

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 32 (1990)

Heft: 173: 0

Artikel: Gespräch mit Alan J. Pakula : "Filmemacher haben das Privileg, ihre Kindheitsträume Wirklichkeit werden zu lassen"

Autor: Midding, Gerhard / Beier, Lars-Olav / Pakula, Alan J.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866924>

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

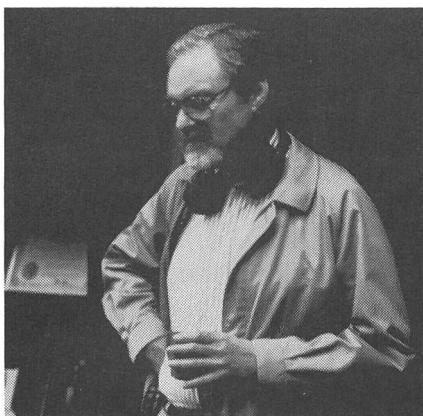
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 13.04.2026

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



Gespräch mit Alan J. Pakula

„Filmemacher haben das Privileg, ihre Kindheitsträume Wirklichkeit werden zu lassen“

FILMBULLETIN: Mr. Pakula, hatten Sie Scott Turows Romanvorlage zu *PRE-SUMED INNOCENT* bereits gelesen, als Ihnen von Sydney Pollack die Regie des Films angeboten wurde?

ALAN J. PAKULA: Als ich hörte, dass jemand anders die Verfilmungsrechte erworben hatte, beschloss ich, das Buch vorerst nicht zu lesen. Wie viele Filmemacher leide ich unter dem Syndrom, angesichts permanenter Zeitknappheit die interessanten Bücher, an denen aber schon andere die Rechte besitzen, als Freizeitlektüre mit in den Urlaub zu nehmen. Im Urlaub lese ich nur Bücher, von denen ich mit Sicherheit weiss, dass ich sie nie verfilmen werde, zum Beispiel Proust. Nachdem ich erfahren hatte, dass sich Mark Rosenberg und Pollack die Rechte gesichert hatten, als gerade die Druckfahnen fertig waren, setzte ich Turows Buch auf die Liste für die nächsten Ferien. Doch einige Zeit später rief Sydney mich an, um zu fragen, ob ich an dem Projekt interessiert sei. «Du kannst sehr gut mit Geschichten umgehen, die von sexuellen Obsessionen erzählen», sagte er zu mir – was immer das bedeuten mag! Ich sehe mich eher als einen Regisseur, der an Figuren interessiert ist, die ein sehr kontrolliertes Leben führen und urplötzlich völlig aus der Bahn geworfen werden.

FILMBULLETIN: Wollte Pollack das Buch nicht selbst verfilmen?

ALAN J. PAKULA: Nein, er hatte den Eindruck, nicht der geeignete Regisseur dafür zu sein. Aber die Zusammenarbeit mit ihm als Produzent liess nichts zu wünschen übrig: Sydney gab mir die völlige Kontrolle. Vielleicht mag das etwas selbstgerecht klingen, aber ich glaube, dass Regisseure sehr gute Produzenten sein können, weil sie mit den Problemen eines Regisseurs sehr vertraut sind. Sydney verteidigte auch mit mir zusammen das Ende des Films, das Warners geändert haben wollte: Nach Auffassung des Studios sollte der Täter vor Gericht gestellt und bestraft werden. Wir haben dieses Ende auch gedreht, aber ich war nicht mit dem Herzen dabei. Glücklicherweise bevorzugte das Publikum bei den Previews eindeutig unsere Version.

FILMBULLETIN: In welchem Stadium war denn das Drehbuch, als Pollack Sie kontaktierte?

ALAN J. PAKULA: Es lag gerade die erste Drehbuchfassung vor. Ich schaute sie mir an und merkte sofort, dass sie voller Probleme steckte. Das hatten natürlich auch Pollack und Rosenberg schon festgestellt. Daraufhin schaute ich mir Turows Vorlage an und hatte sehr grosses Vergnügen bei der Lektüre. Ich war so gefesselt, dass ich das Buch kaum aus der Hand legen konnte. Nachdem ich fertig war, versuchte ich nicht mehr daran zu denken, dass aus diesem Buch ein Film

gemacht werden sollte, um mich auf die besonderen literarischen Qualitäten zu konzentrieren.

FILMBULLETIN: Was waren diese literarischen Qualitäten?

ALAN J. PAKULA: Turow besitzt ein Talent, das sehr selten geworden ist und in unserer Zeit des Minimalismus leider nur noch wenig respektiert wird: Er kann brillant Plots konstruieren. Turow hat in seinem Buch eine wahre Achterbahnfahrt von einem Plot geschaffen. Ständig wird der Leser überrascht; innerhalb der Kapitel ist die Spannung unerträglich, an den Kapitelenden treiben *cliffhanger* zum Weiterlesen an. «Was passiert als nächstes? Immer wieder: Was passiert als nächstes?» Dieser unnachgiebige Drive zwingt den Leser fast dazu, das Buch in einem Zug durchzulesen. Auch wenn «Presumed Innocent» ein klassischer *whodunit* ist, sollte man sich einmal daran erinnern, was Hitchcock über den *suspense* gesagt hat: Wenn man das Publikum nicht ausreichend mit Informationen versorgt, entsteht kein *suspense*. Man muss gezielt eine bestimmte Erwartungshaltung aufbauen, die man am Ende bestätigen oder enttäuschen kann. Aber der Zuschauer muss jede Sekunde über den Fortgang des Geschehens spekulieren können. Das Publikum auf Spuren zu führen, denen es dann wie gebannt folgen muss, versteht Turow meisterhaft.

Dies war für mich eine grosse Herausforderung. Wir mussten den Film ja für zwei Arten von Zuschauern drehen: Für die, die wissen, wer der Mörder ist, weil sie den Roman gelesen haben, und die, die es nicht wissen. Die Zuschauer der ersten Gruppe würden genau darauf achten, ob es für den Verdacht, dass Rusty Sabich der Mörder ist, wirklich ausreichend Indizien gibt, oder ob es nur ein fauler Trick von unserer Seite ist. Ein Zuschauer, der einen Film zum zweiten Mal sieht und dabei entdeckt, wie er beim ersten Sehen von den Filmemachern zum Narren gehalten wurde, fühlt sich betrogen. Bei bestimmten Filmen kann man das machen, aber nicht, wenn das Publikum ernsthaft am Schicksal der Figuren teilnehmen soll. Man muss einen Plot so konstruieren, dass das Publikum beim zweiten Kinobesuch Vergnügen daran hat, zu entdecken, welche Hinweise ihm beim ersten Mal entgangen sind.

FILMBULLETIN: Dann hat Sie vor allem die Konstruktion der Geschichte ge reizt?

ALAN J. PAKULA: Nicht allein die Konstruktion. Das Buch geht weit über die durchschnittliche solide Suspense-Geschichte hinaus: es ist eine stilistische *tour de force*. Scott Turow erzählt diese schillernde Geschichte, die auf der Titelseite jedes Boulevardblattes Platz finden würde, völlig unspektakulär, ganz nüchtern. Den bizarren Mord, die Obsessionen des Mannes, beschreibt er mit der kühlen Präzision eines guten Rechtsanwaltes. Die Geschichte wird aus der Ich-Perspektive erzählt: Die Hauptfigur Rusty Sabich blickt aus der zeitlichen Distanz auf diese Ereignisse zurück und geht dabei schonungslos mit seinem eigenen Verhalten ins Gericht. Er ist sich selbst fremd geworden und sieht nun einen Mann, der sich selbst beinahe zerstört hätte.

Dieser starke Kontrast zwischen Form und Inhalt fehlte in der ersten Drehbuchfassung völlig, die Spannung zwischen dem rationalen Geist, der sich mit einer irrationalen Welt beschäftigt, war verloren gegangen. Statt ebenfalls die Haltung unnachgiebiger Observation einzunehmen, hatte der Drehbuchautor die Geschichte zur Sensation aufgebauscht. Also rief ich Sydney an und sagte ihm: «Ich bin stark an dem Projekt interessiert, aber ich brauche sehr viel Zeit, um die Adaptionenprobleme zu lösen.»

FILMBULLETIN: Haben Sie mit Turow Kontakt aufgenommen?

ALAN J. PAKULA: Ich bekam noch mehr Achtung vor ihm, nachdem mir erzählt worden war, dass er den ersten Ent-

Man muss einen Plot so konstruieren, dass das Publikum beim zweiten Kinobesuch Vergnügen daran hat, zu entdecken, welche Hinweise ihm beim ersten Mal entgangen sind.

wurf des Buches während der täglichen Bahnfahrten zwischen seiner Arbeitsstätte und seinem Haus in den *suburbs* von Chicago geschrieben hatte. Wenn ich dagegen sehe, dass diese Hin- und Rückfahrten in meinem Leben mehr oder weniger ungenutzte Zeit sind, komme ich mir richtig faul vor! Ich flog nach Chicago, um Turow zu besuchen, denn es war für mich selbstverständlich, dass ich den Film nicht machen könnte, ohne einige Zeit mit dem Autor verbracht zu haben. Ich sagte zum ihm: «Hier, das ist meine Lesart des Buches. Ich möchte sicher sein, dass zwischen uns über die Qualitäten des Buches Einigkeit besteht. Wie erfolgreich der Film später auch immer sein mag, er darf auf keinen Fall deinen Überzeugungen widersprechen.» In den nächsten anderthalb bis zwei Jahren würde ich an Turows Stelle treten, so tun, als wäre ich der Erzähler. In diesem Sinne ist ein Regisseur ein Schauspieler: er schlüpft in die Rolle eines anderen.

FILMBULLETIN: Wie sind Sie vorgegangen, um für Turows literarischen Stil ein filmisches Äquivalent zu schaffen?

ALAN J. PAKULA: Ich musste natürlich meine eigenen kinematographischen Werkzeuge benutzen. Ich hatte keinen Ich-Erzähler zur Verfügung, nicht das Medium der Sprache, um diese Welt zu schaffen. Um Scotts Stil nachzuempfinden, sprach ich so früh wie möglich mit Gordon Willis, mit dem ich schon an KLUTE (1971), THE PARALLAX VIEW (1974), ALL THE PRESIDENTS MEN (1976), COMES A HORSEMAN (1978) zusammengearbeitet hatte – unser letzter gemeinsamer Film lag also bereits zwölf Jahre zurück. Ich musste Gor-

don diesmal vorwarnen: «Ich glaube, PRESUMED INNOCENT wird für dich in gewisser Hinsicht ein sehr frustrierender Film werden.» Ich stellte mir eine sehr bewegungslose Kamera vor, einen sehr kühlen, kontrollierten, strengen Stil, im Kontrast zu der Gewalt und Leidenschaft vor der Kamera. Die Kamera sollte ein distanzierter Beobachter sein, der über das unbestechliche Auge des Juristen verfügt und den Blick keine Sekunde lang abwendet. Wenn Rusty und Carolyn Polhemus im Büro miteinander schlafen, ist die Kamera ein leidenschaftsloser Voyeur, der unablässig, aber ungerührt zuschaut.

Es ist von zentraler Bedeutung, dass es nie die Kamera ist, die das Geschehen dramatisiert. Deswegen darf es keine einzige überflüssige Fahrt geben, keinen einzigen unnötigen Schwenk; der Zuschauer muss der Kamera vertrauen können, muss wissen, dass sie allein der Wahrheitsfindung verpflichtet ist. Wie in ALL THE PRESIDENTS MEN darf die Kamera nichts verfälschen. Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie Redford mich fragte, ob ich den Film inszenieren wollte, und mir seine Vorstellungen schilderte: «Ich stelle mir diesen Film schwarzweiss vor, in einem dokumentarischen Stil inszeniert.» Verwackelte Kamera, Überbelichtung und so weiter. Ich widersprach Redford. «Nicht der Stil soll authentisch wirken, sondern die Welt, die wir darstellen. Aus diesem Grunde muss die Kameraarbeit sehr streng sein. Wir machen kein *cinéma vérité*, wir wollen nicht verleugnen, dass die Kamera die Geschichte erzählt.» Auch in PRESUMED INNOCENT hat jeder Kamerastandpunkt, jede Kadranze eine ganz bestimmte erzählerische Funktion.

FILMBULLETIN: Bei ALL THE PRESIDENTS MEN haben Sie sich ja die Tugenden Ihrer beiden Hauptfiguren zu eigen gemacht und mit unglaublicher Besessenheit recherchiert. Waren die Vorbereitungen bei PRESUMED INNOCENT auch so umfangreich und intensiv?

ALAN J. PAKULA: Ich habe sehr viel Zeit im Büro des Staatsanwaltes in Detroit verbracht. Eine der herausragenden Qualitäten des Buches sind ja die Präzision und Detailgenauigkeit, mit der Turow das Gerichtswesen, die Ermittlungsmethoden, die Strategien der Prozessführung beschreibt. Man weiss schon nach der ersten Seite, dass dieses Buch von einem Mann geschrieben wurde, der nicht bloss ein- oder zweimal in seinem Leben einen Gerichtssaal betreten hat: Wir werfen einen Blick auf die Innenansicht einer



Harrison Ford als Rusty Sabich – Spannung zwischen dem rationalen Geist, der sich mit einer irrationalen Welt beschäftigt



ganz eigenen, abgeschlossenen Welt. Das hatte mich auch an ALL THE PRESIDENTS MEN interessiert. Bei den Vorbereitungen zu PRESUMED INNOCENT konnte ich an Konferenzen teilnehmen, auf denen entschieden wurde, welcher Fall vor Gericht geht und welcher nicht. Ich konnte Zeugenbefragungen beiwohnen oder Vorstellungsgesprächen von Anwälten. Die Juristen waren fasziniert vom Prozess des Filmemachens, in den sie durch mich Einblick erhielten, und revanchierten sich, indem sie mir Zugang zu ihrer Welt verschafften.

Recherchen sind überaus wichtig. Die Wirklichkeit gibt einem Ideen, die man sich nie und nimmer ausdenken könnte. Wir haben uns zum Beispiel zahllose Gerichtsgebäude im Mittelwesten der USA angesehen. Der Gerichtssaal, der im Film zu sehen ist, wurde einem Gericht in Cleveland, Ohio nachempfunden. Sogar das Wappen, das hinter dem Richter zu sehen ist, ist eine exakte Kopie. Als wir diesen Saal zum ersten Mal betraten, setzten wir uns hin und überlegten, ob wir dort drehen könnten. Unser Ausstatter George Jenkins nahm dort Platz, wo während des Prozesses die Jury sitzt. Ich blickte zu ihm hinüber, und in diesem Moment sah George aus wie auf einem Porträt von Rembrandt. Ich sagte: «Solche Einstellungen, in denen sich die Gesichter aus einem dunklen Hintergrund herausheben, hätte ich gern im Film. Dies gibt ein Gefühl für die Geheimnisse, die hinter einem menschlichen Gesicht verborgen sein können.» Tatsächlich gibt es wohl in keinem meiner Filme so viele Grossaufnahmen wie in PRESUMED INNOCENT. In einem Film, in dem viele Figuren etwas zu verbergen haben und ihre Geheimnisse Zug um Zug aufgedeckt werden, muss man den Gesichtern sehr nahe kommen. So begann der Stil des Films sich gewissermassen von selbst zu schaffen.

FILMBULLETIN: Haben Sie später in diesem Gerichtssaal gedreht?

ALAN J. PAKULA: Nein, weil bestimmte Kamerastandpunkte nicht möglich gewesen wären, haben wir ihn in grösseren Proportionen nachbauen lassen. Aber die Änderungen waren nur geringfügig, die Ähnlichkeit beträgt circa achtzig Prozent. In ALL THE PRESIDENTS MEN habe ich Gebäude als Symbole der Macht eingesetzt. Hier repräsentieren sie Ideale. Ich habe bei der Suche nach Drehorten viele moderne Gerichte gesehen, aber ich wollte letztlich ein Gebäude, das das alte, klassische, ruhmreiche Ideal von Gerechtigkeit darstellt: die Würde die-

Die Geschichte ist ja derart kompliziert, dass man schon Schwierigkeiten hat, sich an die Namen der Figuren zu erinnern. Da braucht man einen Star, den das Publikum aus früheren Filmen kennt und dem es möglicherweise sogar einen Vertrauensvorschuss entgegenbringt.

ses Saales gegenüber den schäbigen Tricks, den Winkelzügen, die diese Würde fortwährend verhöhnen; die Reinheit des Ideals im Kontrast zur schmutzigen Wirklichkeit. Denken Sie zum Vergleich an die Szene in ALL THE PRESIDENTS MEN, die in der *Library of Congress* spielt. Alle widerwärtigen Details der politischen Intrige kommen dort ans Licht, und am Ende sehen wir dieses Ehrfurcht gebietende Gebäude in einer Totale. Das ist ein ähnlicher Effekt wie in PRESUMED INNOCENT. Diese Parallele zwischen beiden Filmen ist mir erst später aufgefallen, als ich PRESUMED INNOCENT schon beendet hatte. Normalerweise versuche ich jede Wiederholung zu vermeiden. Nur sind die Probleme, die sich in beiden Filmen stellen, sehr ähnlich, beiden Filmen ist eine obsessive Wahrheitssuche gemein, und so ist es nicht verwunderlich, dass wir auch ähnliche Lösungen gefunden haben. Wenn ich Regie führe, tue ich so, als wäre es das erste Mal. Es ist mir schon häufig passiert, dass mir gute Bekannte erzählen, dass sie soeben etwas furchtbar Wichtiges über sich, ihre Kindheit oder ihre Beziehung zu einem guten Freund herausgefunden haben. Dann berichten sie es mir, und ich erwidere: «Das gleiche hast du mir schon vor einem halben Jahr erzählt!» Sie hatten es einfach vergessen! Aber das Gefühl der Offenbarung, etwas über sich selbst entdeckt zu haben, ist sehr real, auch wenn es auf einem Irrtum beruht. Bestimmte Dinge muss man eben noch ein zweites Mal entdecken und empfinden, und vielleicht sogar ein drittes oder viertes Mal.

Ähnlich verhält es sich mit dem Filmmachen. Ich schaue mir meine frühe-

ren Filme nur dann an, wenn ich an der Universität eine Vorlesung halte. Ich habe Angst vor etwas, was ich das «Lots-Weib-Syndrom» nenne: Lots Weib blickt sich um und erstarrt zu einer Salzsäule. Tatsächlich glaube ich, dass eine übermässige Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit zu einer Art Paralyse führen kann: Wer sich permanent mit seinen alten Filmen beschäftigt, läuft Gefahr, zu einem ausgedörrten, institutionalisierten, selbstsüchtigen, präventösen Überbleibsel eines Regisseurs zu werden. Der Vorteil der jungen Regisseure liegt vor allem darin, dass sie sich so frisch und unverbraucht fühlen. Dieses Gefühl habe ich aber auch heute noch bei jedem neuen Film. Und an dem Tag, an dem das Gefühl ausbleibt, höre ich auf, Filme zu drehen.

FILMBULLETIN: Wo spielt die Geschichte eigentlich? Weder im Buch noch im Film wird je der Name einer bestimmten Stadt genannt.

ALAN J. PAKULA: Als ich Scott Turow das erste Mal traf, stellte ich ihm die gleiche Frage. Im Gegensatz zu den meisten Lesern glaubte ich nicht, dass die Geschichte in Chicago spielt. Ich fragte: «Also Scott, wo befindet sich denn dieses Gerichtsgebäude hier?» – «Das kenne ich aus meiner Zeit in Boston, wo ich als Ankläger gearbeitet habe. Und das andere Gebäude, das ich erwähne, steht tatsächlich hier in Chicago.» – «Aha. Und wie bist du auf die Idee mit der Fähre gekommen, mit der Rusty zur Arbeit fahren muss?» – »Och, die pendelt zwischen San Francisco und Oakland hin und her.« – «Na, besten Dank!» konnte ich nur erwidern.

Die Identität dieser Stadt ist ein Puzzle, das im Film gleich nach dem Vorspann zusammengesetzt wird: Man sieht zunächst eine Strasse, die wir in einer Kleinstadt in New Jersey aufgenommen haben. Dann betreten wir ein Haus, das sich in der gleichen Stadt befindet. Kurze Zeit später kommt die Szene mit der Fähre, die wir in Windsor am Ontario gedreht haben. Auf der Schiffsfahrt sieht man im Hintergrund die Skyline von Detroit; Detroit liegt genau gegenüber von Windsor, am anderen Ufer des Flusses. Dann folgt die Einstellung eines Gebäudes, das wir in Newark, New Jersey gefunden haben. Wiederum wollte ich ein Bauwerk, das die Tugenden und Gerechtigkeitsideale der Jahrhundertwende repräsentiert. Die nachfolgenden Szenen, die im Innern dieses Gebäudes spielen, wurden in den Astoria-Studios auf Long Island gedreht. – Wenn ich mir den Film anschau, denke ich aber nicht mehr an

all die verschiedenen Orte, an denen er gedreht wurde. Für mich ist das alles aus einem Guss. Das ist die Magie des Films.

Als wir uns in Newark ein Büro der Anklagevertretung anschauten – in der Abteilung für Jugendkriminalität – stellten wir fest, dass die einzelnen Schreibtische, die Arbeitsplätze, nicht einmal durch Glasscheiben voneinander abgetrennt waren. Jeder hört mit, was die anderen besprechen, und jeder weiss, dass die anderen hören, was er gerade bespricht. Dieses Büro repräsentierte genau das antiquierte System, das völlig unzureichend ausgestattet ist, um den modernen Anforderungen standhalten zu können. – Das sind natürlich Nebensächlichkeiten, die für den Plot keine Bedeutung haben. Aber sie kommentieren fortwährend die dargestellte Gesellschaft und das Verhalten der Menschen in dieser Gesellschaft. Und für mich machen diese Kleinigkeiten keinen geringen Teil des Vergnügens am Abenteurer des Filmemachens aus. Wenn dem Publikum diese Details entgehen, ist das vielleicht gar nicht so schlimm. So etwas macht man zunächst für sich selbst. Filmemacher haben das Privileg, ihre Kindheitsträume Wirklichkeit werden zu lassen. Ich konnte es als Kind doch gar nicht abwarten, am Samstagnachmittag ins Kino zu gehen. Nun kann ich meine eigenen Filme drehen. Ein Regisseur, der diese Begeisterung verliert und einen Film aus anderen Motiven dreht, verkauft seine Seele.

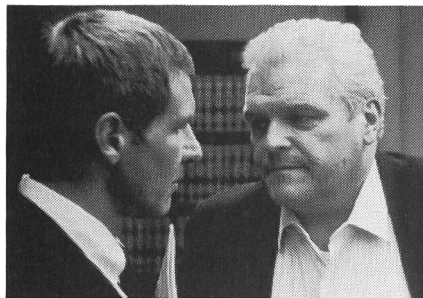
FILMBULLETIN: Haben Sie auch ähnliche Anstrengungen unternommen, um das Privatleben der Anwälte kennenzulernen, das in diesem Film ja von grosser Bedeutung ist?

ALAN J. PAKULA: Ich habe mir viele Häuser von Anwälten im Mittelwesten angeschaut. Ich habe Fotos anfertigen lassen. Als ich in Detroit recherchierte, wurde ich oft eingeladen, durfte in alle Räume und sogar in die Schränke gucken. Die Ehefrauen waren begeistert! Aber ich wollte einfach wissen, wie diese Menschen leben. Der Zuschauer sollte das Gefühl haben: Das ist eine durchschnittliche amerikanische Familie! Dann haben wir tatsächlich im Haus eines Geschäftsmannes in New Jersey gedreht. Ein Ehepaar mit einem Kind. Wir mussten sie ausquartieren, was aber nicht so schlimm war, weil die Eltern gleich nebenan wohnten. Alle Bewohner der Gegend kamen zu den Dreharbeiten, die ganze nette, gutbürgerliche Nachbarschaft. Es war wie ein mehrwöchiges Gartenfest: Sie brachten uns Essen, und wir picknickten zusammen. Es brach ih-

nen fast das Herz, als wir wieder abreisen mussten, und auch wir hatten auf einmal das Gefühl, dort hinzugehören, das gleiche Gefühl von Geborgenheit, das Rusty in seinem Haus und seinem Garten empfindet und das ihm in seiner dunklen, gefährlichen Arbeitswelt fehlt. Aber im Film trägt dieses Gefühl. Es hilft nichts, dass Rusty auf einer Insel lebt und durchs Wasser von seiner Arbeitsstätte getrennt ist: Das Böse respektiert keine Privatsphäre, es ist überall, wo der Mensch ist.

FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu ALL THE PRESIDENTS MEN, in dem es überhaupt keine Szenen aus dem Privatleben der beiden Reporter gibt, behandelt PRESUMED INNOCENT gerade den Gegensatz zwischen Beruf und Privatleben.

ALAN J. PAKULA: In ALL THE PRESIDENTS MEN sehen wir nichts vom Privatleben der beiden, der Film beschäftigt sich ausschliesslich mit ihrer journalistischen Arbeit. Gott weiss, wieviel



Das alles kommt im Film natürlich nicht vor, aber ich halte es für sehr wichtig, dass die Schauspieler die Hintergründe ihrer Figuren genau kennen.

Zeit ich damit verbracht habe, Liebeszenen zu schreiben! Ich habe sogar eine gedreht, mit Dustin und einer Frau. Das waren wahrscheinlich die misslungensten Einstellungen meiner Karriere! Ich war einfach nicht mit meinem Herzen dabei. PRESUMED INNOCENT dagegen erzählt von einem Mann, der auf seinen Beruf, den er aus tiefster Überzeugung ausübt, sehr stolz ist. Deswegen spricht er auch zu Beginn den Off-Text, während die Zuschauer den leeren Gerichtssaal sehen: Dies ist eine Institution, von der seiner Auffassung nach die gesamte Zivilisation abhängt. Aus der Art, wie er darüber spricht, wird sofort klar, dass dies ein Mann mit Idealen ist, nicht jemand, der bloss herumvögelt. Wir lassen die Liebeszene zwischen ihm und Carolyn hauptsächlich deswegen im Büro stattfinden, weil dies für ihn fast der Entweihung einer geheiligten Stätte gleichkommt. Dies macht natürlich auch die Erregung aus, eine sehr düstere Erregung.

Die Tatsache, dass Carolyn auch in der Staatsanwaltschaft arbeitet, gab uns die Möglichkeit, diese Liebesaffäre aus der beruflichen Zusammenarbeit der beiden zu entwickeln. Im Triumph, in der überschwenglichen Freude über den gewonnenen Prozess schlafen sie miteinander. Diese Begeisterung, die ein gemeinsam erungener Erfolg auslöst, können wahrscheinlich Regisseure am besten nachempfinden. Wie kann Rustys Frau mit Carolyn konkurrieren? Wie wird sie damit fertig, dass die Geliebte ihres Mannes zugleich seine Arbeitskollegin ist und damit einen Lebensbereich mit ihm teilt, der ihr selber verwehrt bleibt? Das macht es doppelt schwierig für sie. – Dass Beruf und Privatleben gleich wichtig sind, hat mich an PRESUMED INNOCENT besonders gereizt.

FILMBULLETIN: Wie haben sich denn die Schauspieler auf den Film vorbereitet?

ALAN J. PAKULA: Vor jedem Film probe ich mit den Schauspielern drei Wochen lang. Die Stellproben machen wir in den letzten Tagen, damit sich das Team auf seine Arbeit einrichten kann und wir bei den Dreharbeiten möglichst schnell aus den Startlöchern kommen. Bis zu diesem Zeitpunkt setze ich mich mit den Schauspielern zusammen und gehe mit ihnen das Drehbuch Seite für Seite durch. Es gibt einige Treffen, bei denen alle Schauspieler anwesend sind. Danach arbeiten wir an den Beziehungen der Figuren, zwischen Rusty und seiner Frau oder zwischen ihm und seinem Chef; in dieser Zeit sind nur die betref-



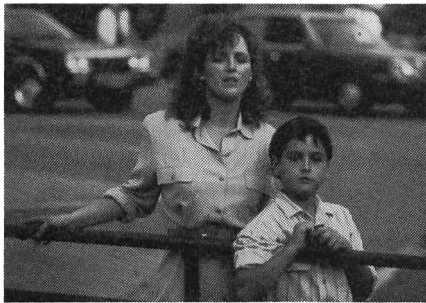
Rusty Sabich – dieser Mann hat eine Frau, ein Kind, ein nettes kleines Haus; er geht zur Arbeit, bezahlt seine Steuern



fenden Schauspieler im Raum, kein anderer hat Zutritt. Es gibt aber auch Einzelsitzungen, in denen ich mit den Schauspielern über die Charaktereigenschaften ihrer Figur spreche, von denen die anderen Schauspieler nichts wissen sollen. Diese sorgfältige Vorbereitung war bei diesem Film unerlässlich: Wir haben so wenig Zeit, die Figuren und ihre Beziehungen untereinander zu etablieren, im Grunde müssen sie von der ersten Minute an da sein.

Deshalb habe ich auch dafür gesorgt, dass die Schauspieler soviel Zeit wie möglich mit ihren realen Vorbildern verbrachten. Raul Julia wurde von Michael Kennedy instruiert, der ein sehr guter und berühmter Rechtsanwalt in den Staaten ist. Er vertritt Elvira Trump in ihrem Scheidungsprozess. Als ich ihn eines Tages in seinem Büro aufsuchte, war sie zufällig auch anwesend. «Ich wusste gar nicht, dass du auch Scheidungsfälle übernimmst!», rutschte es mir raus. «Das ist erst mein zweiter. Der erste war meine eigene Scheidung», erwiderte er zum Entsetzen von Elvira Trump. Aber er ist ohne Frage ein grossartiger Anwalt, der seinem Beruf mit grosser Leidenschaft nachgeht. Er gab Raul ein ganzes Memorandum, wie er einen Fall aufbaut, mit welchen Tricks er arbeitet, wie er vor Gericht auftreten muss, um auf die Jury Eindruck zu machen. Raul lernte Michaels gesamte «Philosophie» kennen. Eine gute Freundin von mir, die Schriftstellerin Jean Alexander, las dieses Memo und war restlos begeistert: «Michael, das sollst du unbedingt veröffentlichen...» – »...und damit alle meine Geheimnisse verraten?» Raul und mir hat er sie verraten. Paul Winfield bereitete sich mit einem schwarzen Richter in Detroit auf seine Rolle vor. Der erlaubte ihm sogar, bei den Prozessen neben ihm auf der Bank zu sitzen. Alle Schauspieler sollten sich vor Gericht wie zu Hause fühlen. William N. Fordes, ein Anwalt aus New York, war während der gesamten Drehzeit dabei und konnte jederzeit um Rat gefragt werden. Wenn irgendein Detail nicht stimmte, erhob er sofort Einspruch. Diese ausserordentlich bizarre Geschichte, die Turow geschaffen hatte, voll theatralischer, fast *grand-guignol*-hafter Momente, musste fest in der Wirklichkeit verankert sein. Es sollte keine freischwebende *film-noir*-Phantasie werden.

FILMBULLETTIN: Wenn man sieht, wie überzeugend Harrison Ford diesen Mann spielt, der es scheinbar selbst nicht fassen kann, wie ihn seine Leidenschaft dazu treibt, nicht nur gegen sein Berufsethos zu verstossen, son-



dern seine gesamte Existenz aufs Spiel zu setzen, kann man sich kaum noch einen anderen Schauspieler in dieser Rolle vorstellen.

ALAN J. PAKULA: Hitchcock sagt im Interview mit Truffaut: «In meinem Genre ist es viel einfacher, mit Stars zu arbeiten.» Er hat völlig recht. Man hat so wenig Zeit, eine Figur aufzubauen, weil der Plot in jeder Sekunde rücksichtslos und unnachgiebig seine Forderungen stellt. Wir mussten zum Beispiel die Rückblenden in diesem Film so kurz wie eben möglich halten, um nicht allzu lange den Plot aus den Augen zu verlieren. Die Geschichte ist ja derart kompliziert, dass man schon Schwierigkeiten hat, sich an die Namen der Figuren zu erinnern. In solchen Fällen braucht man einen Star, den das Publikum aus früheren Filmen kennt und dem es möglicherweise sogar einen Vertrauensvorschuss entgegenbringt. Als der Film im Projektstadium war, sagte ich zu Sydney Pollack: «Hätte ich diesen Film vor vierzig Jahren gedreht, wäre Henry Fonda meine erste Wahl gewesen.»

Doch wie Fonda verkörpert auch Harrison Ford Rechtschaffenheit. Er ist momentan der einzige Schauspieler seiner Grössenordnung, der eine solche Rolle spielen kann. Der Film verlangt ja vom Zuschauer, zusammen mit Harrison Ford diese Geschichte zu durchleiden und sich gleichzeitig die Frage zu stellen, ob er der Mörder ist: Dieser Mann hat eine Frau, ein Kind, ein nettes kleines Haus; er geht zur Ar-

beit, bezahlt seine Steuern. Ein völlig normaler Mensch: wie einer meiner Freunde, wie der Mann, mit dem ich verheiratet bin, wie ich selbst. Hat er eines der schlimmsten vorstellbaren Verbrechen begangen?

Wir brauchten einen Schauspieler, der diese beiden widerstrebenden Gefühle beim Publikum auslösen kann. Im Gegensatz zu den meisten Stars wirkt Harrison nicht *bigger than life*, sondern wie ein Durchschnittsmensch. Wenn das nicht so wäre, würde die Figur viel zu exotisch wirken. Gleichzeitig hat man jedoch das Gefühl, dass er geheime Gefühle und Leidenschaften hat, die er nicht zeigen möchte. Harrison ist ein sehr aufrichtiger Schauspieler, der all das durchlebt, was auch seine Figur durchleben muss. Gleichzeitig ist er auch ein sehr guter Erzähler, ein hervorragender *advocatus diaboli*, weil er selbst ein sehr rationaler und gewissenhafter Mensch ist. Er hat genau den präzisen Verstand, den ein guter Jurist braucht. Er machte sich unentwegt Gedanken über den Wissensstand des Publikums: «OK, wieviel Informationen haben wir den Zuschauern bisher gegeben? Wieviel sollen sie noch erhalten? Ist das zu wenig oder zuviel?» Harrison stellt die richtigen Fragen, die oft sehr einfach erscheinen, aber meist sehr komplizierte Antworten haben. Es macht sehr viel Spass, mit einem Schauspieler zu arbeiten, der die Probleme des Drehbuchautors oder Regisseurs so gut versteht.

FILMBULLETTIN: Im Grunde werden ja alle Figuren im Film sehr ambivalent gezeichnet.

ALAN J. PAKULA: Viele der Figuren in *PRESUMED INNOCENT* haben sich auf die eine oder andere Art korrumpieren lassen, sind deswegen aber noch lange keine unsympathischen Menschen, von den Vertretern der Anklage in Harrisons Prozess einmal abgesehen. Eine der interessantesten Reden – in Buch und Film – ist Raul Julias Verteidigung des schwarzen Richters. Julia, den wir als brillanten Verteidiger schätzen gelernt haben, sagt: «Ja, er hat Fehler begangen. Schreckliche Fehler. Aber ich halte ihn dennoch für einen hervorragenden Juristen. Was immer er sich hat zuschulden kommen lassen, ich bin überzeugt, dass er der Ansicht war, das Richtige zu tun.» Dann stellt Julia die Harrison-Ford-Frage, die über dem gesamten Film schwebt: «*Was justice done? Tell me, Rusty: Was justice done?*»

Viele Leute haben mir diese Frage gestellt. Ich habe stets geantwortet: «Das liegt im Ermessen des Zuschau-

ers.» Ist überhaupt jemand völlig unerschuldigt oder ganz und gar schuldig? In diesem Film begeht ein sehr aufrichtiger, verantwortungsbewusster Mann einen sehr schweren Treubruch, aber er ist kein Mann mit zahllosen Affären, kein *womanizer*. Er hat nur die Kontrolle über sich verloren, ist einer Frau verfallen und wird nun mit den Konsequenzen seiner Handlungen konfrontiert, die schlimmer sind, als er es sich hätte träumen lassen. Ich glaube, in diesem Sinne ist Scott Turow ein Moralist: Er schreibt über die Konsequenzen menschlichen Verhaltens. Aber ich glaube nicht, dass er sagt: «Rusty ist ein schlechter Mensch.»

Man kann sich doch mit schlechten Taten beschäftigen, ohne alle Menschen als schlecht zu verdammen. Hm, das klingt jetzt alles sehr biblisch, nicht wahr? (lacht) Ich mag es eben, wenn Figuren, für die ich und auch die Zuschauer eine grosse Zuneigung empfinden, Fehler begehen und wir dennoch zu ihnen halten können. Dass wir Rusty mögen, obwohl er der Mörder sein könnte, hängt sicher auch damit zusammen, dass er sehr starke Schuldgefühle hat. Und die Zuschauer sind bereit, einer Figur zu verzeihen, die sich schuldig fühlt.

Wir waren jedoch alle überrascht, wie populär der von Winfield gespielte Richter Judge Larren Little in den Staaten wurde. Schon in den ersten Previews erwies er sich als eine Art Volksheld. Noch nie habe ich so aufschlussreiche und faszinierende Previews erlebt wie bei diesem Film. Als die Zuschauer erfuhren, dass der Richter in einen Bestechungsskandal verwickelt war, ging ein Raunen durch den Saal, aber am Ende mochten sie ihn immer noch sehr gern. Es ist sehr leicht, die Zuschauer dazu zu bringen, eine Figur zu hassen. Aber ich will, dass sie am Ende sagen: «Ich verabscheue, was dieser Mensch getan hat. Aber ich verabscheue nicht den Menschen.»

FILMBULLETIN: Auch Carolyn Polhemus' Verhalten wird nicht verurteilt. Es wird sehr deutlich, dass sie sich wie Jane Fonda in *KLUTE* oder *COMES A HORSEMAN* in einer von Männern dominierten Welt durchsetzen muss.

ALAN J. PAKULA: Es war sehr interessant, mitzuverfolgen, wie hartnäckig Greta Scacchi an ihrem amerikanischen Akzent gearbeitet hat, um diese Rolle überzeugend spielen zu können. Ich sagte eines Tages zu ihr: «Wenn das Publikum das Gefühl hat, nicht genau zu wissen, wo diese Frau herkommt, ist das gar nicht so schlecht. Denn wir haben es mit einer Frau zu

tun, die sich gewissermassen selbst geschaffen hat. Sie hat womöglich noch nie mit jemandem über ihre Kindheit gesprochen. Ich stelle mir vor, dass sie aus einer sehr armen Familie stammt, als Kind vielleicht sogar von ihrem Vater oder ihren Brüdern missbraucht wurde. Jetzt tut sie alles, um selbst Erfolg zu haben und Macht zu bekommen. In einer von Männern beherrschten Gesellschaft will sie sich um jeden Preis durchsetzen.» Das alles kommt im Film natürlich nicht vor, aber ich halte es für sehr wichtig, dass die Schauspieler die Hintergründe ihrer Figuren genau kennen.

Viele Zuschauer halten Carolyn Polhemus für ein Luder. Ich habe diese Frau immer verteidigt. Gut: Hertzlich ist sie nicht. Natürlich hat sie Ambitionen. Aber werden Männer wegen ihrer Ambitionen verurteilt? Carolyn ist männlich, sie will nach oben kommen. Auch Männer können sehr rücksichtslos sein, wenn sie nach oben wollen. Nur benutzen sie dazu nicht ihre sexuelle Attraktivität. Zum einen haben sie es meist nicht nötig, zum zweiten ergibt

sich ja nur selten eine Gelegenheit, weil in den entscheidenden Positionen ja wiederum Männer sitzen. Es gibt weltweit mehr Frauen als Männer, und dennoch werden sie behandelt wie eine verschwindende Minderheit. Und sie werden von Menschen unterdrückt, die ihnen physisch weit überlegen sind. Also setzen die Frauen die Mittel ein, die ihnen zur Verfügung stehen, zum Beispiel ihre sexuelle Attraktivität.

Ich finde es bedauerlich, wenn Sex einer anderen Sache als dem eigenen Vergnügen dient, aber ich finde es keineswegs monströs. Davon erzählt auch *KLUTE*. Jane Fonda spielt eine Prostituierte, die das Gefühl haben will, den Männern überlegen zu sein: «Ich habe die Kontrolle über diesen Mann, kann ihm Gefühle verschaffen, die er mir nicht verschaffen kann.» Das hat nichts mit Vergnügen zu tun. Die Sexualität wird für den Krieg der Geschlechter instrumentalisiert.

Auch wenn Carolyn Polhemus nicht sympathisch ist, war es für mich jedoch überaus wichtig, zu zeigen, dass sie eine sehr gute Juristin ist. Deshalb habe ich Greta mit zwei Anwältinnen zusammengebracht, die sich mit Fällen von Kindesmissbrauch beschäftigen. Die eine arbeitet in New York, die andere in Detroit. In Detroit konnte Greta die Befragungen der Kinder durch einen von einer Seite durchsichtigen Spiegel mitverfolgen. Sie wusste also ganz genau über den Beruf ihrer Figur Bescheid. Mich faszinierte der Gedanke, dass diese Frau mit dem missbrauchten Kind möglicherweise sich selbst verteidigt, dass aus ihr eine brillante Rechtsanwältin für die Unterdrückten und Machtlosen hätte werden können. Dieser Kontrast hat mich gereizt, diese Mischung aus Schuld und Unschuld, Gut und Böse, Stärke und Schwäche.

FILMBULLETIN: Können Sie sich vorstellen, selbst ein Anwalt zu sein?

ALAN J. PAKULA: (Er macht eine lange Pause). Ja. Ich hätte beinahe Jura studiert. Früher wollte ich Psychiater oder auch Historiker werden. Nach *ALL THE PRESIDENTS MEN* hätte ich gerne als Journalist gearbeitet. Ja, ich könnte mir vorstellen, ein Anwalt zu sein. Nicht einer, der die Interessen irgendeiner Firma vertreten muss. Ich hätte gerne das Privileg, mich nicht für eine Seite entscheiden zu müssen, den Luxus, das Ganze zu sehen. Aber mich reizt auch das Risiko, gewinnen oder verlieren zu können.

Das Gespräch mit Alan J. Pakula führten Gerhard Midding und Lars-Olav Beier in Deauville

