

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 145

Artikel: Gespräch mit dem Drehbuchautor Julius J. Epstein
Autor: Chudacoff-Lönne, Helga / Epstein, Julius J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867449>

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: 24.02.2026

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



Gespräch
mit dem Drehbuchautor
Julius J. Epstein

**”Brave
Leute
sind
meist**

**ziemlich
langweilig”**

FILMBULLETIN: Herr Epstein, Sie haben fünfzig Jahre lang in Hollywood gearbeitet. Erzählen Sie uns etwas, wie es da in den 30er und 40er Jahren war.

JULIUS J. EPSTEIN: Die Filme waren nicht so gut, aber es machte viel mehr Spass, für den Film zu arbeiten, weil jedes Studio wie eine grosse Familie war. Sie hatten je 100 bis 125, Metro hatte sogar 175 Drehbuchautoren unter Vertrag; sie hatten Schauspieler und Regisseure unter Vertrag. Man wusste, wer im Film, den man schrieb, mitwirken würde. Man kam zusammen, es gab Clubs, man veranstaltete gemeinsame Dinners und hatte viel Spass. Heute gibt es das Studio nicht mehr. Heute schreiben sie einen Film wie ein Theaterstück und verkaufen ihn - die meisten Filme werden nicht einmal mehr im Studio gedreht. Das Familiengefühl, das Zusammengehörigkeitsgefühl, die Verpflichtung gegenüber dem Studio - all das ist weg.

Andererseits war die Zensur damals schrecklich. Es war furchtbar. Es erschütterte die Nation, als Clark Gable «Verdammt!» sagte. Heute gibt es zwar viel zu viel Gossensprache auf der Leinwand, aber jetzt sprechen Leinwandfiguren im Grunde genommen eher so, wie Leute wirklich reden. In einem Augenblick heftiger Emotion sagt wohl niemand: «Zum Kuckuck nochmal!» Schon eher: «Zur Hölle damit!»

Die grossen Veränderungen wurden durchs Fernsehen herbeigeführt. Unter dem alten Studio- und Vertragssystem, hatte man keinerlei Kontrolle über einen Film, den man geschrieben hatte. Man erhielt seinen Lohn, war Angestellter, tat, was einem gesagt wurde, und schwieg. Oder sie hofften wenigstens, dass man schweigen würde - mein Bruder und ich mussten die ganze Zeit erst zum Schweigen gebracht werden. Das Fernsehen war der Tod dieses Vertragssystems. Das heisst: die Sicherheit des wöchentlichen Schecks entfiel. Niemand hat heute noch diese Sicherheit. Man kann sogar die gesamte Filmindustrie mit dem Wort Unsicherheit charakterisieren. Und das geht von ganz oben bis ganz unten. Wie Sie wissen wechseln die Studiobosse laufend - alle paar Monate übernehmen andere das Management. Wer heute ihren Film ablehnt, kann in sechs Monaten, wenn ihr Film vielleicht doch produziert wird, schon auf der Strasse stehen.

Zu den alten Zeiten feuerte niemand einen Jack Warner, niemand entliess Harry Cohn oder Darryl Zanuck, niemand stellte Louis B. Mayer auf die Strasse. Sie waren da und blieben, zum Bessern und zum Schlechteren. Und man wusste, mit wem man es zu tun hatte. Dagegen kann man sich auf Leute, deren Position unsicherer ist als die eigene, nicht verlassen.

FILMBULLETIN: Ist es heute schwieriger Filme zu machen?

JULIUS J. EPSTEIN: Viel schwieriger. Statt 600 Filme im Jahr werden heute noch 80 Filme herausgebracht und noch weniger produziert. Unter den lancierten befinden sich auch immer einige «pick ups», Filme also, die aus der kanadischen, australischen, englischen Produktion herausgepickt werden. In den Studios werden vielleicht noch 40 oder 50 Filme im Jahr hergestellt. Und ob 50 oder 600 Filme gedreht werden, macht für alle Beteiligten schon einen Unterschied.

Kommt hinzu, dass wir damals 300 Mitglieder in der Screenwriters Guild hatten - heute gibt es 6'000 Mit-

glieder in dieser Vereinigung der Drehbuchautoren.

Das zeigt wohl, wieviel schwieriger es ist.

FILMBULLETIN: Sie haben gegen 50 Drehbücher und mindestens drei Theaterstücke geschrieben. Was verschaffte Ihnen die grössere Befriedigung?

JULIUS J. EPSTEIN: Eigentlich die Theaterstücke, aber ich könnte nicht behaupten, dass ein Medium befriedigender sei, als das andere.

In den alten Zeiten vermittelte das Schreiben von Theaterstücken mehr Befriedigung, weil die Filme recht albern waren. Es gab die Zensur und sovieles Einschränkungen, dass man nicht wirklich über Leute schreiben und dabei ehrlich sein konnte. Was wir schrieben war Unterhaltung. Bei den Theaterstücken hatte man viel mehr Freiheit - und Engagement und Sprache. Heute scheint es genau umgekehrt: beim Film sind die Freiheiten jetzt grösser als bei der Bühne, und ich würde wohl eher einen guten Film schreiben wollen als ein Stück, weil sich die Dinge so verändert haben.

Damals waren wir in einer Fabrik und arbeiteten wie am Fließband. Jedes Studio hatte wenigstens einen Film pro Woche herzustellen. Ich schrieb, wie alle Drehbuchautoren, die unter Vertrag waren, drei oder vier Filme im Jahr. Wenn man heute alle zwei, drei Jahre *einen* Film hat, geht es einem sehr gut. Das bedeutet aber auch, dass man sich mehr Zeit lassen, bei den Themen wählerischer sein kann - es können reifere, raffiniertere, intelligentere Drehbücher produziert werden. Nicht dass damals keine guten Filme gedreht worden wären, aber wenn man reifere Filme sehen wollte, musste man auf ausländische Produktionen ausweichen, französische, deutsche, englische, italienische ...

FILMBULLETIN: Macht es handwerklich einen grossen Unterschied, ob Sie ein Drehbuch oder ein Theaterstück schreiben?

JULIUS J. EPSTEIN: Nicht für mich. Technisch gesehen geht es in beiden Medien um Formulierungen. Vielleicht sollte man sich bei Filmen mehr auf Bilder als auf Worte verlassen, meine Reputation aber ist, dass die Leute in meinen Filmen furchtbar viel reden (lacht). Wenn es die richtigen Worte sind, wird der Film schon ein Erfolg, sonst nicht - ich habe noch immer meine Misserfolge.

Ein Drehbuch zu schreiben ist leichter, weil es nicht auf einen Handlungsort beschränkt ist, wie ein Theaterstück. Auf der Bühne wird häufig über Dinge gesprochen, die man nicht sieht. Man hat nicht die Bewegungsfreiheit wie beim Film: es ist, wie wenn ein Film nur aus einem einzigen Winkel aufgenommen würde.

FILMBULLETIN: Wie war es bei der alten Fließbandproduktion um die Kreativität bestellt?

JULIUS J. EPSTEIN: Kreativ sein konnte man schon, vielleicht nicht so stark wie heute, weil es diese Freiheiten noch nicht gab. Damals hiess es: Wir brauchen drei Cagney-Filme, vier mit Bette Davis, drei mit Bogart, und man hatte die Drehbücher auf diese Leute zuzuschneiden. Heute schreibt man die Filme, wie es einem richtig erscheint und kümmert sich später um die Besetzung.

FILMBULLETIN: Wie kamen Sie nach Hollywood?

JULIUS J. EPSTEIN: Well, das ist eine interessante Geschichte, einige Verleger haben mich bereits gebeten, darüber zu schreiben - vielleicht werde ich das in meinen alten Tagen tun. (Der 76jährige lacht lauthals.) Einiges wurde beschrieben in «What Makes Sammy



CASABLANCA von Michael Curtiz: Für wen wird sich Ingrid Bergman entscheiden, für Bogart oder den armen Henreid?



Run?» von Budd Schulberg. (1939 bei Paramount ge-
feuert, schockte B.S. 1941 Hollywood mit diesem Ro-
man über Leute der Filmindustrie, der zum Bestseller
wurde. Red.)

Ich kam nach Hollywood hinaus als Ghostwriter. Ein
Kollege von der Universität und ein Journalist, mit dem
ich für eine Floor Show in einem New Yorker Hotel zu-
sammenarbeitete, hatten die Idee für eine Geschichte,
gingen nach Hollywood und verkauften sie. Nun wusste
ich aber, dass keiner von beiden auch nur ein Wort
schreiben konnte. Ich war in New York, und fragte
mich, was da los sei. Schliesslich erhielt ich ein Tele-
gramm: «Offerieren Job als unser Sekretär. 25 Dollars
die Woche. Kommen schlecht voran. Spring auf einen
Bus.» (lacht) Ich bestieg zwar keinen Bus, nahm aber
einen billigen Zug.

An einem Freitag nachts um halb elf, kam ich in Holly-
wood an. Am Montagmorgen mussten die ersten Seiten
des Drehbuchs abgegeben werden, und so sass ich um
Mitternacht, anderthalb Stunden nachdem ich ange-
kommen war, mit Bleistift und Papier in der Bahnsta-
tion. Am folgenden Tag nahmen mich die Kollegen mit
in die Stadt zu einem Bing-Crosby-Film und erklärten
mir: das ist eine Überblendung, das eine Ablendung,
das ein Schnitt - brachten mir die Grundbegriffe des
Filmgeschäftes bei.

FILMBULLETIN: Und nun nimmt man sich Jahre, um es
zu lernen.

JULIUS J. EPSTEIN: Nun, wir kamen durch damit, und es
war mein Start. Mein Name wird zwar nicht genannt,
aber der Film war ein grosser Erfolg.

Ich blieb in Hollywood und schrieb Geschichten, Original-
stories, bis ich, etwa neun Monate später, eine ver-
kaufen konnte. Zwischendurch verdiente ich Geld als
Ghostwriter und schrieb weitere Geschichten. Warner
Bros. gab mir dann einen Drei-Wochen-Vertrag. 100
Dollar die Woche. Nach vier Wochen konnten sie mich
entlassen und meine Geschichte gehörte ihnen. Nach
der ersten Woche wurde ich zum Chef gerufen: sie ga-
ben mir einen Sieben-Jahres-Vertrag - und ich blieb für
vierzehneinhalb Jahre.

FILMBULLETIN: Ihr bekanntester Film ist natürlich CAS-
ABLANCA.

JULIUS J. EPSTEIN: Aber nicht mein Lieblingsfilm.

FILMBULLETIN: Warum nicht?

JULIUS J. EPSTEIN: Es ist ein Haufen Nonsense (lacht).
Wir hatten keine Ahnung, was in Europa passierte. Erst
Jahre später erfuhren wir, dass die Deutschen grössten
Wert darauf legten, in Casablanca nicht in Uniformen in
Erscheinung zu treten, aber in CASABLANCA wimmelt
es von Deutschen in Uniform. Es gab keine «Letters of
Transit» - wir haben diese Passagierscheine frei erfun-
den. Nichts was tatsächlich passierte, ist im Film. CAS-
ABLANCA war aber gute Unterhaltung, und darauf kam
es an.

FILMBULLETIN: Man spricht immer über zwei Versionen
für den Schluss - ein Happy End und einen unglückli-
chen Ausgang.

JULIUS J. EPSTEIN: Wir haben zweihundert «Endings»
diskutiert. Niemand wusste, wie der Film enden würde.
War das eine Panik. Schliesslich standen 175 Dreh-
buchautoren unter Vertrag, um die Schlusssequenz zu



CASABLANCA (1942) von Michael Curtiz



schreiben und jedermann versuchte die Lösung zu finden.

Aber nur ein Schluss wurde ausformuliert und gedreht: derjenige, der im Film zu sehen ist.

FILMBULLETIN: Wer entschied darüber?

JULIUS J. EPSTEIN: Die Geschichte wurde mehrfach publiziert. Mein Bruder und ich hatten die selbe Art zu denken. Als wir im Wagen zum Studio fuhren, sahen wir uns an und sagten im selben Augenblick: «Round up the usual suspects». Das war ein Ausgangspunkt: damit es notwendig wurde, die «üblichen Verhaftungen vorzunehmen», musste etwas vorgefallen sein - wir brauchten ein Opfer, jemand, der ermordet worden war. Richtig? Wer von den Hauptfiguren konnte ermordet werden? Major Strasser. Wer würde Strasser am ehesten umbringen? Humphrey Bogart. Warum tat er es? - So nahm das Ende des Films Konturen an.

FILMBULLETIN: Humphrey Bogart und Ingrid Bergman sind Legende geworden. Was ist Ihre Erinnerung an die beiden?

JULIUS J. EPSTEIN: Nun, es war sehr angenehm mit Ingrid Bergman zu arbeiten. Sie war sehr nett und sehr sanft. Sie wurde etwas nervös gegen den Schluss der Dreharbeiten hin, weil das Ende der Geschichte noch immer fehlte. Sie fragte meinen Bruder und mich: Für wen werde ich mich schliesslich entscheiden, für Bogart oder den armen Henrid? Wir antworteten, dass wir's mitteilen würden, sobald wir es selber wüssten (lacht).

Es gab schon eine gewisse Panik. Es wurde gedreht, Ingrid Bergman musste zurückgegeben werden, weil sie im Besitz von David O. Selznik war und nicht bei unserem Studio unter Vertrag stand. Alle waren also nervös - Bogart war ein Fels. Er sass da, wir zeigten ihm ein paar Seiten Drehbuch, er sagte «Ja» oder «Nein», ohne viel Aufregung und wartete aufs Wochenende, um wieder auf sein Boot zu kommen. Für Bogart war CASABLANCA einfach ein weiterer Film. (Ingrid Bergman in «Mein Leben»: «Humphrey Bogart war sauer, weil er nicht wusste, was er machen sollte, und ich wusste nicht, in wen ich mich laut Drehbuch zu verlieben hatte.» Und ein Abschnitt später: «Gewiss, ich habe Humphrey Bogart geküsst, aber ich habe ihn kaum gekannt.» Red.)

Tatsächlich hatte keiner von uns die Vorstellung, etwas besonderes zu machen. CASABLANCA war einfach einer von den sechzig Filmen, die in jenem Jahr bei Warner Bros. hergestellt wurden. Dank der Besetzung war er vielleicht etwas teurer, etwas grösser als der Durchschnitt und sollte hoffentlich auch ein besseres Geschäft machen.

Vor einem Jahr etwa sah ich in einer Jubiläumsausgabe von Variety eine Liste der erfolgreichsten Filme aller Zeiten. JAWS lag damals an der Spitze mit 200 Millionen Dollars oder so und die Liste ging hinunter bis zu den Filmen, die 3 Millionen Dollars eingebracht hatten. Zu den Zeiten, als Eintrittskarten noch 25 oder 50 Cents kosteten, waren Einnahmen von 3 Millionen grosse Erfolge. Mich interessierte, wo CASABLANCA lag. Und - er war nicht auf der Liste! Weil CASABLANCA kein Spitzenerfolg war, als er herauskam und keine 3 Millionen Dollar Einnahmen machte. Heute ist das mit all den TV-Vorführungen von CASABLANCA natürlich eine andere Sache.

FILMBULLETIN: In MR. SKEFFINGTON spielt Bette Davis

in der Hauptrolle. Dachten Sie bereits an sie, als Sie das Drehbuch schrieben?

JULIUS J. EPSTEIN: Gewiss. Bette Davis war ein grosser Star, ist es in gewissem Sinne noch. Und wie mit allen grossen Stars gab es Schwierigkeiten. Immerhin: sie war es wert. Viele Stars verursachen Schwierigkeiten, die sie nicht wert sind.

FILMBULLETIN: Ausser für Ingrid Bergman und Bette Davis haben Sie auch Drehbücher für Rita Hayworth und später für Jane Fonda und Linda Jackson geschrieben. Gibt es Unterschiede zwischen den weiblichen Stars von damals und heute?

JULIUS J. EPSTEIN: Zunächst gibt es heute viel weniger weibliche Stars als damals. Zu den alten Zeiten war es ein Geschäft der Frauen. Heute ist es genau umgekehrt. Garbo, Dietrich, Crawford, Davis, Hayworth ... heute ist es schwierig, auch nur zwei Frauen auszumachen die Box Office bedeuten, also Zuschauer anziehen, egal ob der Film gut oder schlecht ist. Meryl Streep und Barbra Streisand, und sie sind mehr oder weniger schon durch.

Das bedeutet aber nicht, dass sich die weiblichen Stars verändert haben. Sie machten damals Schwierigkeiten und sie tun es heute noch.

Als wir MR. SKEFFINGTON machten, hatten wir einen ziemlich strengen Drehplan, das war das Gesetz jener Tage. Mein Bruder und ich waren, erstmals, auch die Produzenten des Films. Wir drehten 110 Tage. Jack Warner schickte uns bald einmal eine Notiz: «Warum liegt ihr so stark hinter dem Drehplan?» Wir sandten eine Notiz zurück: «Weil Bette Davis ein langsamer Regisseur ist.»

Wenn sie heute einen Film mit Dustin Hoffman, Al Pacino oder Robert Redford machen haben diese Stars die Kontrolle über jeden Aspekt der Produktion: Besetzung, Schnitt - alles. Und Barbra Streisand macht alles gleich selbst. Das gab's damals nicht. Stars konnten höhere Gagen aushandeln, meckern, Filme zurückweisen - aber sie hatten nie diese Kontrolle wie heute. Einige Darsteller sind sehr intelligent, obwohl «intelligenter Darsteller» wie ein Widerspruch klingt. Aber ihre Kontrolle wird stärker und stärker: und ich glaube nicht, dass dies eine gute Sache ist - (lachend) Drehbuchautoren sollten die Kontrolle haben.

FILMBULLETIN: Neben Michael Curtiz haben sie auch mit Raoul Walsh und Frank Capra gearbeitet. Wie waren ihre Beziehungen zu diesen Regisseuren?

JULIUS J. EPSTEIN: Mit Raoul Walsh zu arbeiten war eine Wonne. Er kam noch vom Stummfilm, wo es diese Zwischentitel gab. Normalerweise kamen die Regisseure in unser Büro und sagten: «Meine Herren, in diesem Drehbuch muss noch viel umgeschrieben werden» - Walsh trat ein und sagte: «Boys, ich finde der Film hat zuviele Titel.» Wir liessen also ein paar Sätze weg und Walsh drehte den Film Wort für Wort nach Drehbuch.

Capra war ein grosser Regisseur. Unser Problem mit ihm war, dass sich vier Wochen vor Ende unserer Drehzeit Pearl Harbour ereignete und Capra den Film nun in einer Woche abdrehen wollte, weil er nach Washington zum Dienst wollte.

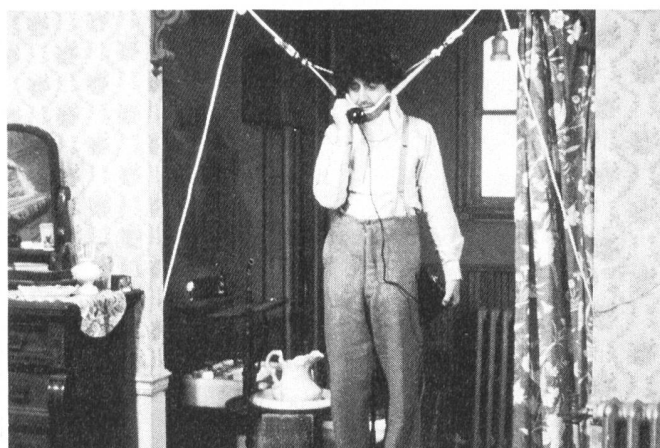
FILMBULLETIN: Hat je ein Regisseur versucht, den Wortlaut ihrer Drehbücher zu ändern?

JULIUS J. EPSTEIN: Alle und jeder versuchen ständig,





REUBEN, REUBEN (1982) von Robert Ellis Miller



den Wortlaut zu ändern. Ich bin als sehr sanfte Person bekannt, aber wenn jemand versucht, meine Worte zu verändern, dann - werde ich zum Tiger.

FILMBULLETIN: REUBEN, REUBEN ist Ihr bisher letzter Film. Würden Sie in einigen Worten erklären, wovon er handelt.

JULIUS J. EPSTEIN: Vor Jahren war der grosse Waliser Dichter Dylan Thomas Hausgast beim Schriftsteller Peter DeVries in Connecticut. Und was für ein Gast! Tatsächlich hat ihn DeVries schliesslich aus dem Haus geschmissen und dann einen Roman darüber geschrieben, der REUBEN, REUBEN als Grundlage diente und eigentlich aus drei Geschichten besteht, die überhaupt nichts miteinander zu tun haben. Der erste Teil handelt von Geneva einem Mädchen und ihrem Grossvater, Spofford. McGland, der eigentlich eine Kombination aus Dylan Thomas und dem Irischen Dichter Brendan Behan ist, wird kaum erwähnt. Der zweite und mit etwa fünf Seiten kürzeste Teil, behandelt nur McGland. Der dritte Teil schliesslich handelt von Geneva und ihrer Heirat mit einem Engländer. McGland ist zu diesem Zeitpunkt tot und Spofford kommt nicht mehr vor.

Das Buch erschien 1962/63. Der Produzent Herman Shumlin verarbeitete 1968 den ersten Teil mit Spofford zu einem Theaterstück - Melvyn Douglas spielte es mit Erfolg am Broadway. Ich hatte zu jener Zeit selbst ein Stück in New York, sah die Aufführung und hatte das Gefühl, dass die Figur von McGland viel interessanter sei als jene von Spofford. Ich las dann das Buch noch einmal und dachte über die Figur nach. Zu einem Film aber fehlte mir ein aufregendes, interessantes Ende. Im Buch begeht McGland Selbstmord. Man sieht das kommen - und was man erwartet hat, findet man nie besonders aufregend.

Einige Zeit später brachte mein heranwachsender Sohn einen grossen englischen Hirtenhund ins Haus, der ein bisschen verrückt war. Der Hund hätte tatsächlich einen Analytiker benötigt. Ich kam dabei aber auf die Idee, einen Hund zur Schlüsselfigur des Endes zu machen. Damit hatte ich einen Schluss und konnte beginnen.

Da ich PETE 'N' TILLIE (mit Walter Matthau und Carol Burnett, inszeniert von Martin Ritt) nach einem Roman von Peter DeVries geschrieben hatte, kannte ich ihn. Ich rief ihn an, um dieselbe Abmachung treffen, wie wir sie bei PETE 'N' TILLIE gehabt hatten. Er war einverstanden und ich machte mich an die Arbeit - was aber nicht das Ende der Geschichte ist. (lacht)

Wir zeigten das Drehbuch in allen Studios herum. «Oh, es ist ganz wunderbar», wurde uns gesagt, oder es sei ganz nett, aber eben zuwenig kommerziell. Mein Freund Walter Shenson, der sich als Produzent der Beatles-Filme einen Namen gemacht hat, gab den Film schliesslich der Taft Entertainment Company. Taft betreibt Vergnügungsparks, war schon im Fernseh- und Radiogeschäft, und wollte nun auch beim Film einsteigen. Sofern wir den Film für zweieinhalb Millionen Dollars produzieren würden, wollten sie sich auf das Risiko einlassen. Tatsächlich drehten wir REUBEN, REUBEN dann für 2'300'000 Dollars. Trotzdem war es mutig von Taft, weil sie den Film ohne Verleihgarantien finanzieren mussten, ohne Gewissheit also, dass der Film jemals ausgewertet würde. Aber sie glaubten ans Drehbuch und wollten ins Geschäft kommen.

Wir nahmen die zweieinhalb Millionen Dollars mit nach North Carolina, drehten den Film und als REUBEN, REUBEN fertiggestellt war, hatten wir keinerlei Schwierigkeiten, einen guten Verleihvertrag zu erhalten.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie die Produktion überwacht?

JULIUS J. EPSTEIN: Ich war bei den Dreharbeiten dabei und auch bei der Post-Production immer in der Nähe. Ich machte meinen Einfluss geltend und hatte die letzte Entscheidung. Walter Shenson und mein Sohn Philip (B. Epstein) waren aber auch stark beteiligt. Die Arbeitsbedingungen waren prima, und wir sind mit dem Ergebnis zufrieden.

FILMBULLETIN: Wie haben Sie gearbeitet? Übernahmen Sie etwa ganze Sätze aus dem Roman? Und die Gedichte auch?

JULIUS J. EPSTEIN: Ich bin kein Dichter. DeVries ist ein Dichter und ein guter noch dazu - begonnen hat er als Redaktor des «Poesie Magazins». Ich selber schrieb einige Szenen, die sich im Film aber nicht im Buch befinden. Dialoge habe ich sowohl übernommen, wie auch selber geschrieben.

FILMBULLETIN: War es für Sie als Schriftsteller einfacher sich in einen Dichter einzufühlen?

JULIUS J. EPSTEIN: Ja. Darüberhinaus stellte DeVries die Sache ja sehr plastisch und so klar dar - und Gauner sind eigentlich meine Lieblingsfiguren (lacht).

FILMBULLETIN: McGland ist ja ein charmantes Exemplar.

JULIUS J. EPSTEIN: Ich vergleiche mich natürlich nicht mit Bernard Shaw, aber auch seine Protagonisten sind Schurken. Das macht sie viel interessanter und unterhaltsamer. Man hat zwar lieber nette Leute als Gauner um sich herum, aber brave Leute sind meist ziemlich langweilig.

FILMBULLETIN: REUBEN, REUBEN wendet sich an ein erwachsenes Publikum. Gab es da die Angst, dass der Film kein kommerzieller Erfolg würde?

JULIUS J. EPSTEIN: Wir hatten nie das Gefühl, dass es ein Blockbuster werden würde. Der Film ist für reife, intelligente Leute gedacht. Zuschauer, die nur Rockmusik hören möchten, bleiben besser weg.

FILMBULLETIN: Erwarten Sie von den Zuschauern, dass sie sich eigene Bilder machen, während sie den Film sehen.

JULIUS J. EPSTEIN: Das Publikum soll seine eigene Vorstellungskraft einsetzen, das ist die Funktion von Geschriebenem, egal ob es sich dabei nun um ein Buch, ein Stück oder ein Gedicht handelt, es gilt sogar für einen Brief nach Hause, worin sie um Geld bitten.

FILMBULLETIN: Wie war das mit Ihren Flops?

JULIUS J. EPSTEIN: Heute ist Dienstag. Sie reisen am Donnerstag - wir haben also nicht die Zeit dafür. Um die Frage zu beantworten müssten wir einen neuen Termin vereinbaren.

Julius J. Epstein, geb. 22. August 1909, New York City
Began als Radio-Publizist, schrieb dann Theaterstücke und ab 1935 Drehbücher. Von 1939 bis 1958 fruchtbare Zusammenarbeit mit seinem Bruder Philip G. Epstein bei fast allen Drehbüchern. War ab 1943 an einigen Filmen auch als Produzent tätig.

1943 Oscar zusammen mit Howard Koch und seinem Bruder für das Drehbuch zu CASABLANCA.

Filme als Drehbuchautor:

- 1935 THE BIG BRODADCAST OF 1936 (ohne Credit) von Norman Taurog
- LIVING ON VELVET von Frank Borzage
- IN CALIENTE von Lloyd Bacon
- BROADWAY GONDOLIER von Lloyd Bacon
- LITTLE BIG SHOT von Michael Curtiz
- I LIVE FOR LOVE von Busby Berkeley
- STARS OVER BROADWAY von William Keighley
- 1936 SONS O'GUNS von Lloyd Bacon
- 1937 CONFESSION von Joe May
- 1938 SECRETS OF AN ACTRESS von William Keighley
- FOUR DAUGHTERS von Michael Curtiz
- THERE'S THAT WOMAN AGAIN von Alexander Hall
- THE MAD MISS MANTON von Leigh Jason
- 1939 DAUGHTERS COURAGEOUS von Michael Curtiz
- FOUR WIVES von Michael Curtiz
- 1940 SATURDAY'S CHILDREN von Vincent Sherman
- NO TIME FOR COMEDY von William Keighley
- 1941 STRAWBERRY BLONDE von Raoul Walsh
- THE BRIDE CAME C.O.D. von William Keighley
- THE MAN WHO CAME TO DINNER von William Keighley
- HONEYMOON FOR THREE von Lloyd Bacon
- 1942 THE MALE ANIMAL von Elliott Nugent
- CASABLANCA von Michael Curtiz
- 1944 MR. SKEFFINGTON von Vincent Sherman
- ARSENIC AND OLD LACE von Frank Capra
- ONE MORE TOMORROW von Peter Godfrey
- 1948 ROMANCE ON THE HIGH SEAS von Michael Curtiz
- 1949 CHICKEN EVERY SUNDAY von George Seaton
- MY FOOLISH HEART von Mark Robson
- 1950 BORN YESTERDAY (ohne Credit) von George Cukor
- 1951 TAKE CARE OF MY LITTLE GIRL von Jean Negulesco
- 1953 FOREVER FEMALE von Irving Rapper
- 1954 THE LAST TIME I SAW PARIS von Richard Brooks
- YOUNG AT HEART von Gordon Douglas
- 1955 THE TENDER TRAP von Charles Walters
- 1957 KISS THEM FOR ME von Standley Doren
- 1958 THE BROTHERS KARAMAZOV von Richard Brooks
- 1959 TAKE A GIANT STEP von Philip Leacock
- 1960 TALL STORY von Joshua Logan
- 1961 FANNY von Joshua Logan
- 1962 LIGHT IN THE PIAZZA von Guy Green
- 1964 SEND ME NO FLOWERS von Norman Jewison
- 1965 RETURN FROM THE ASHES von J. Lee Thompson
- 1966 ANY WEDNESDAY von Robert Ellis Miller
- 1973 PETE 'N' TILLIE von Martin Ritt
- 1975 JACQUELINE SUSANN'S ONCE IS NOT ENOUGH von Guy Green
- 1977 CROSS OF IRON von Sam Peckinpah
- 1978 HOUSE CALLS von Howard Zieff
- 1982 REUBEN, REUBEN von Robert Ellis Miller

Die Fragen stellte: Helga Chudacoff-Lönne
(Übersetzung und Bearbeitung Walt R. Vian)