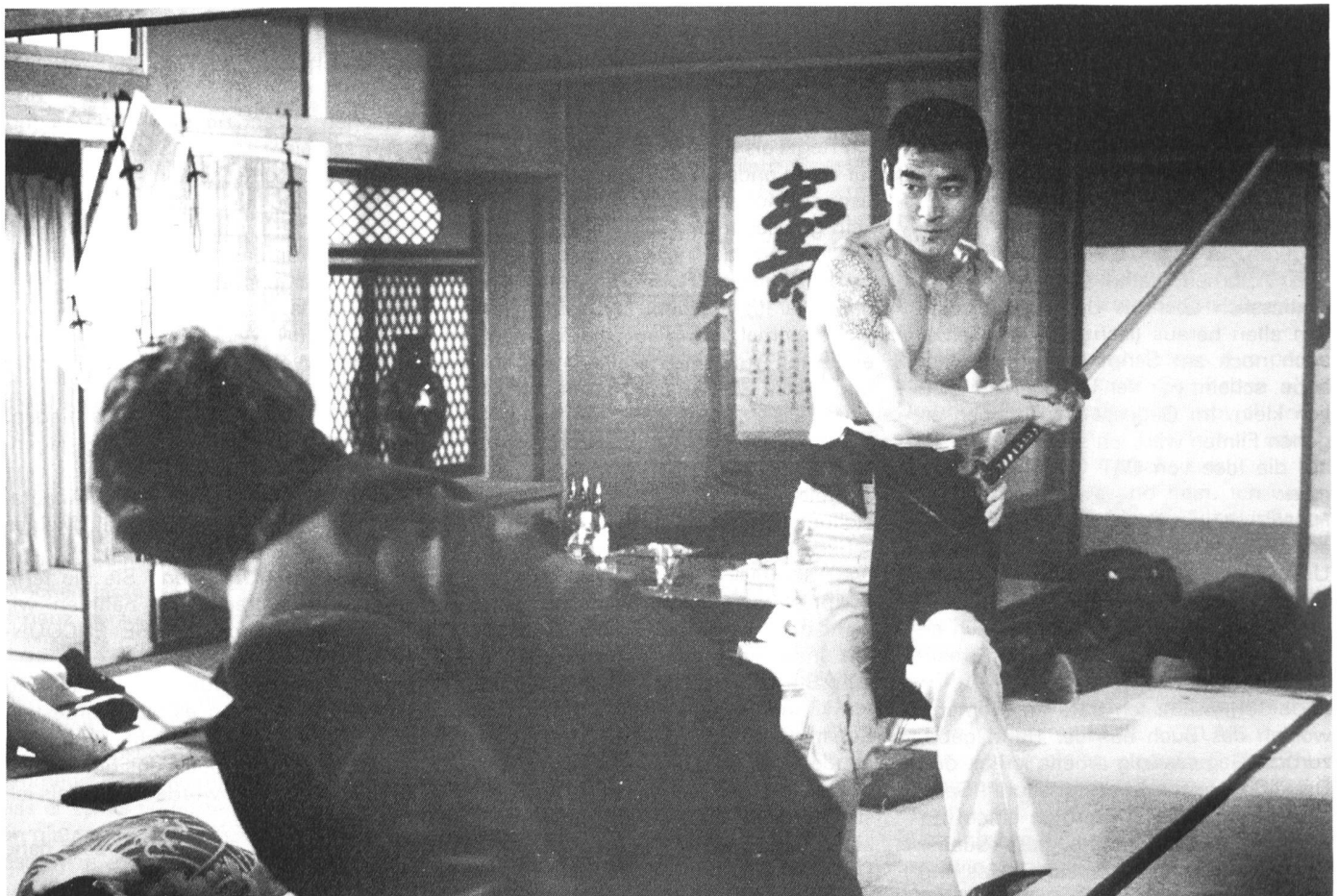
weiss ich auch sehr genau, wie die Geschichte endet und weshalb ich sie schreibe. Ich stelle mir also nichts vor während ich schreibe, das geschieht bereits vorher. Ich habe praktisch das ganze Script, Seite für Seite, in meinem Kopf, bevor ich mich zum Schreiben niedersetze. Das ist (er schmunzelt) nebenbei natürlich auch der Grund dafür, weshalb ich recht schnell schreibe. Ich trage eine Idee immerhin ein Jahr mit mir herum, bevor ich loslege.

FILMBULLETIN: In diesem Fall muss ja auch eine Struktur von Anfang an sehr klar im Kopf vorliegen. Wie war dies im Falle von MISHIMA, wo die Struktur sehr streng den Film prägt?

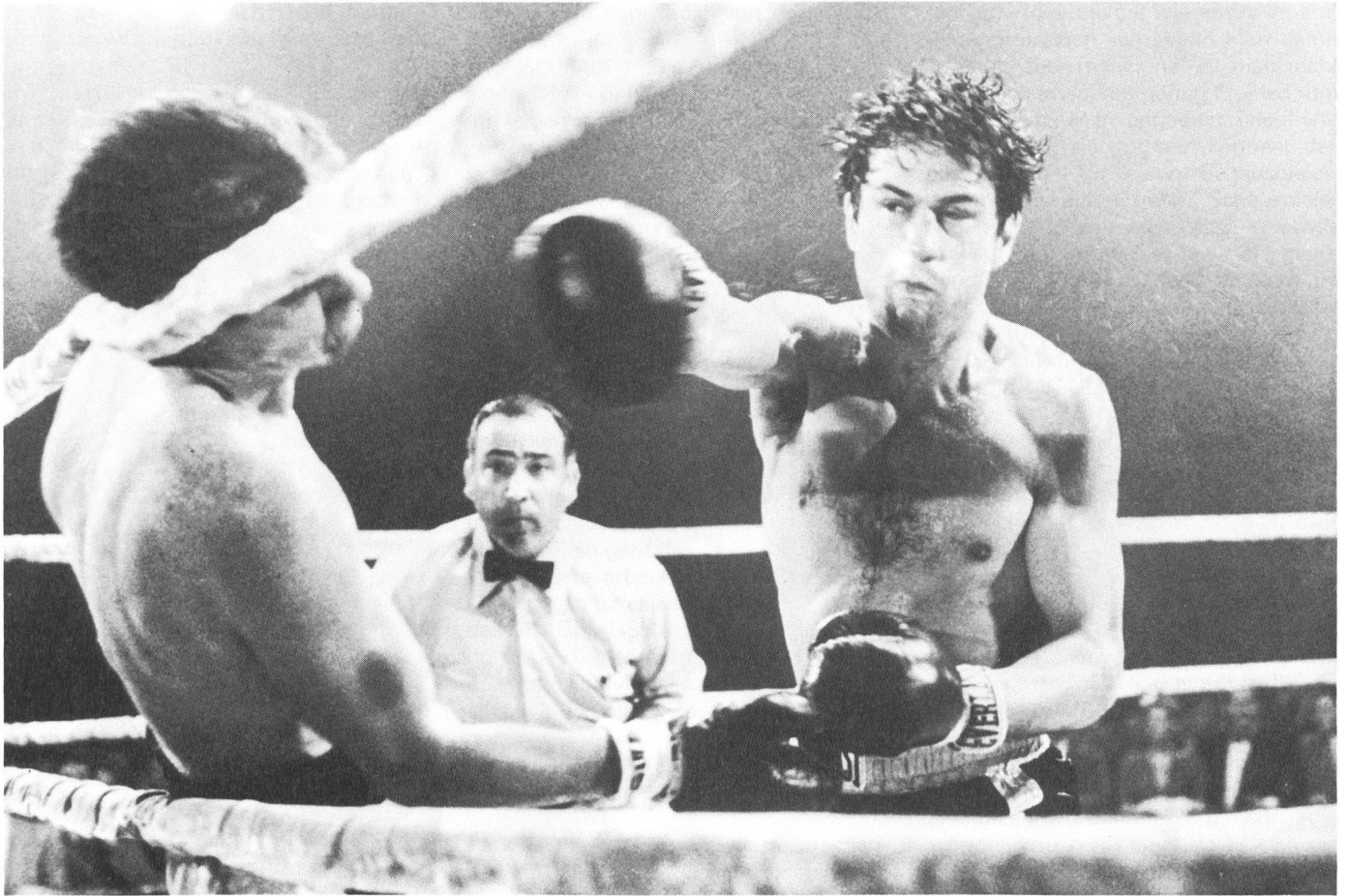
PAUL SCHRADER: Sie sieht recht kompliziert aus, ist aber in Tat und Wahrheit sehr einfach. Es ist letztlich nichts anderes als eine Art, Probleme zu lösen. Als erstes gilt es, in die Romane einzudringen. Der Hauptgrund dafür, dass es keine erfolgreichen Film-Biographien von Schriftstellern gibt, ist die Tatsache, dass man das Werk eines Autors nicht echt zeigen kann. Bei einem Komponisten kann man immerhin das musikalische Werk spielen, bei einem Maler lassen sich seine Bilder zeigen - aber was machst Du mit einem Schriftsteller? Soll man ihn an der Schreibmaschine zeigen? Seine Buchdeckel? Es gilt also,

in seine Phantasien vorzudringen, man muss seine Bücher dramatisieren. Das scheint mir klar.

Im Fall von Mishima existiert ein weiteres Moment: das abschliessende Theater seines Lebens, das Theater des letzten Tages. Man musste dieses einbeziehen. Und jetzt gilt es, diese beiden Dinge zu verbinden, was sich mit Auszügen aus seiner Biographie bewerkstelligen liess. Das eine realisiert man in einem dokumentarischen Stil, das andere in einem theatralen und die Biographie macht man schwarz-weiss. Das also ist die einfache Lösung des Problems. Dann existiert ein weiteres Problem, und das ist die Evolution seiner Gedanken, die ich in die vier Ansichten breche: Schönheit, Kunst, Action und Harmonie, von Feder und Schwert. Wenn ich die verschiedenen Stufen übereinander lege, so sehe ich, was wohin passt, welcher Roman zum frühen Erscheinungsbild, welcher zum mittleren, welche biographischen Szenen gehören enger dazu, und so weiter. Das ist alles wie ein Puzzle und viel mehr eine praktische Angelegenheit denn eine Frage der Inspiration. Es ist auch eine Frage des Problem-Verständnisses, und auf diesem Weg findet sich die Lösung viel eher als durch warten auf irgendeine Inspiration. Man braucht das ganze nur



THE YAKUZA (1974; Buch; Regie: Sidney Pollack)



RAGING BULL (1980; Buch; Regie: Martin Scorsese)

in die konstituierenden Teile zu zerlegen.

FILMBULLETIN: Würden Sie sagen, dass dies ganz generell fürs Drehbuch-Schreiben gilt?

PAUL SCHRADER: Nun, jeder hat so seine eigene Art. Es gibt Autoren, die wissen nicht, was sie schreiben, bis zu dem Augenblick, da sie es schreiben. So kann ich denn nicht behaupten, dass das, was für mich gilt, das beste sei für alle anderen. Wenn ich allerdings Screenwriting unterrichte, so tue ich dies grundsätzlich mit dem, was für mich funktioniert und überlasse es den Studenten, was sie damit anfangen wollen.

FILMBULLETIN: Wenn Sie ein eigenes Script haben, gibt es da im Verlauf der Umsetzung Schwierigkeiten?

PAUL SCHRADER: Ja und nein. Wenn man etwas in einer mehr persönlichen Art und Weise tun will, so braucht man ja mehr Geduld, man muss gewisse Dinge opfern können. Das Script, das ich als nächstes verfilmen werde, schrieb ich vor vier Jahren. Ich konnte es damals mit Paramount nicht realisieren, und so machte ich MISHIMA. Das ist eine Frage der Zeit, eine Frage des Geldes auch. Es trägt den Titel «Born in the USA», und Bruce Springsteen hat inzwischen genau diesen Titel auf sei-

nem neusten Album. Damit war es kein Problem mehr, das Geld zu kriegen, als ich aus Japan zurückkam.

FILMBULLETIN: Das war ja nicht die einzige Schwierigkeit, die Sie mit Paramount hatten. Das Kazantzakis-Buch, das Sie verfilmen wollten, wurde bisher auch nicht akzeptiert.

PAUL SCHRADER: Ja, die haben etwa zweieinhalb Millionen Dollars da drin, und sie haben sich entschieden, es nicht zu machen. Ich denke aber, dass es realisiert werden wird - mir scheint, dass es das beste Script ist, das ich geschrieben habe.

FILMBULLETIN: Was reizte Sie am Stoff der «Letzten Versuchung von Jesus Christus»?

PAUL SCHRADER: Das ist eine ganz persönliche Obsession, die jetzt schon fünfzehn Jahre andauert. Es war Martin Scorsese, der mir das Buch brachte. Ich habe es gelesen und geliebt. Wenn er es nicht realisieren will, werde ich es tun.

FILMBULLETIN: Was gehen Sie an einen derartigen Roman heran, der doch recht umfangreich ist?

PAUL SCHRADER: Es handelt sich um ein kurzes Script, das etwa fünfzig Prozent Szenen von Kazantzakis enthält, etwa dreissig Prozent von der Bibel und etwa zwanzig Prozent, die ich selbst schrieb.

Man steigt da ein und findet sich zu recht, schafft etwas Neues. Das Thema bleibt dasselbe, man muss einfach einen Einstieg finden und das Wichtigste herausziehen.

FILMBULLETIN: Sie haben vorher gesagt, dass Sie, wenn Sie ein Script weggeben, sich um nichts mehr kümmern. Wie ist es aber, wenn Sie für sich selber schreiben, denken Sie da bereits an Darsteller?

PAUL SCHRADER: Ich nehme das fertige Script wie ein Regisseur und beginne, damit zu arbeiten. Das sind für mich zwei verschiedene Aufgaben.

FILMBULLETIN: Wieweit wollen Sie mit den gleichen Leuten arbeiten, mit demselben Kameramann zum Beispiel?

PAUL SCHRADER: Ich habe jetzt für drei Filme mit demselben Kameramann gearbeitet, und das war eine sehr gute Zusammenarbeit. Aber normalerweise arbeite ich weder mit den gleichen Leuten noch mit den gleichen Themen. Jeder Film ist etwas Neues. Ich gehöre nicht zu jenen Regisseuren, die den gleichen Film immer wieder neu machen, ich versuche jedes Mal etwas Neues zu gestalten. Die Kritiker ziehen es wohl manchmal vor, wenn man immer wieder das Gleiche macht...

FILMBULLETIN: ...dann können sie Sie darauf festnageln...



RAGING BULL (1980; Buch; Regie: Martin Scorsese)

PAUL SCHRADER: ...ja, aber mir liegt ein Künstler wie Kubrick viel näher, der jedes Mal etwas völlig anders realisiert.

FILMBULLETIN: Wieweit übt ein Studio noch Einfluss aus, indem es Sie auf bestimmte Kameramänner oder Techniker festlegt?

PAUL SCHRADER: Das sind lediglich noch Einschränkungen allgemeiner Art. Wenn Du etwas Dummes tun willst, dann werden Sie es Dir sagen. Aber Du solltest ja selber wissen, wenn Du etwas Dummes tust. Wenn man also einen Kameramann engagiert der regelmässig überzieht, was wiederum jedermann weiss, so bist Du blöd, wenn Du das nicht auch merkst. Meinen nächsten Film möchte ich sehr rasch realisieren, also engagiere ich Leute, die auch tatsächlich schnell arbeiten.

FILMBULLETIN: Wie wickelt sich die Zusammenarbeit mit dem Kameramann im Einzelnen ab? Wieweit besprechen Sie mit ihm die Auflösung einer einzelnen Szene?

PAUL SCHRADER: Im Vorstadium spricht man über Dinge wie den visuellen Stil. Ein strenges Storyboard scheint mir allerdings ein unmögliches Ding. Wenn man nämlich hinaus geht auf ein Set, so tauchen immer wieder neue Dinge auf. Es gibt Einstellungen, die sich planen lassen, man weiss etwa, was für eine

Ausrüstung man brauchen wird, Dollies oder Licht. Meistens komme ich aber mit bestimmten Ideen aufs Set und weiss in etwa, wie wir in einem bestimmten Raum drehen werden, in welchen physikalischen Realitäten, mit welcher Kameraposition. Wenn wir dann allerdings die Darsteller reinbringen und mit dem Proben beginnen, die Schauspieler den Raum zu erobern beginnen, so kann es sich herausstellen, dass es anders als geplant besser herauskommt. Man probt also, bis eine Szene richtig steht.

Hinzu kommt das, was ich «Viewfinders» (Suche nach Blickwinkeln) nenne. Da bewegen der Kameramann und ich uns herum und suchen die geeigneten Winkel und beobachten ganz einfach die einzelne Szenerie, immer wieder von verschiedenen Winkeln. Wir diskutieren darüber, was wir gesehen haben, welche Bewegungen der Darsteller in einem bestimmten Blickwinkel wie gewirkt haben. Das alles passiert am Morgen vor dem täglichen Drehbeginn - und das sind die kreativsten fünfzehn Minuten des ganzen Tages, denn hier wird tatsächlich das Tageswerk entschieden. Der Rest ist nur noch dem Versuch gewidmet, das Beschlossene auszuführen.

FILMBULLETIN: Haben Sie oft das Script

geändert, weil eine Szene nicht funktioniert hat?

PAUL SCHRADER: Das stellt sich meistens schon in den Script-Konferenzen heraus. Manchmal kommt es aber auch vor, dass ein Schauspieler Dir sagt, das funktioniert doch gar nicht so, und dann änderst Du das auf dem Set. Oder Du spürst selbst, dass das nicht aufgeht. Doch normalerweise sind die Drehbücher solange überarbeitet worden, dass es tatsächlich nicht mehr viel zu ändern gibt. Kommt hinzu, dass man, wenn man in einem nicht allzu feudalen Budget arbeitet, jene Entscheide, die man einmal gefällt hat, auch realisieren muss. Das gilt ganz speziell für einen Film wie MISHIMA, bei dem ich sehr eng an meiner Vorlage bleiben musste. Wenn ich mich da einmal entschieden hatte, eine Szene in einer bestimmten Art zu drehen, so gab es kein Zurück mehr.

FILMBULLETIN: In MISHIMA musste wohl vieles sehr präzise geplant sein, denn da gibt es zum Beispiel sehr viele Aufsichten, hohe Winkel?

PAUL SCHRADER: Genau, das hängt mit dieser Opern-Sicht zusammen, wo man auf das Set hinabschaut, wie in Puppenhäusern. Das war alles geplant als eine Art von Aufsicht. Je mehr man dann in den Raum eindringt, umso

mehr bewegt man sich darin herum, und das wiederum war auf dem Set entstanden.

In MISHIMA gab es die Möglichkeit, einzelne Sets zu bauen. Etwa die Szene in Kyoko's Haus - man kann diese Szene tatsächlich nur auf eine Art drehen, weil man sie so entworfen hat. Speziell dann, wenn man die Szenerien eigens baut, weiss man, wie das ganze schliesslich aussieht, während man «on location» eher noch Spielmöglichkeiten hat.

FILMBULLETIN: Die einzelnen Ebenen sind aber dennoch so verschieden, dass sie einer konsequenten Vorbereitung bedurften. Die biographische, fast dokumentarische Ebene der Kindheit erinnerte stark an Ozu, bei dem die Kinderwelt natürlich immer wieder im Zentrum gestanden hat.

PAUL SCHRADER: ...für mich ist es eigentlich fast noch mehr Naruse, das Familiendrama also, ästhetisches Bild, tiefer Blickwinkel, aus Ecken heraus aufgenommen, kontrastreich. Auf der anderen Seite stehen etwa die Szenen im Büro des Generals - das lässt sich nicht planen, dieses Hin und Her. Man kann das nur durch proben gestalten, durch beobachten, wie die einzelnen Personen sich bewegen.

FILMBULLETIN: ...in diesen Szenen ar-

beiteten Sie denn auch mit der Handkamera...

PAUL SCHRADER: ...ja, und ebenfalls mit einem Rollstuhl, denn man kann sich mit einem Rollstuhl viel schneller bewegen als mit einem Dolly. Da muss es rasch gehen.

FILMBULLETIN: Da werden Sie wohl mit mehreren Kameras gearbeitet haben.

PAUL SCHRADER: In diesen Action-Szenen waren es zwei, sonst immer eine.

FILMBULLETIN: Das ist ja auch eine japanische Erfindung - Kurosawa begann damit, Action-Szenen mit drei Kameras aufzunehmen...

PAUL SCHRADER: ...das einzige Problem dabei ist das Licht; man kann einfach nur eine Kamera aufs Mal richtig gut und sicher ausleuchten. Wenn man also eine geschlossene Szenerie hat wie die im Office, so geht das, aber sobald man in die Tiefe arbeiten will und mit Gesichtern, so ist es schwierig. Ich denke, dass KAGEMUSHA unter der Verwendung von mehreren Kameras leidet, denn die individuelle Einstellung kann eigentlich nur mit einer Kamera aufgenommen werden.

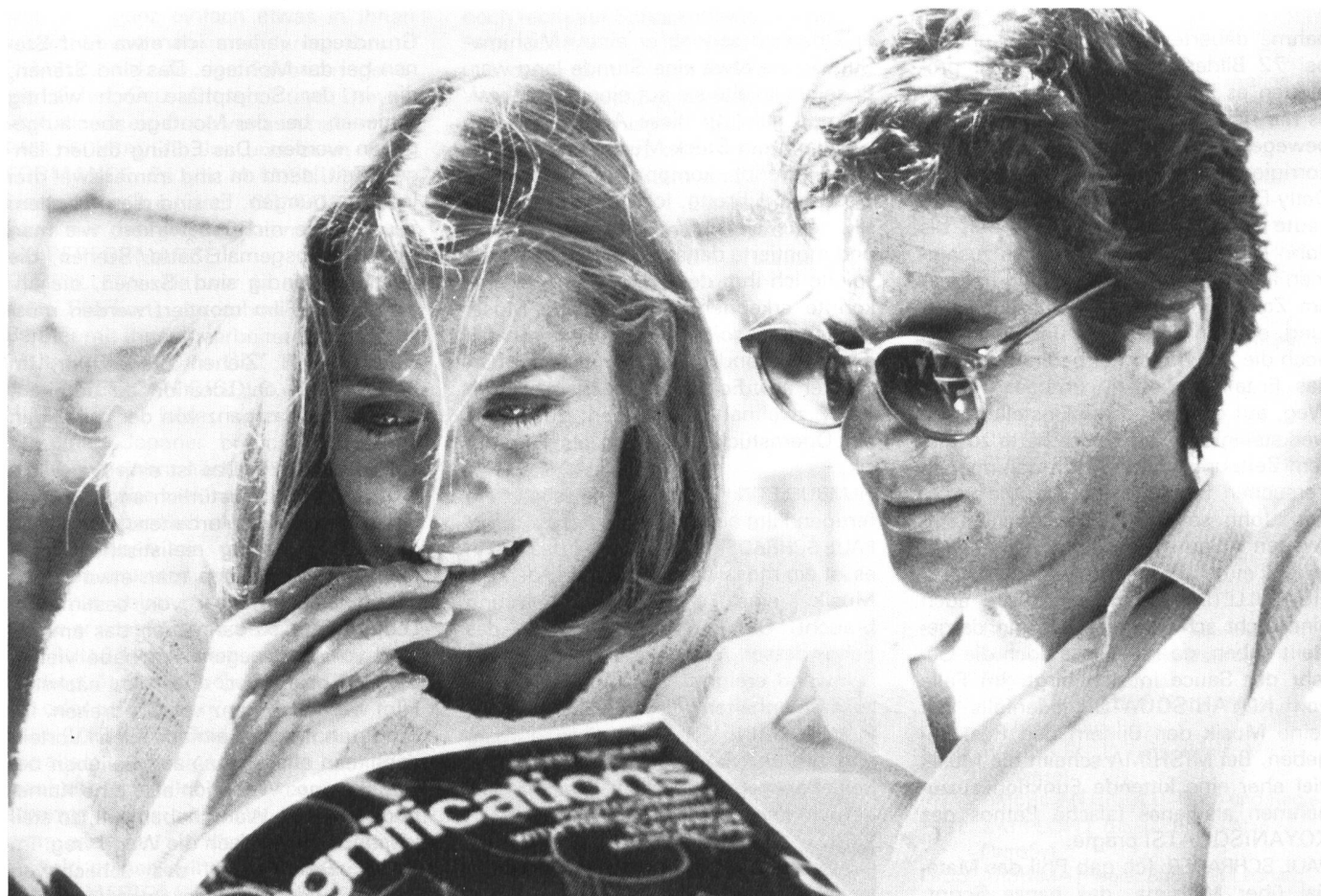
FILMBULLETIN: Welche Freiheit lassen Sie dem Kameramann in der Beleuchtung?

PAUL SCHRADER: Nun, wir besprechen das, denn man hat ja eine einigermaßen

gute Idee davon, wie etwas im einzelnen aussehen soll, wenn man damit anfängt, aber manchmal ist man nicht sicher. Ich lasse ihm genug Freiheit, um gut zu sein. Man engagiert talentierte Leute, damit sie gut sein können, das gilt ja auch für einen Schauspieler. Wenn man einen guten Schauspieler engagiert, so will man, dass er etwas macht, worüber man selber nicht genügend Bescheid weiss, das man nicht tun könnte. Er soll etwas bringen. Dasselbe gilt auch für den Kameramann. Es ist eine Zusammenarbeit. So gibt es eine Szene in MISHIMA, wo wir eine Streulinse verwendet haben. Ich mag das an sich nicht, aber mein Kameramann John Bailey sagte, dass das gut wäre. So haben wir uns darauf geeinigt, und schliesslich musste ich feststellen, dass er für den ganzen Kontext des Filmes recht hatte.

FILMBULLETIN: Die letzte Einstellung des Filmes: war das eine Kombination von Zoom und Dolly in einem, das was Hitchcock für VERTIGO einführte?

PAUL SCHRADER: Ja, das ist ein Highspeed-Dolly-Backzooming, so dass die Feldgrösse sich nicht verändert. Das sieht dann so aus, als ob die Wände einstürzen würden. Es war sehr, sehr schwierig zu realisieren, da es sich um Highspeed handelte. Die effektive Auf-



AMERICAN GIGOLO (1980; Buch und Regie)



HARDCORE (1978: Buch und Regie)

nahme dauerte zweieinhalb Sekunden, bei 72 Bildern pro Sekunde. Wir probierten es immer wieder und schafften es nie richtig. Man musste die Schärfe bewegen und gleichzeitig die Blende korrigieren und den Zoom sowie die Dolly-Bewegung. Es waren zuerst vier Leute am Werk. Das ging nie auf, bis John sagt: Ok. lasst mich alles zusammen alleine machen. Eine Hand hatte er am Zoom und an der Schärfeneinstellung, eine an der Blende und zusätzlich noch die Dollyräder - er bediente also all das. Er tat es instinktiv, und das war der Weg, auf dem wir diese Einstellung bewerkstelligten. Ken Ogata hatte zu diesem Zeitpunkt vor lauter misslungenen Versuchen bereits seine Stimme verloren. John schaffte es dann allein im zweiten Anlauf. Auf der Leinwand sieht es jetzt einfach wie Slowmotion aus.

FILMBULLETIN: Die Musik dürfte auch eine recht schwierige Erfahrung dargestellt haben, da Phil Glass doch die Gefahr der Sauce in sich birgt. Im Falle von KOYANISQUATSI jedenfalls hat seine Musik den Bildern den Rest gegeben. Bei MISHIMA scheint die Musik viel eher eine kittende Funktion einzunehmen als jenes falsche Pathos das KOYANISQUATSI prägte.

PAUL SCHRADER: Ich gab Phil das Material über Mishima, das ganze Script,

und danach schrieb er eine «Mishima-Suite», die etwa eine Stunde lang war. Er selbst spielte sie auf einem Synthesizer und gab mir diese Aufnahme. Das war dann ein Stück Musik, das er nach einem Script komponierte, als wäre dieses ein Libretto. Ich nahm diese Musik, teilte sie auf, arrangierte sie neu und montierte danach den Film. Danach spielte ich ihm den Film so vor, und er konnte erkennen, wie er seine Musik verwenden sollte. Er gestaltete das ganze neu und nahm es mit einem Orchester auf. Er hat seine Musik also effektiv zweimal geschrieben: zuerst als ein Opernstück und dann als Filmmusik.

FILMBULLETIN: Das gab schliesslich dem fertigen Film auch diese Art von Kitt...

PAUL SCHRADER: ...er braucht das, denn es ist ein mosaikartiger Film, für den die Musik eine eigene Ausstrahlung braucht. Sie kann nicht einfach das Echo dessen sein, was sich auf der Leinwand ereignet. Sie muss den Film zusammenhalten.

FILMBULLETIN: Wir haben jetzt aufbauend die Entwicklung von der Scriptarbeit her verfolgt. Wieviel haben Sie denn in der Montage noch verändert?

PAUL SCHRADER: Nichts Strukturelles, eigentlich sehr wenig, denke ich. Ich liess einige wenige Szenen fallen. Als

Grundregel verliere ich etwa fünf Szenen bei der Montage. Das sind Szenen, die in der Scriptphase noch wichtig schienen, bei der Montage aber aufgegeben werden. Das Editing dauert längere Zeit, denn da sind immer zwei drei Überraschungen. Es sind dies vor allem Szenen, die nicht so wirken, wie man sich das ausgemalt hatte, Szenen, die nicht notwendig sind, Szenen, die anderswo im Film montiert werden müssen.

FILMBULLETIN: Ziehen Sie es vor, im Studio oder on Location zu arbeiten, oder hängt das ganz von der jeweiligen Szene ab?

PAUL SCHRADER: Das ist eine Frage des Materials. Es ist natürlich angenehmer, in einem Studio zu arbeiten. Wenn man allerdings ein sehr realistisches Stück realisieren will, wenn man etwa zeigen will, wie die Häuser von bestimmten Leuten sind, so kann man das am besten vor Ort kriegen. Ich habe viel in Studios gearbeitet, aber den nächsten Film werde ich ganz vor Ort drehen. Im Studio hat man einfach den Vorteil, dass man alles ganz nach Belieben bewegen kann. Wenn ich also eine Kamera durch diese Wand haben will, so stell ich im Studio einfach die Wand weg. Im realen Dekor geht das schlichtweg nicht. Zudem ist man ungestörter im

Studio und man hat auch die volle Kontrolle über alles, was geschieht und geschehen kann. Man braucht sich auch keine Sorgen darüber zu machen, dass man jemandens Haus beschädigen könnte.

FILMBULLETIN: Ist es denn auch preislich attraktiver, im Studio zu drehen?

PAUL SCHRADER: Es kann durchaus sein, dass eine reale Szenerie so schwierig zu erfassen ist, dass es billiger kommt, sie im Studio nachzubauen. Wenn ich beispielsweise eine einzelne Szene in dieser Lobby hier zu drehen hätte, so wäre es sicher billiger, sie gleich hier zu drehen. Wären es acht Szenen, so käme es billiger, den Raum nachzubilden. Dann könnte ich viel schneller arbeiten. Im Studio liessen sich die acht Szenen in fünf Tagen abdrehen, während das hier zwei Wochen dauern würde. Ich denke, wenn ich mehr als fünf Szenen in einem Raum aufnehmen muss, so kommt es billiger, ihn nachzubauen, wobei allerdings auch die Frage nach dem Einbezug des Umfelds eine Rolle spielt.

FILMBULLETIN: Sie haben das Kino relativ spät entdeckt. Gibt es dennoch Regisseure, die Sie beeinflusst haben?

PAUL SCHRADER: Ich denke, dass Bertolucci mich am meisten beeinflusst hat, vor allem IL CONFORMISTA. Auch andere, deren Filme ich immer wieder ansehen kann. Es gibt eine Reihe, die ich zumindest einmal pro Jahr ansehen will, weil ganz einfach etwas in ihnen steckt, wovon man immer lernen kann.

FILMBULLETIN: Zu den Favoriten gehören sicher Ozu, Bresson und Dreyer, über die sie ein Buch verfasst haben.

PAUL SCHRADER: Ja, und auch PERFORMANCE. Es gibt in MISHIMA eine Einstellung aus dem CONFORMISTA (jene mit den roten Blättern) und eine aus PERFORMANCE.

FILMBULLETIN: Da war ja auch Ferdinando Scarfiotti, der schon als visueller Berater mit Ihnen gearbeitet hat.

PAUL SCHRADER: In CAT PEOPLE und dem AMERICAN GIGOLO, ja. Für MISHIMA war er leider nicht möglich, da ich einen Japaner brauchte. Aber er wird bei meinem nächsten wieder dabei sein. Ich habe viel von ihm gelernt. Er arbeitete eigentlich als «Production Designer», aber aus gewerkschaftlichen Gründen mussten wir ihm einen anderen Titel geben, denn als Ausländer durfte er sonst nicht arbeiten.

FILMBULLETIN: Wo hat ein solcher Production Designer mehr zu tun: im Studio oder on Location?

PAUL SCHRADER: Dort muss er natürlich vor allem die geeigneten Orte ausfindig machen, feststellen, dass man eine bestimmte Szene vielleicht besser in einem anderen als dem Vorgesehenen Umfeld drehen sollte. Ich erinnere mich da an AMERICAN GIGOLO. Da hatte ich

einen Drehort in einem Strandhaus. Nando ging Tag für Tag auf die Suche, aber er konnte nie das gesuchte Haus finden. Als er endlich doch fündig wurde, realisierte ich erst, weshalb es so lange gedauert hatte, denn an sich gab es ja hunderte solcher Strandhäuser. Er hatte ganz einfach ein Haus gesucht, das sehr europäisch ausschaute, etwas unkalifornisches. Alle diese Strandhäuser sehen ganz nach Malibou aus, und er fand eines, das so wie eine Art koloniale Melone aussah, sehr italienisch. Und was wir tatsächlich in diesem Film zu machen versuchten, das war, ein neues Los Angeles zu kreieren, eines, das eben nicht so aussah, wie das andere Los Angeles.

FILMBULLETIN: Gibt es grosse Unterschiede zwischen der Arbeit in einem amerikanischen Studio und jener in einem japanischen?

PAUL SCHRADER: Nun, da ist der kulturelle Unterschied, aber wenn man einmal im eigentlichen Prozess des Filmmachens drin steckt, so ist es dasselbe.

FILMBULLETIN: Ein gänzlich anderes Thema sei zum Schluss noch angeschnitten: der Einsatz von Brutalität in Ihren Filmen. Mir scheint, dass zwischen BLUE COLLAR oder HARDCORE und MISHIMA diesbezüglich doch sehr grosse Unterschiede bestehen. Inzwischen ist die Gewalt sehr viel stilisierter, während sie in BLUE COLLAR etwa noch recht auf Schockeffekte aus war.

PAUL SCHRADER: Man wird eben älter, und dabei geht einiges an Wut verloren. Wenn man zwanzig, dreissig ist, so will man zurückschlagen. Später gibt es niemanden mehr, dem man zurückgeben könnte. Die Eltern sind tot und man gehört selbst dem Establishment an (lacht). - Der nächste Film wird weniger stilisiert sein, wobei die Brutalität dort eine psychologische ist.

Mit Paul Schrader unterhielten sich Walt R. Vian und Walter Ruggie, der auch die Übersetzung besorgte.



Paul Schrader, geboren 1946

Er wuchs zusammen mit seinem Bruder Leonard (Jahrgang 1943) in Grand Rapids in Michigan, USA in einem streng calvinistischen Milieu auf. Sie besuchten religiöse Schulen und beendeten ihre Ausbildung am Calvin College. Während siebzehn Jahren soll ihnen der Besuch des Kinos verboten gewesen sein. Leonard begann zu schreiben, während Paul sich auf den neu entdeckten Film konzentrieren wollte. Er studierte an der Filmschule der University of California, Los Angeles (UCLA), wo auch Schüler wie Francis Ford Coppola sich herumschlugen. Mit der später publizierten Arbeit über den transzendenten Stil im Kino graduierte Paul Schrader, bevor er zu den Absolventen des American Film Institutes gehörte. Gleichzeitig war er Herausgeber der Zeitschrift 'Cinema'. Zu dieser Zeit lehrte Leonard in Japan, wo er später seine Frau Chieko heiratete. Bei einem Besuch in Los Angeles war ihr erstes gemeinsames Drehbuch nach einem japanischen Stoff entstanden: YAKUZA, das Paul für 300000 Dollar zu verkaufen wusste. Seither arbeitet Paul Schrader kontinuierlich als Drehbuchautor und Regisseur.

Filme als Regisseur und Drehbuchautor:

- 1971 PIPELINER (Buch, nicht realisiert)
- 1972 »Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer« (Buchpublikation als Filmkritiker)
- TAXI DRIVER (Buch; Regie 1976: Martin Scorsese)
- 1973 THE YAKUZA (Buch in Zusammenarbeit mit Leonard Schrader, bearbeitet von Robert Towne; Regie 1974: Sidney Pollack)
- DEJA VU (Buch; Regie 1976 unter dem Titel OBSESSION: Brian de Palma)
- ROLLING THUNDER (Buch; Regie 1977: John Flynn)
- QUEBEQUOIS (Buch, nicht realisiert)
- 1974 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (Buch, bearbeitet; realisiert 1976: Steven Spielberg)
- 1975 THE HAVANA COLONY (Buch, von Paramount gekauft, nicht realisiert)
- HARDCORE (Buch, an Warner verkauft und 1978 realisiert)
- 1977 BLUE COLLAR (Buch zusammen mit Leonard Schrader und erste eigene Regie)
- 1978 OLD BOYFRIENDS (Buch; Regie: Peter Tewkesbury)
- 1980 RAGING BULL (Buch; Regie: Martin Scorsese)
- AMERICAN GIGOLO (Buch und Regie)
- 1982 CAT PEOPLE (Regie; Buch: Alan Ormsby)
- 1985 MISHIMA (Regie; Buch mit Leonard Schrader)