Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 29 (1987)

Heft: 153

Artikel: Gespräch mit Richard Brooks : "Die erste Reaktion beim Sehen eines Films ist emotional"

Autor: Midding, Gerd / Beier, Lars Olav / Brooks, Richard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867220

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: 09.02.2026

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

Gespräch mit Richard Brooks:

"Die erste Reaktion beim Sehen eines Films ist emotional"

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns zuerst ein wenig über ihre Arbeit als Drehbuchautor sprechen. Nach dem Krieg haben Sie vornehmlich für den Produzenten Mark Hellinger gearbeitet. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?
RICHARD BROOKS: Er hatte das Buch «The Brick Foxhole» gelesen, das ich während meiner Zeit im Marinekorps geschrieben hatte. Es stellte sich heraus, dass Humphrey Bogart ihm das Buch empfohlen hatte, und so kam es, dass er mir einen Brief schrieb: Falls ich den Krieg überleben sollte, könnte ich ihn einmal besuchen. Er fragte mich, ob ich für ihn arbeiten wolle, und so fing ich an, das Drehbuch für den Gefängnisfilm BRUTE FORCE zu schreiben. Ich steckte noch mitten in dieser Arbeit, als Hellinger mir erzählte, dass er Ernest Hemingway eine Geschichte abgekauft hätte, eine Kurzgeschichte, sechs oder sieben Seiten lang: «The Killers». Er hatte John Huston dafür gewonnen, der ihm ein Drehbuch schreiben wollte, aber sie wussten nicht, worin die Story eigentlich bestand. Tatsächlich geht es in der Kurzgeschichte ja nur um zwei Männer, die in eine Stadt kommen, in ein Restaurant gehen, ein paar Witze machen und fragen: «Wo ist der Schwede?»
John wollte wissen, warum sie den Schweden suchen. Nun, ich tat, was ich in einem solchen Fall immer tat: Ich ging zu einigen Zeitungen und suchte eine Story. Und ich fand die Geschichte von einem Überfall auf eine Eisfabrik. Ich schrieb rund dreissig Seiten, die wir John gaben, der daraus das Drehbuch entwickelte. Sein Name konnte aber im Vorspann nicht genannt werden, denn er stand noch unter Vertrag bei Warner Bros. Damals war es so, dass man, wenn man einen Siebenjahres-Vertrag hatte und drei Jahre im Krieg war, dem Studio diese drei Jahre immer noch schuldig war. Mein Name taucht im Vorspann auch nicht auf, denn Hellinger meinte: «Na, das sähe doch etwas komisch aus: Story von Ernest Hemingway und Richard Brooks». Eines Tages hörten wir in Mark Hellingers Haus im Radio, dass das Drehbuch für einen Oscar nominiert worden war. Ich fragte John: «Was sollen wir denn machen, wenn der Film wirklich den Oscar bekommt? Dann wird sich Anthony Veiller (der im Vorspann genannte Autor, ein guter Freund von John Huston) den Preis unter den Nagel reissen!» John antwortete: «Nun, Junge, wir wollen beten, dass er verliert!» (lacht) Den Oscar hat dann wirklich ein anderer bekommen.
FILMBULLETIN: Ich glaube, Sie haben Mark Hellinger sehr bewundert. Sie haben ja auch den Roman «The Producer» über ihn geschrieben.
RICHARD BROOKS: Ich habe ihn sehr bewundert. Unser Vertrag war ein Handschlag, wir haben nie irgendetwas schriftlich festlegen müssen. Auf sein Wort konnte man sich immer verlassen. Er war eine farbige Persönlichkeit und er starb sehr jung. Er war ein seltsamer Charakter, wirklich so, wie die Figur in meinem Roman: ein Mann, der anderthalb Millionen Dollar hat, um einen Film damit zu machen - der Roman sollte zuerst auch «A Million And Five» heissen, aber die Verleger Simon & Schuster glaubten, dass niemand diesen Titel verstehen würde, und so änderten wir ihn in «The Producer». Der Roman wurde aus Bewunderung geschrieben und Mark sagte mir, als er ihn gelesen hatte: «Ich werde nie wieder einem Autor in seine Arbeit hineinreden.»

FILMBULLETIN: Sie arbeiteten als Drehbuchautor noch einmal mit John Huston zusammen, als Sie das Buch zu KEY LARGO schrieben. Diesmal führte Huston selbst Regie. Wie sah Ihre gemeinsame Arbeit aus?
RICHARD BROOKS: John ist fraglos einer der ganz grossen Regisseure Amerikas. Er ist ein original-amerikanischer Regisseur und gehört in eine Kategorie mit Griffith, Ford, Lang, Capra, Zinnemann und nur wenigen anderen. Aber es gibt niemanden, mit dem man ihn wirklich vergleichen kann, denn er ist ganz sein eigener Herr und hat seinen eigenen Stil. John war ein harter Zuchtmeister, er war wirklich sehr hartnäckig!
Die endgültige Drehbuchfassung schrieben wir am Schauplatz selbst, in einem Hotel, das «Largo» hiess. Wir waren die einzigen Gäste. John ging jeden Morgen hinaus zum Pier, um zu fischen. Aus irgendeinem Grund kam er nie ins Schwitzen (es waren immerhin gegen 45 Grad!), ganz im Gegensatz zu mir, der ich in Shorts oder Badehosen im Hotel sass und schrieb. John kam mittags, zurück und wir sprachen über das, was ich geschrieben hatte. Er machte Vorschläge, die ich mir notierte, und nachmittags ging er wieder zum Fischen. Ich schrieb weiter und am Abend sprachen wir weiter. Gegen Ende des Skripts gerieten wir jedoch an einen Punkt, an dem es Probleme gab. Bisher hatte die Figur, die Bogart in dem Film spielt, allem zugestimmt, was der Gangsterboss Rocco verlangte, oder er hatte sich zumindest nicht so energisch widersetzt, dass es zu einer Auseinandersetzung gekommen wäre. Als Rocco dann von ihm verlangt, ihn nach Cuba überzusetzen, sieht er eine Chance, die Bande zu überwältigen. Einer der Revolvermänner wird seekrank, und Bogart kann sich dessen Revolver erkämpfen. John las die Sequenz und fragte mich: «Warum kämpft er denn ausgerechnet jetzt? Während des ganzen Films hat er alle Erniedrigungen und Beleidigungen hingenommen und plötzlich, auf dem Schiff, will er kämpfen?» Ich antwortete: «John, das

Lauren Bacall und Humphrey Bogart in KEY LARGO

ist das Ende der Geschichte, die letzten vier, fünf Minuten des Films. Wenn er jetzt nicht kämpft, wann soll er es dann tun?» «Das ist kein Grund! Warum kämpft er ausgerechnet jetzt?» Ich sagte: «Wenn nicht jetzt, wann...» John insistierte: «Das ist keine Antwort! Was ist geschehen, oder was gibt es in seinem Charakter, das einen solchen Konflikt möglich macht? Sicher brauchen wir diese Szene – aber was bringt ihn dazu, so zu reagieren? Ich gehe jetzt zum Fischen und Du denkst darüber nach.» In den nächsten drei Tagen versuchte ich es mit einem halben Dutzend Lösungen, die diesen Konflikt logisch und zwingend machen könnten, aber John zerriss jede in der Luft. Er war mit nichts zufrieden und wir fingen an, uns zu streiten, was sehr fruchtbar war.

Schliesslich sagte er: «Vergiss die Leute auf dem Boot. Nehmen wir Dich und mich. Aus welchem Grund würdest Du so reagieren? Wenn Du mit Deiner Freundin im Wagen sässest, und plötzlich kämen vier üble Burschen, von denen Dir einer einen Revolver vors Gesicht hält – was würdest Du tun? Du weisst, sie können jeden Augenblick über Deine Freundin herfallen und Dich in der selben Sekunde über den Haufen schiessen. Würdest Du kämpfen?» Darüber musste ich nachdenken. «Würdest Du aus politischen Gründen kämpfen, um Deine Überzeugungen zu verteidigen, selbst wenn es das Ende Deiner Karriere bedeuten könnte? Würdest Du für Geld kämpfen?» Und ich fragte ihn: «John, und wie steht es mit Dir?» Das brachte uns ein grosses Stück weiter, denn plötzlich war das Ganze für uns nicht mehr blosse Phantasie, eine Geschichte, bei der es uns nicht darauf ankam, ob sie glaubwürdig war oder nicht. Plötzlich beschäftigten wir uns mit einer *wirklichen* Situation. Und so gelangten wir zu einer vernünftigen Auflösung für KEY LARGO.

John hielt in all seinen Filmen unerschütterlich daran fest, dass sie vernünftig und glaubwürdig waren. Er war auch der einzige, mit dem ich wirklich zusammengearbeitet habe an einem Drehbuch. Die meisten Autoren, deren Namen in den Credits auftauchen, habe ich nicht einmal kennengelernt.

FILMBULLETIN: Ich vermute, dass die Zusammenarbeit mit Huston ein wichtiger Schritt war auf Ihrem Weg zur ersten eigenen Regie. Ich glaube, Sie waren auch auf dem Set, als KEY LARGO gedreht wurde?

RICHARD BROOKS: Nach dem Abschluss des Buches wollte John, dass ich bei den Dreharbeiten zuschaute, um zu sehen, wie ein Film gemacht wird. Bisher war ich noch nie bei Dreharbeiten dabei gewesen, denn die Studios wollten damals, in den vierziger Jahren, nicht, dass Autoren auf den Set kamen. Drehbuchautoren haben die Angewohnheit, ständig zu fragen: «Warum ändert ihr das? Warum ändert ihr mein Buch?» Dann hiess es meistens: «Bleib lieber zu Hause und schau Dir den Film an, wenn er fertig ist.»

Aber John war in dieser Hinsicht anders. Und ich schrieb dann auch immer die Szenen um, die geändert werden mussten. Dafür wurde ich natürlich nicht bezahlt. Eines Tages sagte ich dann zu John: «Was mache ich, wenn ich keinen John Huston finde, der meine Bücher verfilmt?» «Ich schätze, dann musst Du sie selber verfilmen.» «Und wenn sie mich das nicht machen lassen?» «Dann gib ihnen Dein Drehbuch eben nicht!»

Ich möchte Ihnen noch eine Geschichte zu KEY LARGO erzählen. Wir hatten einen hervorragenden Kameramann, einen talentierten und witzigen Mann: den Deutschen Karl Freund. Einmal kam er zu mir, als ich gerade in einer Ecke ein paar Dialoge umschrieb, und fragte: «Ich habe gehört, du willst Regie führen?» «Nun, Karl, ich würde gern, aber ich weiss nicht, ob ich eine Chance dazu bekomme.» Er sagte: «Pass auf, morgen gebe ich Dir die erste Lektion in Regie!» Am nächsten Tag gab er mir eine kleine braune Tasche mit zwei Kurzfilmen. Die sollte ich mir am Abend anschauen, falls ich einen 16-mm-Projektor hätte. Es waren Stummfilme, jeder etwa acht bis zehn Minuten lang. Es waren Porno-Filme. In dem einen ging es um zwei Paare, im anderen um ein einzelnes. Die Filme waren ziemlich gut, und ich schaute sie mir gleich zweimal an. Am nächsten Morgen gab ich sie zurück: «Sie sind grossartig, Karl, und was ist die Lektion?» «Haben sie Dir Spass gemacht? Ich habe sie für die Ufa in Berlin gedreht. Ich spiele nicht mit, aber ich habe Regie geführt.» Ich sagte: «Das ist grossartig, Karl, aber was ist die Lektion?» «Hast Du Dir wirklich genau angeschaut, was diese nackten Männer und Frauen im Film machen?» «Ja, sehr genau. Zweimal.» «Nun, wenn Du selbst Regisseur bist, wirst Du Dich vor jeder Einstellung fragen: Wo postiere ich die Kamera? Oben bei der Decke oder unten am Fussboden, mit all den Beinen im Vordergrund? In einem fahrenden Auto oder hinter einer Blumenvase auf dem Tisch? Diese Fragen wirst Du Dir immer wieder stellen.» «Ja, Karl, aber was ist die Lektion?» «Bist Du sicher, dass Du Dir die Filme auch genau angeschaut hast? Du musst verstehen, dass eine Grossaufnahme oder ein besonderer Kamerawinkel darüber entscheiden kann, worum es in dem ganzen Film geht.» «Das verstehe ich. Wo bleibt die Lektion?» «Pass auf, nun kommt die Lektion! Wann immer Du eine Einstellung einrichtest, musst Du Dir sagen: *Get to the fucking point!*»

Das hat er mir vor vierzig Jahren gesagt, aber wenn ich eine Einstellung vorbereite, nehme ich mir seine Lektion noch heute zu Herzen und versuche, die Einstellung so einfach und klar wie möglich auf den Punkt zu bringen.

FILMBULLETIN: Wie schwierig war es dann, den Sprung vom Drehbuchautor zum Regisseur zu schaffen?

RICHARD BROOKS: Als ich zu MGM ging, war ich entschlossen, auch Regie zu führen. Das erste Buch, an dem ich schrieb, hiess ANY NUMBER CAN PLAY. Der Produzent Arthur Freed sagte eines Tages zu mir: «Ich habe grosse Neuigkeiten: Clark Gable will die Hauptrolle spielen! Wie gefällt Dir das?» Ich fand das wunderbar, es gab keine bessere Besetzung. «Es gibt aber ein Problem: Du willst zum ersten Mal Regie führen, und Gable ist einer der grössten Stars. Ich glaube nicht, dass er Anweisungen von einem Neuling annehmen wird. Das klappt nicht.» Ich hatte keine Wahl: wenn es mir nicht passte, konnte ich ja gehen.

Mein nächstes Drehbuch hiess MYSTERY STREET. Diesmal hatte ich einen anderen Produzenten, und auch der rief mich nach einigen Tagen zu sich: «Ich habe grosse Neuigkeiten: Ricardo Montalban will die Hauptrolle spielen. Das soll seine erste grosse Rolle werden.» Mir war das recht. «Es gibt aber ein Problem: Montalban hat noch wenig Erfahrung. Er braucht einen routinierten Regisseur und keinen Burschen, der das zum ersten Mal macht. Es tut mir leid.»

IN COLD BLOOD (1967)

REVIVAL
MEETING
Sister SHAR
FALCONER
REVIVAL TENT MEETING
APPEARING NIGHTLY
ELMER GANTRY
EG 60-41-71

Langsam merkte ich, dass die Dinge nicht so liefen, wie ich mir das vorgestellt hatte. Ich ging also zum Studiochef. Louis B. Mayer fragte: «Was gibt es, mein Junge?» Ich erzählte ihm von meinen Problemen. «Ah ja, ich habe davon gehört. Sie sind Autor, ein ziemlich guter sogar, wie ich höre. Warum wollen Sie dann noch Regie führen? Ein Regisseur ist nur ein Mechaniker, ein Verkehrspolizist.» «Aber ich will es trotzdem versuchen, und zwar mit einem eigenen Drehbuch.» «Na, mein Junge, vielleicht beim nächsten Mal.»

Um nicht in Depressionen zu verfallen, wollte ich sehen, ob ich wenigstens beim Wetten bei Pferderennen ein bisschen Glück hätte. Am Samstagnachmittag ging ich mit einem Freund, der angeblich eine glückliche Hand beim Wetten hatte, nach Santa Anita. Es stellte sich heraus, dass er wenig Glück hatte und ich noch weniger. Bei den ersten vier Rennen hatte ich schon verloren, als wir Cary Grant mit einigen Leuten in einer Loge sitzen sahen. Wir meinten: «Vielleicht weiss der, wie man auf einen Sieger setzt.» Mein Freund kannte ihn. Wir gingen also zu ihm hinüber, und dann fragte *er* uns: «Könnt ihr Burschen mir sagen, wie man auf einen Sieger setzt?» Ich erzählte, dass ich bei allen Rennen bisher Pech gehabt hatte, und es stellte sich heraus, dass es ihm genau so ergangen war. Er erinnerte sich, dass er den Namen Brooks vor kurzem gelesen hatte. «Sind Sie nicht der Drehbuchautor?» Er hatte die ersten sechzig oder siebzig Seiten eines Buches gelesen, an dessen Titel er sich nicht erinnern konnte. Es handelte von einem Arzt in Südamerika, und es hatte ihm ganz gut gefallen. Das war mein neues Drehbuch. «Haben sie den Rest schon fertig?» «Nein, noch nicht, aber bald. Sind Sie daran interessiert?» «Ja, ich wollte schon mit dem Produzenten Pandro Berman darüber sprechen.» Nun sagte ich: «Es gibt aber noch ein Problem, Mr. Grant. Ich habe zwar bisher noch keine Chance Regie zu führen gehabt, aber dieses Buch will ich selber realisieren.» Er zögerte erst und fragte mich dann: «Wie kommen Sie denn mit Leuten zurecht?» Ich musste lachen: «Nun, mit manchen komme ich zurecht und mit anderen nicht.» Er sagte: «Verstehe. Wenn Sie es schreiben konnten, warum sollten Sie es dann nicht auch inszenieren können? Was Sie nicht übers Filmemachen wissen, kann ich Ihnen vielleicht beibringen.»

An diesem Tag wurde ich Regisseur.

FILMBULLETIN: Cary Grant hatte, glaube ich, einen guten Ruf, Regie-Erstlingen eine Chance zu geben.

RICHARD BROOKS: Er war ein besonderer Mann, der Mr. Grant, ein besonderer Mann in vielerlei Hinsicht.

Ich erinnere mich, dass er mich einmal anrief und herüberkommen wollte, um über das Buch zu sprechen. Ich lebte damals in einem Ein-Zimmer-Appartment oben in Laurel Canyon. Er kam herein und schaute sich um: «Wo setzt man sich hier denn hin? Haben Sie keine Stühle?» Tatsächlich hatte ich bisher nur einen Stuhl und nicht einmal ein richtiges Bett. «Sie sollten sich aber Möbel besorgen.» «Ja, ich werde mir Möbel besorgen, aber bisher hatte ich hier noch keine Besucher.» Er sagte: «Verstehe», und wir sprachen nicht weiter darüber.

Einige Tage später hielt ein Lastwagen vor meiner Haustür, und es wurden eine Couch, ein Bett und drei oder vier Stühle ausgeladen. Grant hatte sie aus einem Warenhaus geholt und mir zugeschickt. So war er: es war ihm peinlich, zu Weihnachten oder zum Geburtstag Geschenke zu schicken, und so machte er es an einem ganz gewöhnlichen Dienstag, aus keinem besonderen Anlass.

Dann begannen die Dreharbeiten. Ich glaube, es war in der zweiten Woche, als wir eine Fahrt mit einem riesigen Dolly filmten. Ich ging ein Stück vor der Kamera her, blieb dann aber stehen, weil ich so gefesselt war von der Arbeit der Schauspieler. Das Rad des Dolly fuhr über meinen Fuss, aber ich sagte nichts. Niemand schien es bemerkt zu haben. Nach der Einstellung fragte ich den Kameramann, ob für ihn alles okay gewesen sei. Einer der Camera Operators hatte aber bemerkt, dass es einen Ruck gegeben hatte, den man auf der Leinwand sehen würde. In diesem Augenblick stand schon Mr. Grant neben mir und sagte: «Sicher, ihr seid ja auch über seinen Fuss gefahren!»

Mein Assistent, Howard Koch – heute ein erfolgreicher Produzent – wollte mich sofort ins Krankenhaus bringen, das nur ein paar Blocks vom MGM-Gelände entfernt war. Ich weigerte mich. Als ich den Schuh auszog, sah ich wohl, dass es etwas geblutet hatte, aber ich glaubte nicht, dass ich mir etwas gebrochen hatte. Auch Cary Grant bestand darauf, dass ich sofort zum Arzt ging, aber ich nahm ihn beiseite: «Cary, ich werde nicht gehen. Denn in dem Augenblick, in dem ich das Studio verlasse, wird MGM einen anderen Regisseur holen, und ich habe keine Chance mehr, den Film zu beenden.» Cary wurde wütend: «Das ist Unsinn, das wird nicht passieren. Denn in dem Augenblick, in dem sie Dich hinauswerfen, gehe ich auch.» So ging ich zum Arzt, und da nichts gebrochen war, kehrte ich schnell wieder zurück. Ich stecke meinen Fuss in einen Eimer Eiswasser und wir drehten weiter.

Cary gefiel der Film am Ende sehr gut, und ich war auch ganz zufrieden.

FILMBULLETIN: Aber es war eine sehr untypische Rolle und auch ein sehr untypischer Film für ihn.

RICHARD BROOKS: Thema und Stil des Films waren sehr verschieden von dem, was er sonst machte und was ihn eben auch hatte berühmt werden lassen – keine Komödie. Aber er wollte nie auf eine Kategorie festgelegt werden, er wollte alle möglichen Arten von Film ausprobieren. Einige Jahre zuvor hatte er einen wunderbaren und ungewöhnlichen Film, NONE BUT THE LONELY HEART, mit Clifford Odets gemacht. Ich glaube, es war das erste Mal, dass Odets Regie führte, und Cary war hervorragend darin.

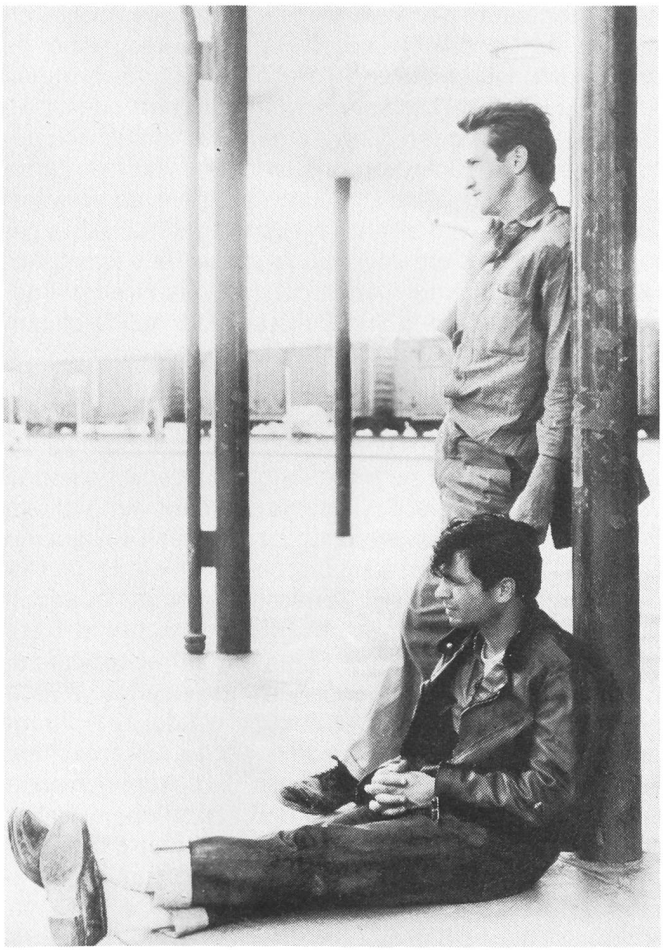
FILMBULLETIN: Ihr erster grosser Erfolg als Regisseur war BLACKBOARD JUNGLE, der einer ganzen Welle von Filmen über Jugendkriminalität vorausging. Es ist aber vor allem ein Film über einen Lehrer. Glenn Ford muss in diesem Film (wie fast alle Ihre Helden) Beharrlichkeit und Hartnäckigkeit beweisen, als er für seine Sache kämpft.

RICHARD BROOKS: Ich wollte hauptsächlich die Geschichte eines Lehrers erzählen – einer Gruppe von Lehrern eigentlich –, die lehren wollen und ihren Schülern etwas zu sagen haben. Anfänglich sitzen in seiner Klasse eine Reihe von Jungens, die zur Schule gehen müssen und sich fragen warum. Sie wollen nichts lernen, weil sie nicht wissen, was sie später im Leben damit anfangen sollen. Ich selbst wollte auch nicht zur Schule gehen, war jeden Tag bereit, die High School hinzuschmeissen. Meine alte Schule in Philadelphia war etwa so wie die

ELMER GANTRY (1960)

N DE M

Schule im Film. Aus diesem Grund wollte ich den Film in Schwarzweiss drehen, denn in unserem Leben gab es – soweit ich mich erinnere – keine Farbe. Es war eine graue, eintönige Welt.
Ich glaube, in dem Film habe ich ein Thema behandelt, das die meisten Filme, an denen ich gearbeitet habe, prägt – aber auch meine Kurzgeschichten und meine drei Romane. Es ist der Kampf eines Mannes oder einer Frau gegen die Zeit, in der sie leben und die sie zu zerbrechen droht.
BLACKBOARD JUNGLE war ein harter, schwieriger Film in einer harten, schwierigen Zeit. Aber wir hatten Glück: der Film kam im richtigen Moment in die Kinos, denn er gehörte in die Zeit. Doch nach allem, was ich heute in den Zeitungen lese, passieren solche Dinge in den heutigen Schulen auch wieder, aber nun sind Drogen und Alkohol zusätzlich mit im Spiel.
FILMBULLETIN: Schon in den Filmen, die Sie geschrieben haben, findet man viele der Themen wieder, die Sie später als Regisseur beschäftigt haben: immer steht Gewalt im Mittelpunkt, die Helden sind Aussenseiter...
RICHARD BROOKS: ...*mavericks*...
FILMBULLETIN: ... und in jedem Film gibt es einen Moment, in dem der Held gedemütigt wird, etwa Burt Lancaster in ELMER GANTRY oder Glenn Ford in BLACKBOARD JUNGLE.
RICHARD BROOKS: Das mag stimmen, obwohl es mir in dieser Form nicht bewusst war. Es mag daran liegen, dass dies einfach ein sehr menschlicher Zustand ist. Anders als in den Filmen, die heute erfolgreich sind, in denen die Helden keine Zweifel haben, perfekt sind, eigenhändig einen Dschungel oder ein Dorf säubern oder einen Krieg gewinnen. Die Helden, die ich in dieser Welt kenne, sind weit davon entfernt, perfekt zu sein.
FILMBULLETIN: Im Grund beschäftigen sich all Ihre Filme mit Verbrechen. In «Variety» war vor einigen Wochen zu lesen, dass Sie zusammen mit Robert Culp eine Produktionsgesellschaft gegründet haben und die Stoffe der geplanten Filme aus Ihrer umfangreichen Bibliothek auswählen wollen, in der Sie fiktionale und nicht- fiktionale Kriminalliteratur sammeln. Können Sie uns schon Genaueres über diese Pläne berichten?
RICHARD BROOKS: Wir haben vor, vier Filme zu produzieren, die ein Budget von nicht mehr als vier Millionen Dollar haben werden. Den ersten Film werde ich inszenieren, den zweiten Robert, über die anderen beiden kann ich noch nichts sagen. Wir planen eine Auswertung im Kino, im Kabelfernsehen und auf Video. Jeder dieser Filme wird sich mit einer anderen Art von Verbrechen beschäftigen. Der Film, den ich inszenieren werde, wird ein Verbrechen zum Thema haben, das es mindestens so lange gibt, wie es Kriege gibt: Vergewaltigung. Bei der Beschäftigung mit diesem Thema ist mir mehr und mehr klar geworden, dass nicht Sex der Hauptgrund für dieses Verbrechen ist, sondern vor allen Dingen die Frage der Macht, die der Täter gegenüber dem Opfer ausübt. Viele Vergewaltigungsopfer sind jünger als dreizehn oder älter als sechzig. Ich werde versuchen, diese Motive zu dramatisieren.
FILMBULLETIN: Die Beschäftigung mit Kriminalfällen führt mich zu dem – meiner Meinung nach – interessantesten Film Ihrer Karriere: IN COLD BLOOD. Wenn man Truman Capotes Tatsachenroman liest, kann man sich gar nicht vorstellen, dass ihn jemand originalgetreu verfilmt. Sie hielten sich jedoch relativ eng an die komplexe Erzählstruktur des Romans.
RICHARD BROOKS: Ich wollte Truman Capotes Werk gerecht werden, denn seine Intentionen waren hervorragend formuliert und ebenso gut umgesetzt. Sehr wichtig war für mich, dass seine Erzählstruktur, obwohl sie nicht chronologisch ist, sondern sich in der Zeit hin- und herbewegt, ausgezeichnet ist. Meine Arbeit als Drehbuchautor bestand erst einmal darin, die Geschichte zu vereinfachen. Ich musste einen neuen Roman schreiben, der sich an die tatsächliche zeitliche Abfolge hielt. Wann immer wir dann später im Film Rückblenden einbauten, beschränkten wir diese auf sehr kurze Szenen, denn der Zuschauer kann durch Rückblenden doch sehr leicht verwirrt werden, er verliert den Überblick, an welchem Punkt in der Geschichte wir uns nun befinden. Im Moment, in dem die beiden Männer beim Haus ankommen, in dem sie die Morde begehen werden, liess ich die Erzählung abbrechen. Die Leinwand wird plötzlich ganz dunkel. Ich hatte das Gefühl, dass die Zuschauer kein weiteres Interesse an den beiden Hauptfiguren haben würden, wenn man die brutalen Morde schon fünfunddreissig oder vierzig Minuten nach Beginn des Films gezeigt hätte. Statt dessen spielt die folgende Szene bereits am nächsten Morgen: die Nachbarn kommen, um die Familie zur Kirche abzuholen. Die Personen entdekken, was in der Nacht geschehen ist. Das Kinopublikum weiss bis zu diesem Augenblick auch noch nicht, was passiert ist. Die Tatsache, dass wir die Morde zu diesem Zeitpunkt noch nicht gezeigt hatten, ermöglichte es mir, die Geschichte fortzuführen, ohne dass jeder Zuschauer sofort denken würde: «Ich bringe die beiden um, sobald ich sie sehe!»
Später, als die beiden in Las Vegas von der Polizei aufgegriffen werden, geschieht das nicht, weil sie einen Mord begangen, sondern weil sie einen Wagen gestohlen haben. Sie werden getrennt verhört und keiner weiss, was der jeweils andere ausgesagt hat. Hickok (Scott Wilson) beschuldigt dabei seinen Partner Perry Smith (Robert Blake) und sagt, er selbst habe überhaupt nichts mit den Morden zu tun. Später im Wagen erzählt der Polizist (John Forsythe) das Perry, und dann erzählt dieser die Geschichte, wie sie sich wirklich abgespielt hat: Wir blenden also zurück zu dem Augenblick, als sie am Haus ankommen – und nun gehen sie hinein!
FILMBULLETIN: Haben Sie sich an diese Struktur gehalten, weil Sie an den Motiven der Mörder interessiert waren? Und weil Sie wollten, dass auch das Publikum sich für diese Motive interessiert?
RICHARD BROOKS: Exakt. Zum Beispiel haben wir versucht, alle Informationen über Perry Smith, über seine Mutter, seine Kindheit, seinen Vater in eine kurze Szene zu packen, die vielleicht eine Minute dauert. Die Szene im Hotelzimmer in Mexiko: Er sieht seinen Freund mit einer Prostituierten im Bett und in der nächsten Einstellung wird aus der Prostituierten seine Mutter. Sein Freund verwandelt sich in einen Seemann, den er zusammen mit seiner Mutter gesehen hatte. Am anderen Ende des Raumes sieht er sich selbst, wie er zusammen mit seinen Geschwistern zuschaut, was da auf dem Bett geschieht. Dann kommt der Vater herein und giesst die Whisky-Flasche über die Frau aus. Diese Szene erschien



IN COLD BLOOD (1967)

mir als der geeignete Augenblick, um diese Informationen über die Figur zu vermitteln. Hätte ich die Morde vorher gezeigt, hätte sich niemand im Publikum für sein Leben, für seine Kindheit interessiert.

FILMBULLETIN: Sie haben gleich zwei Stücke von Tennessee Williams verfilmt, CAT ON A HOT TIN ROOF und SWEET BIRD OF YOUTH. Was für eine besondere Bedeutung hatte Williams für Sie?

RICHARD BROOKS: Ohne Zweifel war Tennessee Williams einer der aufregendsten und schillerndsten Stückeschreiber, die wir in den späten vierziger Jahren bis zu den frühen sechziger Jahren hatten. Wie die meisten Leute interessierte ich mich für ihn, weil seine Stücke geradezu überkochten vor Leidenschaft. Es waren niederschmetternde Geschichten über Männer, Frauen, Macht, Geld, über Menschen, die ihr tiefstes Inneres herausholten und dem Publikum entgegenschleuderten. Er hatte die Fähigkeit, uns alle ganz tief anzusprechen, denn was er auf die Bühne brachte, war uns allen gut bekannt. Wir wussten Bescheid über diese Geheimnisse, diese Begierden, wussten Bescheid über die Art, wie unser Lebenswille immer wieder verletzt wurde. Wir durchlebten all diese Dinge. Wir konnten es nicht so dramatisieren wie Tennessee, aber wir waren mit seinen Bühnenfiguren vertraut, mit diesen Leuten, die auf der Bühne geradezu explodierten. Sie waren wie in einem Taumel, wie in einem Rausch.

Das verband Tennessee mit den russischen Dichtern des letzten Jahrhunderts. Tschechows Stücke behandelten die gleichen Figuren, behandelten die Art, wie sie sich zerfleischen. Tennessee schrieb etwas volkstümlicher, etwas mehr Jargon, Tschechows Stil war etwas formaler. Aber dessen Themen waren identisch mit denen, über die Tennessee fünfundsiebzig Jahre später schrieb. Tennessee verlangte viel von sich selbst und von seinem Publikum, und ich glaube, das ist der Grund, weshalb die Leute seine Stücke immer wieder und wieder sehen wollten.

FILMBULLETIN: Dennoch haben Sie andere Akzente gesetzt. Einerseits sind sie mehr «hollywoodisiert», andererseits haben Sie die politischen Motive (z.B. den Wahlkampf in SWEET BIRD OF YOUTH) verstärkt.

RICHARD BROOKS: Dem muss ich widersprechen, ich glaube nicht, dass das so stimmt. Es gab natürlich Zensoren in Hollywood, Zensoren, die ihre Ansichten im Laufe der Zeit änderten. Damals konnte man nicht über Homosexualität sprechen (CAT ON A HOT TIN ROOF) oder zeigen, wie jemand kastriert wird (SWEET BIRD OF YOUTH). Das war einfach nicht erlaubt. Zu jener Zeit durfte man nicht einmal zeigen, dass zwei Leute im gleichen Bett schlafen. Das waren einfach die Regeln. Wenn man für ein Studio einen Film machen wollte, musste man sich daran halten.

FILMBULLETIN: Nun gut, ich möchte die Frage der Treue zur Vorlage allgemein stellen, da ja die meisten Ihrer Filme Literaturadaptionen sind.

RICHARD BROOKS: Es gibt einfach einen grossen Unterschied zwischen einem Stück oder Buch auf der einen Seite und einem Film auf der anderen. Ich sehe den Unterschied folgendermassen, obwohl ich sicher bin, dass viele Leute da anderer Meinung sind:

Wenn man in ein Stück geht, ist die erste Reaktion eine intellektuelle: die Worte, die man auf der Bühne hört,

müssen vom Gehirn umgesetzt werden. Die zweite Reaktion kann emotional sein, wenn die Struktur des Stükkes gut ist und die Dialoge überzeugend vorgetragen werden. Das gleiche gilt für ein Buch.
Aber ein Film ist fast das genaue Gegenteil. Die erste Reaktion beim Ansehen eines Films ist emotional. Wenn die Intentionen gut umgesetzt, die Bilder gut zusammengefügt sind, kann die zweite Reaktion intellektuell sein.
Wenn sie ein paar Leute fragen würden: «Was sagt Bette Davis, als sie in DARK VICTORY die Treppe hinaufgeht zum Schlafzimmer, um dort zu sterben?» Ich wette mit Ihnen, niemand kann Ihnen das beantworten. Die Leute würden Ihnen sagen: «Ich weiss nicht, was sie sagt, aber ich kann mich ganz genau erinnern, wie sie ausgesehen hat. Im übrigen erinnere ich mich an Tausende von Bildern aus Bette-Davis- Filmen.» Was sagt sie zu Beginn von William Wylers THE LETTER, als der Mann aus diesem Haus irgendwo in Malaysia stürzt und sie auf ihn schiesst, erst einmal, dann zweimal, dann schiesst sie das ganze Magazin leer. Ich bezweifle, dass sich irgendjemand daran erinnert.
Daran ist ja auch gar nichts auszusetzen, das ist das Wesen eines Films. Ein Film ist eine Reihe von Bildern, es ist gar nicht so wichtig, dass man sich an die Dialoge erinnert. Deshalb kann ja auch ein Film in der ganzen Welt gezeigt werden, ohne dass man die Dialoge gross ändern muss, denn Film ist ganz einfach, eine internationale Art, Geschichten zu erzählen.
Darin kommt der Film der Musik sehr nahe. Wenn man ein Musikstück hört, kann man sich alles mögliche darunter vorstellen, und die eigene Interpretation kann für einen selbst völlig richtig sein. Was Wagner im «Tannhäuser» ausdrücken oder Beethoven in seiner «Neunten Sinfonie» andeuten will, ist ganz nebensächlich, denn der Hörer schafft sich seine eigenen Bilder und Gefühle dazu. Und das ist gut so, das ist das Wesen der Musik. Und wenn nun jemand sagt: «Der Film war aber nicht so wie das Stück, wie der Roman!», so kann ich nur erwidern: «Aber natürlich nicht! Wenn der Film genau wie das Stück wäre, wieviele Leute hätten dann noch Lust, sich den Film anzuschauen?»
FILMBULLETIN: Lassen Sie uns nun über Ihre drei Western sprechen. Sie verhalten sich alle auf interessante Weise gegen die Regeln, die eigentlich für den Western gelten: THE LAST HUNT ist fast subversiv und seiner Zeit weit voraus gewesen. Auch THE PROFESSIONALS war seiner Zeit weit voraus – er entstand drei Jahre vor Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH. Aber 1975, als Sie BITE THE BULLET drehten, hielten Sie sich dann an die Regeln, obwohl es zu diesem Zeitpunkt sonst niemand mehr tat.
RICHARD BROOKS: Western sind zuerst einmal Phantasien – amerikanische Phantasien. THE LAST HUNT beruhte auf einem sehr guten Buch, das sich mit der Vernichtung der amerikanischen Büffel beschäftigt. Man tötete die Büffel wegen des Felles, das zwei Dollars wert war, und liess das Fleisch am Boden verfaulen. Es geht in dieser Geschichte um Outlaws, aber auch um *Outlaws in dem übertragenen Sinne*, dass sie nicht nur die Gesetze des Westens, sondern auch das Leben im Westen missachten. Sie fühlen sich niemandem als sich selbst verantwortlich. Tatsächlich wurden ja Millionen Büffel nur wegen dieser Zwei-Dollar-Felle getötet. Die Allegorie der Geschichte war für mich, dass die beiden Jäger sich selbst sogar für noch weniger töten. Das alles wollte ich als Teil der Geschichte des Westens erzählen. Aber es wurde ein Film, den das Publikum kaum ertragen konnte. Einmal konnten sie nicht mitansehen, wie all die Büffel getötet wurden. Und sie mussten tatsächlich getötet werden – nicht von uns, sondern von den State Rangers, die die alten und kranken Tiere aussondern und töten. Das wird alljährlich einmal in Süd Dakota gemacht, und wir drehten genau zu dieser Jahreszeit. Sobald die Tiere getötet waren, gehörte das Fleisch – gemäss den Gesetzen in Süd Dakota – augenblicklich den Sioux- Indianern, es heim in ihre Reservationen brachten und die Felle liegen liessen.
Das Thema von THE PROFESSIONALS: Was machen diese grossen Professionals, wenn sie einmal vierzig werden? Es gibt für sie keine Aufgaben mehr, sie haben ihren Nutzen für die Gesellschaft verloren. In meinem Film aber bekommen sie doch noch einen besonderen Auftrag. Wenn sie den ausführen, bekommt jeder von ihnen zehntausend Dollars. Zunächst bekommt jeder von ihnen einen Zehntel der Summe und sie machen sich auf den Weg, um die entführte Frau des Auftraggebers zurückzuholen. Im Verlauf der Geschichte finden sie jedoch heraus, dass diese gar nicht entführt wurde, ihr Auftraggeber im Gegenteil will, dass sie sie für ihn entführen. Nun stehen sie vor einem Dilemma: Sie bekommen noch neuntausend Dollar, wenn sie den Job erledigen, aber dagegen spricht ihr Ehrenkodex als Professionals. Der Ehrenkodex ist sehr wichtig für mich, ganz egal, ob heutzutage oder damals im Westen.
FILMBULLETIN: Haben Sie bei der Besetzung des Films auch den speziellen Mythos, das spezielle Image der Schauspieler, mit einkalkuliert? Burt Lancaster, Robert Ryan sind doch immer sehr scharf konturierte Figuren auf der Leinwand.
RICHARD BROOKS: Zum Teil. Und sie dürfen nicht vergessen, dass ich mit Woody Strode auch einen Farbigen als Hauptdarsteller hatte. Bis zu dem Zeitpunkt gab es keine Farbigen in Western.
FILMBULLETIN: Aber er spielte doch einige Jahre zuvor im Ford-Western SERGEANT RUTLEDGE.
RICHARD BROOKS: Ja, aber die Hauptrolle spielt Jeffrey Hunter. Auf alle Fälle wollte ich Männer in den Hauptrollen, die aussahen wie die Felsen in der Wüste, in der sie sich befinden. Ich wollte keine Jungens, ich wollte Männer. Männer, denen man sofort ansieht, dass sie Professionelle sind. Lee Marvin – wie geschaffen für den Western! Er kann besser mit einer Waffe umgehen als irgendjemand sonst. Er war im Marinekorps, in der gleichen Einheit wie ich. Robert Ryan – sein Gesicht sah aus, als sei es aus Stein gemeisselt. Er spielte seine erste grosse Rolle in einer Verfilmung meines Romans «The Brick Foxhole» (CROSSFIRE, Regie: Edward Dmytryk). Sobald einer dieser Männer auf der Leinwand auftaucht, kann das Publikum sicher sein: Das ist ein Professional. Der wird mit den Dingen fertig, die sich ihm in den Weg stellen. Und so begann das Publikum, sich für das Schicksal dieser Männer zu interessieren, deren Leben seinem Ende entgegengeht und die scheinbar unnütz geworden sind. Wo liegt die Ehre dieser Männer, wo liegt ihr Ruhm? Und das war der Punkt: Sie waren nicht unnütz, sie waren noch gut genug für diese eine Aufgabe.

Glenn Ford in BLACKBOARD JUNGLE (1955)

FILMBULLETIN: Was hat Sie am Roman von Sinclair Lewis, nach dem Sie ELMER GANTRY drehten, gereizt?
RICHARD BROOKS: Der Film über die Evangelisten? Nun, die Geschichte ist heutzutage genauso relevant wie damals, Ende der zwanziger Jahre, als Lewis sie schrieb. Denn heute sind die Evangelisten und Prediger durch das Fernsehen populärer als je zuvor geworden. Pat Robertson hat sich sogar zur Wahl des US-Präsidenten aufstellen lassen. Es gibt mehr Elmer Gantrys im Fernsehen als Sie sich überhaupt vorstellen können! Es dauerte elf Jahre, bis ich diesen Film drehen konnte: kein Studio wollte sich an das Thema heranwagen. Bing Crosby als Priester, der den Schülern neue Uniformen besorgt, oder Fredric March, dessen Kirche ein undichtes Dach hatte, Geschichten über Christen im alten Rom, in denen jeder mit Speeren herumläuft – so etwas war möglich. Aber in einem Film zu zeigen, wie die religiöse Sehnsucht der Menschen ausgenutzt wird – das wollte niemand machen. Wenn man heute die Fernsehshows sieht: Tausende von Menschen in Kirchen oder irgendwelchen Sälen, kranke, verzweifelte Menschen, deren Gesichter vom Schmerz gezeichnet sind. Sie alle sind zutiefst verletzt und sie hoffen, dass sie gerettet werden, sie hoffen auf ein Wunder. Wir können zwar sagen, dass es diese Wunder nicht gibt, aber für diese Menschen ist es die letzte Zuflucht. Und irgend jemand benutzt den Glauben dieser Menschen, ihre Sehnsucht, um daraus Profit zu schlagen. Die Geschichte ist heute genauso wichtig wie zu der Zeit, als ich den Film drehte, oder zu der Zeit, als Sinclair Lewis den Roman schrieb.

FILMBULLETIN: Am Ende des Films gibt es ein starkes Gefühl der Katharsis: der Tempel ist verbrannt und Lancaster beschliesst, mit all dem Schluss zu machen.
RICHARD BROOKS: Das war genau das, was ich erreichen wollte. Der Manager von Jean Simmons bittet ihn, ihre Arbeit weiterzuführen, aber er wendet sich ab und zitiert die Bibel: «Als ich ein Kind war, sprach ich wie ein Kind und dachte wie ein Kind. Aber nun, da ich erwachsen bin, habe ich alle kindlichen Dinge beiseitegelegt.» Und er geht fort.
Ich hatte bei dem Film völlige Freiheit, nur ein Satz wurde am Ende aus Zensurgründen geschnitten. Der Reporter (Arthur Kennedy) sagt zu Gantry: «See you around.» Und Gantry antwortet: «See you in hell, brother.» Diesen letzten Satz musste ich herausschneiden, aber ich glaube, es wird doch klar, was ich am Ende sagen wollte: dass Gantry weiss, was ihm bevorsteht.
FILMBULLETIN: Ebenso gewaltig wie Lancaster in der Titelrolle wirkt auch die Musik von André Previn: Zuerst wirkt sie wie eine Musik von Coland oder Jerome Moross, im *Americana*-Stil, aber später, als Lancaster Zweifel und Skrupel bekommt, wird sie leiser, subtiler.
RICHARD BROOKS: Eine wunderbare Musik, sehr zeitgenössisch, wie die Filmmusiken von Prokofjew. Wir haben die Partitur als Kontrast benutzt: eine sehr moderne Musik neben all diesen Spirituals und Gospels. Wir hatten eigentlich sehr wenig Musik in dem Film, wir haben den Gesang der Gläubigen als Filmmusik benutzt.
André ist ungeheuer talentiert. Ich wollte ihn schon als Komponist für BLACKBOARD JUNGLE, aber damals

glaubte das Studio, so ein Film würde seiner Karriere schaden, denn er wurde nur als *B-Picture* eingestuft. Schliesslich kam ich auf die Idee, ein Lied in den Film einzubauen, das ich einige Zeit zuvor in irgendeinem Radiosender gehört hatte: «Rock around the clock». Die meisten Leute vom Studio wollten nicht, dass ich dieses Lied im Film benutze, aber diese Musik gehörte für mich in diese Zeit, und deshalb habe ich darum gekämpft – es war dann das erste Mal, dass man Rockmusik in einem Film hörte.

FILMBULLETIN: Ganz egal, mit welchen Kameraleuten Sie gearbeitet haben, es gibt immer – selbst, wenn Sie mit einer so ausgeprägten Persönlichkeit wie John Alton (ELMER GANTRY, THE BROTHERS KARAMAZOV) zusammenarbeiteten – dieselben Beleuchtungsprinzipien in Ihren Filmen: der Hintergrund bleibt meist völlig dunkel, nur die Gesichter sind beleuchtet. Ich fand es bemerkenswert, dass Sie sich auch bei einem Film, der sich mit tatsächlichen Begebenheiten beschäftigt, wie IN COLD BLOOD, dieser Mittel bedienen. Ein realistischer Film, der sehr stilisiert ausgeleuchtet ist.

RICHARD BROOKS: Zuerst wollte das Studio, dass IN COLD BLOOD in Farbe gedreht werde. Ich wehrte mich dagegen, denn für mich lässt sich die Angst nur schwarz-weiss nicht farbig dramatisieren: Ich sehe keine Farben, wenn ich Angst habe. Wenn Sie in der Nacht von einem Kerl geweckt werden, der Ihnen eine Taschenlampe ins Gesicht hält, dann sehen Sie nur schwarz-weiss. Ausserdem ist auch der Staat Kansas im November schwarz-weiss. Der Weizen ist abgeerntet, es gibt kaum Blumen dort, nur den Wind. Es gibt nur die Grautöne im Spektrum zwischen Schwarz und Weiss.

Ein gutes Beispiel dafür, wie wir den Film ausgeleuchtet haben, ist die Szene, in der die beiden Männer das Haus betreten. Wir hatten nur die Taschenlampen, wir wollten kein *fill-light*, das die Wände und Räume vollständig beleuchtet. Wir nahmen nur Taschenlampen für diese Szene, allerdings stärkere, hellere als die normalen. Der Punkt, auf den sich das Interesse konzentrieren sollte, waren diese beiden Männer – nicht die Wände oder der Fussboden. Alles um sie herum sollte verschwinden. Wenn Sie in eine gefährliche Situation geraten – wenn ein Hund Sie anknurrt und die Zähne fletscht, dann sehen Sie *nur diesen Hund*, vielleicht seine Augen und seine Zähne –, beachten sie nie, was darum herum ist. Folglich wollten auch wir das Interesse der Zuschauer auf gewisse Punkte konzentrieren, die sie unbedingt sehen sollten. Das ist vielleicht nicht realistisch, aber es steckt eine andere Wahrheit dahinter.

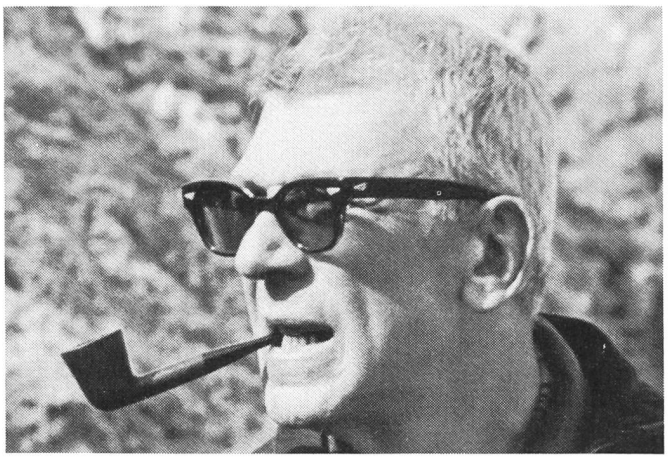
FILMBULLETIN: Ich möchte noch etwas mehr über Ihre Beziehung zu den Kameramännern erfahren. Conrad Hall und William Fraker haben sich in Interviews enthusiastisch über die Arbeit mit Ihnen geäussert. (Hall hat THE PROFESSIONALS, IN COLD BLOOD und THE HAPPY ENDING für Brooks photographiert; Fraker war Halls Assistent und hat später LOOKING FOR MR. GOODBAR ausgeleuchtet).

RICHARD BROOKS: Das mag vielleicht auch daran liegen, dass ich nicht zulasse, dass irgend jemand vom Studio die Muster zu sehen bekommt. Nur der Kameramann

Diane Keaton in LOOKING FOR MR. GOODBAR (1977)

und ich sehen sie uns an, und das schützt uns davor, dass irgend jemand uns da dreinredet oder uns kontrolliert.
Als wir LOOKING FOR MR. GOODBAR drehten, passierte etwas, das Ihnen zeigt, wie aufgeschlossen ein talentierter Mann wie William Fraker sein kann. Im Buch und im Drehbuch gab es sehr viele sinnliche Szenen, aber ich wollte sie nicht explizit zeigen, ich wollte nicht allzudeutlich werden, denn schliesslich mache ich ja keine Porno-Filme. Fraker und ich machten ein paar Tests, um ein Gespür für die Ausleuchtung des Films zu bekommen. Ich wollte mit extrem wenig Licht arbeiten. Fraker war skeptisch: «Entweder haben wir nun Licht oder wir haben keines. Aber ich brauche Licht für die Kamera.» Darauf schilderte ich ihm ein Erlebnis, das ich vor einigen Jahren in Afrika – ich glaube, es war in Marokko – hatte. Es war zwei Uhr nachmittags und ich kam aus der glühenden Mittagshitze in das gedämpfte Licht des Hotels. Meine Augen hatten sich an das veränderte Licht noch nicht richtig gewöhnt, als ich auf einem Sofa, an dem ich vorbeiging, eine Gestalt sah. Bis heute weiss ich nicht, ob es ein Mann oder eine Frau war. Ich konnte nur einen Teil des Schenkels sehen, der freilag und auch das nur für einen kurzen Augenblick. Aber ich empfand dies als einen sehr erotischen Augenblick. Was ich gesehen hatte, hatte meine Phantasie angeregt. Aber Fraker war immer noch skeptisch: «Haben wir nun Licht in der Szene oder nicht?» Wir gingen dann vor dem Studio spazieren, es war ein sehr heller Tag in Kalifornien, und nachdem ich ihn zweimal ums Studio herumgeführt hatte, hatte sich seine Iris sehr stark verkleinert. Als wir wieder ins dunkle Studio kamen, wandte er sich für einen Augenblick von mir ab, und genau diesen Augenblick nutzte ich aus, um ihn zu überraschen. Ich rief: «Bill!» und liess gleichzeitig – für eine Sekunde nur – meine Hose herunter. Dann fragte ich ihn: «Was hast Du gesehen?» und er antwortete: «Ich verstehe, was Du willst.» Und so wurde der Film fotografiert. Fraker verschaffte uns genau die Beleuchtung, die wir brauchten. Wir arbeiteten mit einer Beleuchtung von drei *candle-power*, das genügte Fraker. Normalerweise nimmt man eine fünfzigmal stärkere Beleuchtung. Sie sehen, der Kameramann ist genauso ein *storyteller* wie der Regisseur. Die Beleuchtung ist für das Erzählen ein ebenso wichtiger Bestandteil wie die Musik, der Dialog und alles andere.
FILMBULLETIN: Ihr letzter Film, FEVER PITCH, ist in unseren Kinos noch nicht gelaufen (unter dem Titel «Jackpot» ist er aber auf Video erschienen). Können Sie uns zum Abschluss etwas über seine Handlung und das Thema sagen?
RICHARD BROOKS: Der Film handelt von einem Journalisten, Ryan O'Neal, der eine Reportage über das Glücksspiel schreiben soll. Am Ende wird er selbst zu einem besessenen Spieler. Wussten Sie, dass in den USA jährlich mehr als zweihundert Milliarden Dollar für Glücksspiele ausgegeben wird? Und das Fernsehprogramm ist voll von solchen Sendungen, sie laufen den ganzen Tag. Ich habe das Gefühl, dass hinter all dem ein typisch amerikanischer Traum steckt: «Heute bin ich ein *Niemand*, aber vielleicht gewinne ich morgen eine Million und dann *bin ich Jemand!*»

Das Gespräch führten:
Gerd Midding und Lars Olav Beier



Richard Brooks geboren am 18. Mai 1912 in Philadelphia. Er begann sein Berufsleben als Sportreporter für die in Philadelphia erscheinende Zeitung «Record», wurde Radiomitarbeiter, Autor, Sprecher und Komentator für NBC in New York. Zog dann nach Los Angeles, wo er ausser seiner Arbeit fürs Radio auch an Filmdrehbüchern mitarbeitete – meist schrieb er zusätzliche Dialoge. Den II. Weltkrieg absolvierte Brooks bei der Marine. 1945 Veröffentlichung seines ersten Romans «The Brick Foxhole», der Edward Dmytryk als Vorlage zu CROSSFIRE diente. Später schrieb Brooks noch die Romane: «Boiling Point» (1948) und «The Producer» (1951). Seit 1961 ist er mit der Schauspielerin Jean Simmons verheiratet.

Filme als Drehbuchautor:
1946 THE KILLERS (ohne Credit, Story)
1947 BRUTE FORCE
CROSSFIRE (Romanvorlage)
1948 TO THE VICTOR
NAKED CITY (ohne Credit)
KEY LARGO
1949 ANY NUMBER CAN PLAY
1950 MYSTERY STREET
STORM WARNING
Filme als Drehbuchautor und Regisseur:
1950 CRISIS
1951 THE LIGHT TOUCH
1952 DEADLINE USA (auch Story)
1953 BATTLE CIRCUS
TAKE THE HIGH GROUND (nur Regie)
1954 THE FLAME AND THE FLESH (nur Regie)
THE LAST TIME I SAW PARIS
1955 BLACKBOARD JUNGLE
1956 THE LAST HUNT
THE CATERED AFFAIR (nur Regie)
1957 SOMETHING OF VALUE
1958 THE BROTHERS KARAMAZOV
CAT ON A HOT TIN ROOF
1960 ELMER GANTRY
1962 SWEET BIRD OF YOUTH
1965 LORD JIM (auch Produzent)
1966 THE PROFESSIONALS (auch Produzent)
1967 IN COLD BLOOD (auch Produzent)
1966 THE HAPPY ENDING (auch Produzent, Story)
1971 DOLLARS
1975 BITE THE BULLET (auch Produzent)
1977 LOOKING FOR MR. GOODBAR
1982 THE MAN WITH THE DEADLY LENS (WRONG IS RIGHT)
1985 FEVER PITCH