

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 176

Artikel: "Blödsinn, du hattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert" : Gespräch mit William Goldmann und Rob Reiner
Autor: Beier, Lars-Olav / Midding, Gerhard / Goldmann, William / Reiner, Rob
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866951>

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: 13.01.2026

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

“Blödsinn, du hattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert”

Gespräch mit William Goldman und Rob Reiner

FILMBULLETIN: Mr. Goldman, es ist ungewöhnlich, dass auch einmal ein Drehbuchautor einen Film auf einer Publicity-Tour begleitet. Sonst sind es immer nur ...

WILLIAM GOLDMAN: ... die Stars und gelegentlich die Regisseure. Das ist sicher auch einer der Gründe, weshalb niemand weiß, wer der Drehbuchautor eines Films ist oder was überhaupt sein Beitrag ist. Autoren, Kameraleute oder Cutter, die ungeheuer wichtig für einen Film sind, gelangen deshalb nie richtig in das Bewusst-

sein des Publikums, und die Zuschauer erfahren auch nicht, wie gewisse Dinge in einem Film zustandegekommen sind. Wenn ein Interviewer zu einem Star beispielsweise sagt: «Was Sie da in dieser Szene gemacht haben, fand ich wirklich wunderbar», wird dieser nicht sagen: «Ja, das stand aber schon im Drehbuch.» Er wird wahrscheinlich eher antworten: «Danke sehr, ich habe das gemacht, weil ich dachte, das passt zu meiner Figur.» Also wird der Mythos des Stars nur weiter fortgeschrieben.

James Caan als Paul Sheldon in MISERY



Ich sage aber immer wieder: wir alle sind bei einem Film einander auf Gnade und Ungnade ausgeliefert, wir alle sind voneinander abhängig. Ich habe beispielsweise keine wirkliche Vorstellung von dem, was ein Kameramann macht, obwohl ich schon sehr lange im Filmgeschäft arbeite. Rob hat, glaube ich, auch erst bei diesem Film richtig begriffen, was ein Kameramann alles ausrichten kann.

ROB REINER: Ich war ja auch nie auf einer Filmhochschule. Ich habe als Schauspieler und Autor angefangen, und ich habe sechs Filme gebraucht, um zu lernen, wie eine Kamera funktioniert, welche Objektive man nimmt, was für Effekte man mit dem Licht erzielen kann etcetera. In Amerika nennen wir das *learning on the job*. Die beiden Filme, bei denen ich am meisten gelernt habe, waren sicher THE PRINCESS BRIDE und MISERY, denn sie stellten die grössten technischen Herausforderungen an mich.

FILMBULLETIN: Hat Sie an MISERY die Möglichkeit geziert, eine richtige *tour de force* zu inszenieren? Fast der gesamte Film spielt ja nur an einem Schauplatz.

ROB REINER: Das war allerdings eine echte Herausforderung. Eine unserer grössten Befürchtungen war, dass der Film zu klaustrophobisch wirkt. Aber Bill führte Buster und Virginia, das Sheriff-Ehepaar, in die Handlung ein, und zwar nicht nur, um von dem einen Schauplatz fortzukommen, sondern um dem Publikum die Chance zu geben, durchatmen zu können. Er hat dadurch aber auch eine wirklich grossartige Handlungslinie geschaffen: die Zuschauer verfolgen mit, wie sie nach Paul Sheldon suchen, und all ihre Anstrengungen kulminieren im Augenblick, in dem Buster das Haus betritt, in dem Paul Sheldon gefangen gehalten wird.

FILMBULLETIN: Buster ist also keine Figur, die Stephen King in der Romanvorlage geschaffen hat? Das überrascht mich, denn in ihrer Funktion erinnert sie an die Figur, die Scatman Crothers in THE SHINING, einer anderen King-Verfilmung, gespielt hat.

WILLIAM GOLDMAN: Ich will Ihnen sagen, wie wir dazu gekommen sind: Rob und ich setzten uns zusammen und diskutierten über die Veränderungen, die wir bei der Adaption vornehmen wollten. Rob sagte mir, woran ihm sehr viel lag und was er glaubte, ändern zu müssen. Ich setzte mich dann mit meinen Notizen an den Schreibtisch und fing an. Ich hatte ihm während unserer Gespräche ganz bewusst einige meiner Ideen verheimlicht, weil ich ihn mit dem ersten Entwurf, soweit es ging, überraschen wollte.

Ich hatte wirkliche Angst davor, dass wir mit der Geschichte nicht aus diesem gottverdammten Zimmer herauskommen. Der Roman spielt ausschliesslich in dem Raum, aber in einem Film kann man das nicht machen. Hitchcock hat das mit ROPE versucht ...

ROB REINER: Aber das war nur eine Stilübung.

WILLIAM GOLDMAN: Genau, er fand die Situation interessant und hat versucht, etwas aus ihr zu machen. Aber aufregend war das im Endeffekt nicht.

FILMBULLETIN: Rob Reiner, MISERY bedeutet für Ihre Filmographie auch eine Besonderheit, weil das Reisen in Ihren bisherigen Filmen eine grosse Rolle spielt, vor allem auch für die Entwicklung der Charaktere.

ROB REINER: In den meisten meiner Filme geht es um Leute, die sowohl in einer räumlichen wie einer emotionalen Übergangssituation sind.

WILLIAM GOLDMAN: Stimmt. Das gilt zumindest für die ersten vier: THIS IS SPINAL TAP beschreibt die Tournee

James Caan mit Regisseur Rob Reiner



einer Rockgruppe und in THE SURE THING, STAND BY ME und THE PRINCESS BRIDE sind die Figuren auch unterwegs.

ROB REINER: Und in WHEN HARRY MET SALLY reisen sie zu Anfang zusammen nach Haus.

WILLIAM GOLDMAN: Bei MISERY ist es das Gegenteil. Hat das nun irgendeine tiefere Bedeutung?

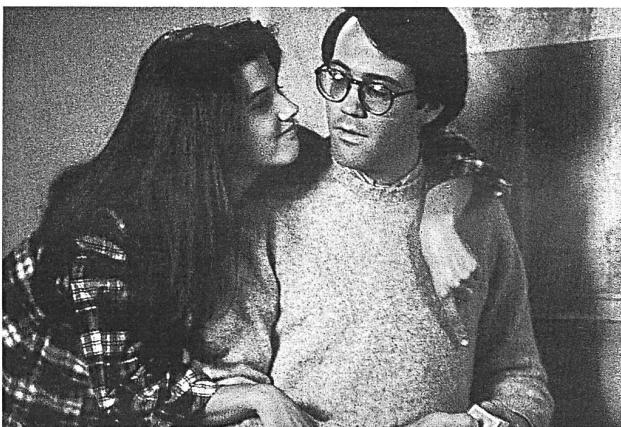
ROB REINER: Nein! (beide lachen schallend)

FILMBULLETIN: William Goldman, auch in Ihrem Œuvre scheint mir MISERY eine Besonderheit zu sein. Wie vertrug sich Ihre überaus ökonomische Drehbuchtechnik – meist beginnen die Szenen im spätmöglichsten Moment – mit einem solchen Stoff?

WILLIAM GOLDMAN: Die Geschichte stellte uns natürlich vor besondere Probleme ...

ROB REINER: Aber wir haben doch auch viel längere Szenen im Film.

WILLIAM GOLDMAN: Eins der Probleme war uns recht bald bewusst: im Buch weiss man von der ersten Seite an, dass Annie verrückt ist und dass Sheldon sie hasst. Im Film haben wir diese Informationen immer weiter hinausgezögert. Als sie im Buch die Suppe verschüttet, dreht sie durch, schmeisst den Teller an die Wand. Im ersten Drehbuchentwurf haben wir diesen Wutanfall noch beibehalten, aber Rob sagte: «Nein, lassen wir sie einfach nur nervös reagieren.» Der Film dauert schon etwa eine halbe Stunde, bis wir – und Paul Sheldon – bemerken, dass sie ihn gekidnappt hat. Unsere grösste Angst war, dass der Zuschauer sich langweilt, denn alles, wovon der Film zunächst erzählt, ist ein Mann mit einem gebrochenen Bein und eine Krankenschwester,



THE SURE THING

die sich um ihn kümmert. Wir mussten also eine Balance finden zwischen den Informationen, die wir dem Zuschauer geben, und dem zunächst langsamen Tempo des Films.

ROB REINER: Also bemüht man sich, kleine Details zu finden als Hinweis für den Zuschauer, Vorzeichen, die Schlimmes ankündigen. Als sie ihn rasiert, gibt es eine Einstellung, in der es so aussieht, als würde sie ihn schneiden. Es passiert nichts, aber man ahnt: es könnte etwas passieren.

WILLIAM GOLDMAN: Wenn wir uns hier über den Film unterhalten, mag das so klingen, als hätten wir gewusst, dass der Film funktionieren wird, und als hätten wir gewusst, dass er spannend wird. Tatsächlich wussten

wir es aber nicht! Wir haben alles mögliche ausprobiert. Auf jede Handlung gibt es eine Reaktion, und jede Entscheidung kann einen vor neue erzählerische Probleme stellen. Wir haben beispielsweise sehr viele spektakuläre Szenen aus dem Buch bei unserer Adaption herausgeworfen, ganz blutrünstige Geschichten, die das Publikum wirklich in Schrecken versetzt hätten.

ROB REINER: Meine Idee war es, etwas zu machen, was über das Genre hinausragt. Und der beste Weg schien mir zu sein, sich mehr auf die Charaktere, ihre Psychologie und ihre gegenseitigen Beziehungen zu konzentrieren. Ich hatte das Gefühl, dass wir eine echte Chance hätten, das Genre zu nobilitieren, wenn wir die Charaktere in den Vordergrund stellen und gerade so viele Gewaltszenen behalten, wie nötig sind, um die Geschichte zu erzählen. In den meisten Stephen-King-Verfilmungen wird ja nur ein Blutbad veranstaltet, aber das wollten wir nicht.

FILMBULLETIN: Hatten Sie ähnliche Probleme mit Kings Geschichte «The Body», nach der Sie STAND BY ME gedreht haben?

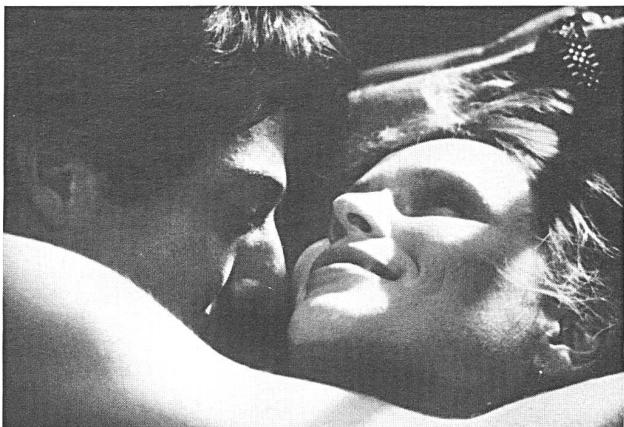
ROB REINER: Nein, STAND BY ME wäre nie ein Genrefilm dieser Art geworden. Ich habe den Film von Anfang an eher als Charakterstück begriffen, und dementsprechend gab es viele Szenen im Buch, die ich im Film nicht haben wollte. Als sie beispielsweise zum ersten Mal die Leiche entdecken, kommen Würmer aus den Augenhöhlen, es blitzt und donnert, das Ganze ist ein richtiger Horrormoment. Ich aber hatte das Gefühl, dass es für zwölfjährige Kinder schon schlimm genug ist, überhaupt zum ersten Mal eine Leiche zu sehen.

WILLIAM GOLDMAN: Ich habe mir immer vorgestellt, dass du dir die meisten Gedanken über die Frage gemacht hast: «Lass' ich die Kotz-Szene drin?» Die Szene ist ein Stilbruch, sie sieht anders aus als der Rest des Films. Ich stelle mir vor, wie du dir den Kopf zerbrochen hast: «Wird diese Szene das Publikum abschrecken?» Nun, da der Film ein grosser Hit war, sagen sich alle: «Wirklich witzig, dass diese Szene drin ist.» Blödsinn, duhattest wahrscheinlich eine Heidenangst davor, dass die Szene nicht funktioniert.

ROB REINER: Natürlich. Wir haben die Szene dann mehr wie einen Moment aus einem Comic-Strip angelegt. Eben als die Geschichte eines kleinen Jungen, die er vor seinen Freunden gross ausmalt.

WHEN HARRY MET SALLY





MARATHON MAN von John Schlesinger

WILLIAM GOLDMAN: Ich möchte noch einen Augenblick bei der Frage bleiben, die mich beschäftigt: was funktioniert in einem Film und was funktioniert nicht? WHEN HARRY MET SALLY ist in meinen Augen eine hübsche Komödie, aber was den Film zu etwas Besonderem macht, ist der Rahmen, der durch die Liebesgeschichten geschaffen wird, die die älteren Paare auf dem Sofa erzählen. Und am Ende gibt es diese wunderbare Überraschung, dass die beiden Hauptfiguren ihre Geschichten genauso in die Kamera sprechen.

ROB REINER: Ich hatte einfach die Vorstellung, dass diese Szenen dem Film mehr Format verleihen würden. Sie sollten zeigen, dass der Weg, den die Hauptfiguren



THE GREAT WALDO PEPPER von Georg Roy Hill

zurücklegen, gar nicht so spezifisch ist, sondern Teil eines universellen Prozesses: was stellt man an, um den richtigen Partner zu finden?

WILLIAM GOLDMAN: Im nachhinein scheint das alles so selbstverständlich zu sein, aber wenn man an solchen Szenen arbeitet ... Das erinnert mich an den Augenblick, als George Roy Hill mir eröffnete, er wolle im Mittelteil von BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID einen Song haben, «Raindrops keep falling on my head». Nun, da der Film und auch der Song so grosse Erfolge waren, sieht man sich die Szene an und sagt sich: «Wie schön, jetzt kommt der 'Raindrops'-Song. Was für eine tolle Szene!» Aber ich hatte damals Angst, dass die Fahrradszene allein schon einen Stilbruch darstellen würde.

Und dann wollte George auch noch einen Song, mitten in einem Western! Das sind die Momente, die einen Film wirklich anders machen, die ihn herausragen lassen. Aber damals dachte ich, dass das Publikum so etwas nicht akzeptiert. Und das ist die Frage, die ich mir ständig stelle: Was wird das Publikum akzeptieren? Es gibt keine Erfolgsrezepte, um das ungeteilte Interesse der Zuschauer zu wecken. Oft macht man Fehler, ohne es zu wollen, und dann langweilt sich das Publikum. Es ist immer ein Schock für mich, wenn etwas wirklich funktioniert.

FILMBULLETIN: Aber in MARATHON MAN gab es zwei Szenen, bei denen Sie sich der Wirkung doch wohl sicher sein konnten: ich denke an die Zahnbehandlung



MISERY

Dustin Hoffmans und die Szene mit dem KZ-Arzt Lawrence Olivier im jüdischen Viertel in New York.

WILLIAM GOLDMAN: Ja, ich war mir sicher, dass die Szene mit dem KZ-Arzt in der 47. Strasse wirkt.

ROB REINER: Und die Zahnarzt-Szene nicht? Jesus Christus, die ist doch so schrecklich! Die Szene ist so hart, dass ich es kaum auf meinem Sessel im Kino aushalten konnte.

WILLIAM GOLDMAN: Die Szene hatte ich im Roman eigentlich nur geschrieben, weil ich als Kind eine höllische Angst vorm Zahnarzt hatte. Ich hatte einen sadistischen Zahnarzt.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns zu MISERY zurückkehren: Sie sagten, Sie wollten das Genre nobilitieren, indem Sie die Charaktere in den Vordergrund stellen. Tatsächlich hatte ich grosse Probleme mit der Zeichnung der Annie.

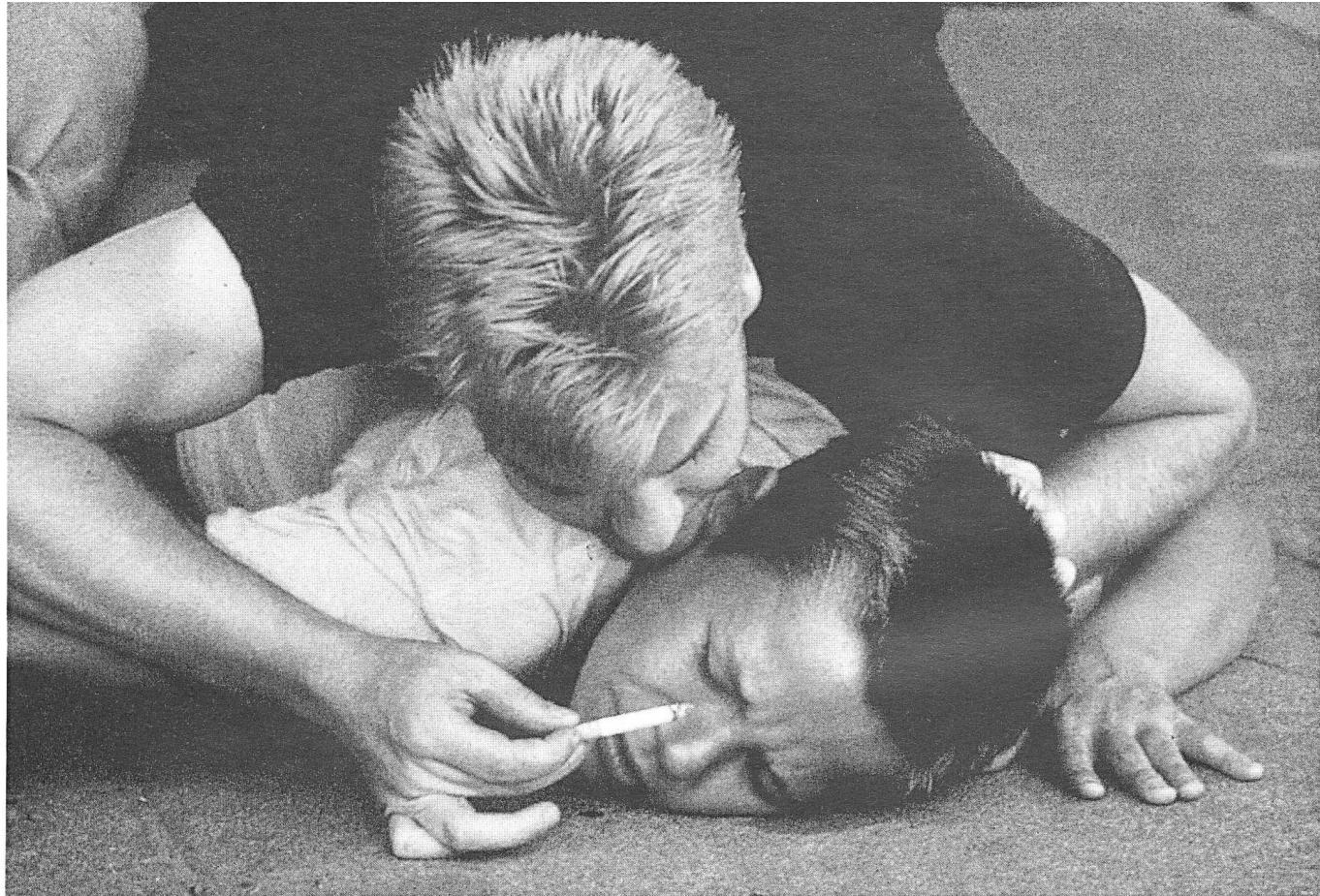
WILLIAM GOLDMAN: Warum?

FILMBULLETIN: Weil sie einerseits sehr verletzlich und sensibel angelegt ist und in anderen Szenen nur wie ein eindimensional gezeichnetes Monstrum wirkt.

ROB REINER: Aber tatsächlich sind diese Leute doch so! Das sind komplizierte Leute, die sind nicht nur Monstren. Bei all den Recherchen über psychopathische Killer und Massenmörder haben wir das gesehen, beispielsweise auf Videobändern und Filmaufnahmen mit wirklichen Mördern. Wenn Sie sich Ted Bundy oder Eugene Jones anschauen, werden Sie feststellen, dass die ganz normal wirken. Wenn Sie es nicht besser wüssten, würden Sie sich sagen: «Na, das sind doch ganz

BLUE POINT





STAND BY ME

nette Leute.» Und dann plötzlich schlägt deren Verhalten um. Sie werden psychotisch, weil etwas passiert, das an einen ganz bestimmten Punkt in ihrem Inneren führt, der sie verstört werden lässt. Wir sprechen es im Film nicht aus, aber ich stelle mir vor, dass Annie von ihrem Vater sexuell missbraucht wurde und seither keine normale Beziehung zu einem Mann haben konnte. Deshalb hat sie sich ihre eigene Phantasiewelt geschaffen. Solange sie sich in der bewegen kann, ist sie freundlich und nett. Aber in dem Moment, in dem Paul Sheldon diese Welt zerstört (dadurch, dass er Misery, die Romanfigur, sterben lässt), bekommt sie einen Tobsuchtsanfall. Wer weißt, was für Saiten er da in ihrem Inneren anschlägt: ihre unverarbeitete Beziehung zum Vater, ihren Männerhass. Sie rennt fort und braucht Zeit, sich zu beruhigen. Aber dann kann sie diese Phantasiewelt langsam und mit grosser Sorgfalt wieder aufbauen. Wir wollten also nicht, dass sie die ganze Zeit über verrückt wirkt, denn so sind diese Leute nicht.

WILLIAM GOLDMAN: Das ist eine interessante Interpretation der Figur. Ich war mir dieser Möglichkeit nicht bewusst.

FILMBULLETIN: Um mein Problem zu präzisieren: es ist nicht die Schizophrenie der Figur, sondern wie sie benutzt wird für die Dramaturgie des Horrorfilms.

ROB REINER: Aber ich finde, dass die Sensibilität, mit der die Figur gezeichnet ist, sie sehr lebensnah macht. Sie ist aber auch ein Monster! Sie ist ein wenig wie Ted Bundy – ich weiß nicht, ob Sie von dem gehört haben. Er hat in den USA fünfzig Frauen vergewaltigt und sie danach umgebracht. Wenn Sie aber mit ihm zusammen sitzen und sich mit ihm unterhalten, dann denken Sie:

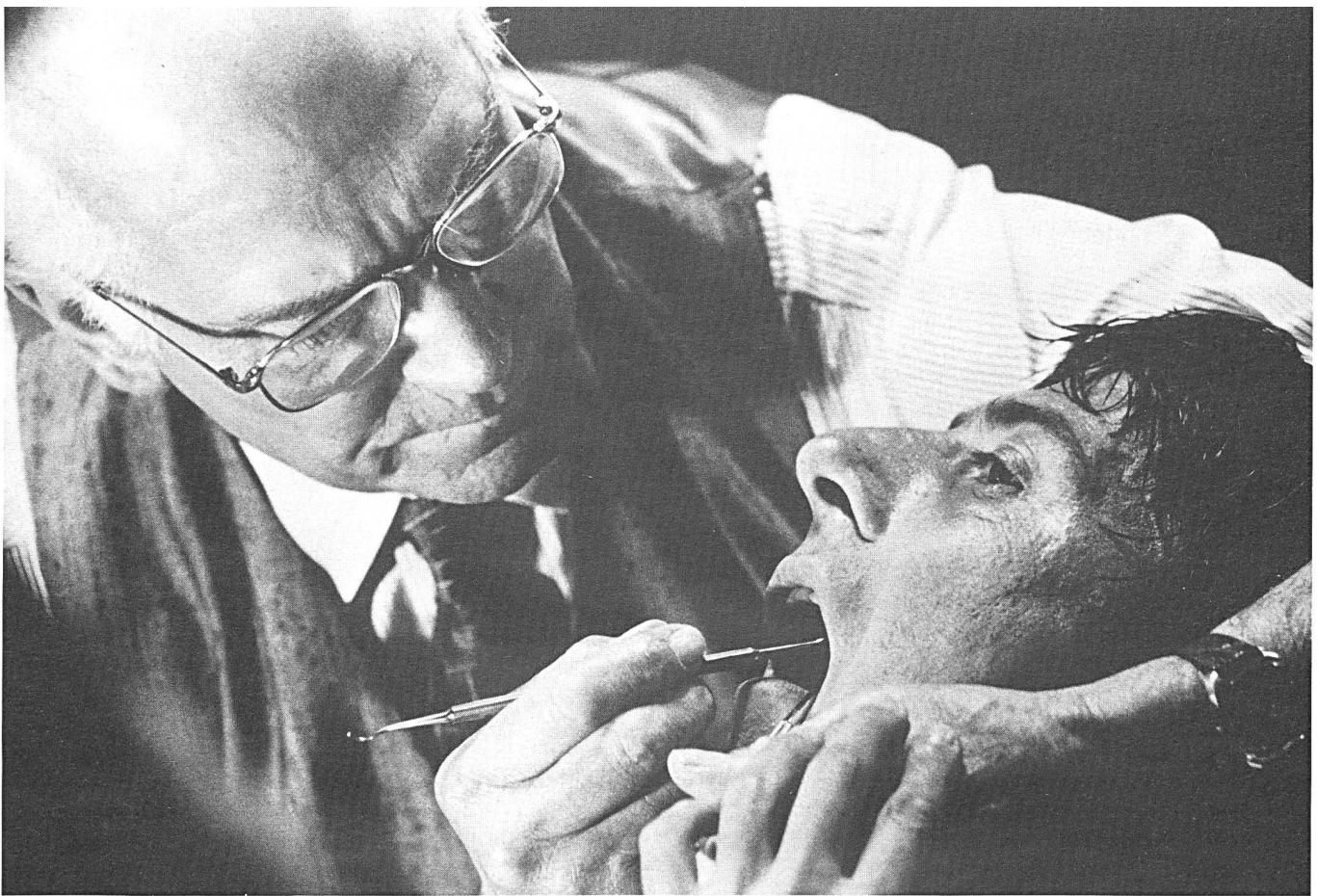
«Ich könnte mir kaum einen charmanteren und interessanteren Gesprächspartner vorstellen.» Eben der Typ, mit dem man sich gern zum Dinner verabreden würde.

WILLIAM GOLDMAN: Und ein sehr gut aussehender Mann noch dazu.

ROB REINER: Genau: man kann sich schon vorstellen, weshalb er all diese Frauen bezaubern konnte. Aber natürlich gibt es eine reale Realität und eine filmische Realität. Oft ist erstere zu uninteressant oder auch zu unglaublich. Wenn Annie so wie Ted Bundy gewesen wäre, hätte uns niemand die Figur abgenommen. Also haben wir sie mit einigen sonderbaren Attributen versehen: sie hat dieses Hausschwein, sie liebt Liberace-Musik und sie schaut sich so furchtbare Serien wie «Love-Connection» im Fernsehen an.

FILMBULLETIN: Ich muss Ihnen allerdings zugestehen, dass sich Ihre Strategie am Ende auszahlt: wenn Paul Sheldon Annie umbringt, dann hat der Zuschauer nicht das Gefühl, er töte das Monster, sondern gleichzeitig auch ein menschliches Wesen.

ROB REINER: Er bringt beide um! Mit meinem Production Manager Steve Nicolides sah ich mir die Musteraufnahmen der Szene an, in der Annie sagt: «Der Regen macht mich immer traurig», und später: «Sie werden nie verstehen, was es für jemanden wie mich bedeutet, jemanden wie Sie zu verlieren.» Bill hat diese Szene wirklich hervorragend geschrieben: wir empfinden wirkliche Sympathie für die Frau. Sie ist ein wirklich trauriger, hoffnungslos depressiver Mensch, eine kranke Frau, die sicher nie Liebe bekommen und geben wird. Steve sagte: «Ich merke schon, was du erreichen willst: das Publikum soll sie gern haben. Aber hast du keine Angst,



Laurence Olivier und Dustin Hoffman in MARATHON MAN von John Schlesinger

dass wir auch am Ende so sehr mit ihr sympathisieren, dass uns ihr Tod nicht nur traurig, sondern auch wütend macht?» Die Angst hatte ich nicht, ich glaube einfach, dass es den Film viel interessanter macht, wenn wir Sympathie für Annie empfinden, wenn sie eine Figur mit menschlichen Qualitäten ist.

FILMBULLETIN: Und wenn er sie am Ende tötet, fragt man sich: muss er wirklich so brutal sein?

ROB REINER: Da bringen Sie einen interessanten Punkt zur Sprache. Muss er so brutal sein? Die Antwort darauf ist: Nein! Aber, und jetzt kommt der Haken: Ja, er muss sie umbringen! Denn wenn er es nicht tut, wird sie ihn umbringen. Das machen wir ja ziemlich deutlich: sie kommt mit dem Revolver und sagt, dass sie zuerst ihn und dann sich selbst töten wird. Natürlich muss er nicht so gewalttätig sein. Aber: er ist auch nur ein Mensch. Er ist nicht Jesus Christus. Er wurde monatelang misshandelt, und nun lassen wir ihn seine Rache nehmen.

FILMBULLETIN: Sie beide arbeiten – als Romanautor, Drehbuchautor und Regisseur – sehr erfolgreich in populären Genres. Hat Sie an MISERY nicht auch die Identifikation mit einem Autor gereizt, der die Wünsche eines Massenpublikums auf einmal nicht mehr nur abstrakt, sondern sehr konkret zu spüren bekommt? Befriedigen muss?

WILLIAM GOLDMAN: Ich bin seit dreissig Jahren Schriftsteller und hatte in der ganzen Zeit nur zweimal seltsame Erfahrungen mit Fans. Aber bei Stephen King ist das anders: wahrscheinlich hat es in den letzten Jahrzehnten keinen Autor gegeben, der auch nur annähernd so populär war wie er, er ist so berühmt wie ein Rock-

star. Und er hat grosse Probleme mit seinen Fans, denn das, was er schreibt, besitzt eine starke Anziehungskraft auf die verrücktesten Arten von Fans. Ich verstehe die Situation, aber das ist kein Problem, mit dem ich selbst zu kämpfen habe.

ROB REINER: Ich verstehe die Situation wahrscheinlich etwas besser, denn ich war lange Zeit ein grosser Fernsehstar. In den siebziger Jahren spielte ich in einer der populärsten und vielleicht auch wichtigsten TV-Serien mit.

FILMBULLETIN: Das war «All in the Family», nicht wahr?

ROB REINER: In Amerika war diese Serie ein grosser Hit. Und da machte ich eine Menge Erfahrungen mit Fans, die ein festgefasstes Bild von mir hatten und wollten, dass ich dem entspreche. Leute, die nicht wollten, dass ich aus dem Muster ausbrach. Und das ist genau die Situation, in der Paul Sheldon steckt. Deswegen interessierte mich der Stoff auch, weil ich gut verstehen konnte, was er durchmacht.

FILMBULLETIN: Als Autor von Trivialromanen ist Sheldon auch ein geschickter Manipulator von Emotionen, was ihm später im Kampf mit Annie sehr zu Hilfe kommt. Hat Sie auch diese erzählerische Ironie am Stoff interessiert?

WILLIAM GOLDMAN: Mich interessieren zunächst immer zwei Dinge an einem Stoff: a) mag ich ihn, und b) schaffe ich es, dass er auf der Leinwand funktioniert? Und bei MISERY ...

ROB REINER: Ich werde etwas dazu sagen, weil du es nicht sagen kannst, Bill. Es gibt eine Szene im Buch – die wir auch gedreht, aber später geschnitten haben – da sprechen sie über etwas, das sie *the gotta* nennen.

Ich will Ihnen den Ausdruck erklären: *gotta* wie in «*Ho-ney, I'll be in bed in a minute, but I gotta see how this chapter ends.*» oder: «*I'll pick you up in a minute, but I gotta find out if he's the murderer.*» Der Ausdruck bezeichnet einfach die Fähigkeit eines guten Geschichtenerzählers, den Leser in Atem zu halten und ihn zu fesseln. Und Bill besitzt diese Fähigkeit als Romanautor und auch als Drehbuchautor: Sie lesen seine Sachen und wollen unbedingt wissen, was im nächsten Augenblick passiert. Obwohl wir im Film nicht ausführlich davon sprechen, ist klar, dass auch Paul Sheldon diese Fähigkeit besitzt und sie geschickt im Kampf gegen Annie einsetzt.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns noch einen Augenblick

STAND BY ME

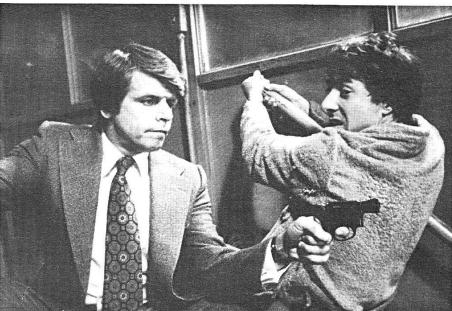


bei dem Thema des Schreibens verweilen: es ist in Ihren Filmen, Rob Reiner, allgegenwärtig.

ROB REINER: Ja, es geht immer ums Schreiben, in fast jedem Film, den ich bisher gemacht habe. Ich weiss

„Wenn ich das Buch eines anderen adaptiere, weiss ich ja nicht, wiev iel Mühe ihn die Szenen jeweils gekostet haben. Wenn ich finde, dass eine Szene nicht in den Film passen wir d, nehme ich sie einfach heraus.
Bei meinen eigenen Büchern ist das anders.“

nicht genau, woran das liegt. Vielleicht daran, dass ich als junger Mann geschrieben habe, vielleicht liegt es auch einfach daran, dass mich der schöpferische Prozess fasziniert. Sie haben absolut recht, mit Ausnahme von THIS IS SPINAL TAP, in dem es um eine Rockgruppe geht, kommt das Thema immer vor. In THE SURE THING treffen die Hauptfiguren sich in einer Klasse für kreatives Schreiben, und später verfasst Walter einen Essay über das, was ihm passiert ist. In STAND BY ME geht es um eine Figur, die Schriftsteller geworden ist. In THE PRINCESS BRIDE gibt es den Roman, aus dem vorgelesen wird. In WHEN HARRY MET SALLY ist sie Journalistin und er verfasst Reden für Politiker. MISERY handelt von einem Schriftsteller, aber in meinem nächsten Film wird das anders sein.



MARATHON MAN von John Schlesinger

FILMBULLETIN: Weshalb die Häufigkeit, mit der Sie dieses Thema behandeln? Betrachten Sie das Schreiben als eine besondere Art des Selbstausdrucks?

ROB REINER: Für mich ist Schreiben gleichzeitig die intimste und die aufschlussreichste Art, in der sich ein Künstler ausdrücken kann. In der Musik ist das schon einen Schritt zurückgenommen, da benutzt man abstrakte Formen, um seine Gedanken und Gefühle auszudrücken – in der Malerei ebenso. Man kann zwar eine Menge Dinge über einen Maler herausfinden, wenn man ein Gemälde betrachtet. Aber man befindet sich doch auf einer sehr vermittelten Ebene dabei. Das Schreiben hingegen ist sehr konkret, es ist ein spezifischer Ausdruck von Ideen und Emotionen.

FILMBULLETIN: William Goldman, ich möchte Sie nun als Romancier befragen. Fällt es Ihnen eigentlich schwer, eine Romanpassage, auf die Sie stolz sind – ich denke etwa an die Verfolgungsjagd und den Fechtkampf auf

sondern weil unsere Schauspieler so hervorragend fechten konnten. Sie müssen rechtshändig, linkshändig, dann wieder rechtshändig kämpfen. Beide Schauspieler haben das monatelang geübt. Und glauben Sie mir: es gibt keine Einstellung, in der man *nicht* die Schauspieler sieht! Der Stuntkoordinator und der Fechtlehrer haben mit all den Grossen gearbeitet, mit Errol Flynn und Douglas Fairbanks jr., und sie stimmten überein, dass dies der einzige Film sei, in dem nicht mit Doubles gearbeitet wurde!

WILLIAM GOLDMAN: Ja, das war erstaunlich. *Mandy Patinkin* und *Cary Elwes* waren ganz verrückt aufs Fechten. Sobald sie eine Minute frei hatten, übten sie zusammen. Es ist schon schwer genug zu fechten, aber es dann auch noch linkshändig zu tun!



BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID von George Roy Hill

FILMBULLETIN: Nun, William Goldman, ich möchte Ihnen die Frage noch einmal stellen: Vertrauen Sie solche Szenen einem Regisseur leichten Herzens an?

William Goldman

den Klippen in «The Princess Bride» – einem Regisseur anzutrauen?

ROB REINER: (lacht) Ich muss Ihnen dazu sagen, dass Bill im Drehbuch zu dieser Szene schrieb: «Sie werden gleich die zweitbeste Fechtszene in der Geschichte des Kinos sehen. Die beste folgt etwas später.» Ich lese das und denke: Wie soll ich das nur hinbekommen? Wie soll ich eine Fechtszene inszenieren, die besser ist als alles, was man in ROBIN HOOD, SCARAMOUCHE und CAPTAIN BLOOD und all den anderen grossen Mantel- und Degen-Filmen gesehen hat?

Und ich werde Ihnen folgendes sagen: ich finde, dass unsere Szenen viel besser geworden sind als alles, was Sie in den anderen Filmen, die ich genannt habe, zu sehen bekommen! Nicht, weil ich sie inszeniert habe,

ROB REINER: Ich kann Ihnen sagen, dass er da ungeheuer viel Vertrauen in mich gesetzt hat! Ich hatte bis dahin noch nichts derartiges gedreht. Ich war bekannt für Charakterkomödien, Filme mit Leuten, die in einem Raum sitzen und miteinander reden.

WILLIAM GOLDMAN: Ich kannte Robs Filme natürlich. THIS IS SPINAL TAP gehört zu den berühmten Filmen, die niemand in Amerika im Kino gesehen hat, aber inzwischen kennt ihn jeder, weil er ihn auf Video gesehen hat. Es ist wahrscheinlich der Lieblingsfilm jedes Rockmusikers. Ich mochte auch THE SURE THING. Da ich die Rechte an «The Princess Bride» besass, konnte ich selbst entscheiden, wer ihn inszeniert. Ich habe tatsächlich eine Menge Regisseure abgelehnt, aber mit Rob wollte ich es versuchen.

ROB REINER: Ich werde Ihnen noch etwas sagen. Rückblickend erscheint mir der Film wie eine der Situationen, an die man naiv und jungfräulich herangeht. Man weiss es nicht besser und denkt: «Klar, das bekomme ich schon hin. Natürlich kann ich Fechtszenen drehen.» Und dann fangen die Dreharbeiten an, und man wird mit all den technischen und logistischen Problemen konfrontiert! Wenn ich den Film heute machen sollte, würde ich wahrscheinlich ablehnen, denn nun weiss ich, wie schwierig solche Dreharbeiten sind.

FILMBULLETIN: William Goldman, wie unterscheidet sich Ihr Vorgehen bei der Adaption eines eigenen Romans von der Adaption des Romans eines anderen Autors?

WILLIAM GOLDMAN: Wenn ich eins meiner eigenen Bücher adaptiere, bin ich nicht so rigoros, wie ich es sein sollte. Wenn ich das Buch eines anderen adaptiere, kümmern mich die Probleme nicht, die er beim Schreiben gewisser Szenen hatte, ich weiss ja nicht, wieviel Mühe ihn die Szenen jeweils gekostet haben. Wenn ich finde, dass eine Szene nicht in den Film passen wird, nehm ich sie einfach heraus. Bei meinen eigenen Büchern ist das anders: da erinnere ich mich daran, wie schwer es mir fiel, diese oder jene Szene zu schreiben. Und dann lasse ich sie drin.

ROB REINER: Man will seine eigenen Sachen schützen, ist doch klar.

WILLIAM GOLDMAN: George Roy Hill hat ein sehr schönes Motto: «Die Kritiker bringen dich sowieso um, also kannst du es auch selbst tun.» Man sollte sich selbst gegenüber eigentlich so hart und unnachgiebig wie möglich sein.

FILMBULLETIN: Wie Faulkner sagte: «You have to kill all your darlings.»

WILLIAM GOLDMAN: Exakt. Auch wenn man selbst etwas mag, muss man doch die nötige Distanz dazu gewinnen, wenn man es adaptiert. Meist ist es doch so ...

ROB REINER: Wenn man einen Film dreht, ist es genauso. Im Schneideraum geht es darum, den bestmöglichen Film zu machen. Da muss man vergessen können, dass es anderthalb Tage gekostet hat, eine bestimmte Szene zu drehen, die dann nicht recht in den fertigen Film passt. Wir

hatten zum Beispiel eine Einstellung, für die wir fast einen ganzen Tag brauchten. Sie erinnern sich an die Szene, in der Paul Sheldon sich aus dem Bett fallen lässt und zur Tür klettert? Er stellt fest, dass die Tür verschlossen ist und sinkt erschöpft zusammen. Dann gab es diesen Moment, in dem er zum Bett zurückkriecht und wieder hinaufklettern will. Aber es klappt nicht, er sinkt verzweifelt zusammen und deckt sich mit der Bettdecke zu. Wir hatten eine Einstellung gedreht, die mit einer Grossaufnahme seiner Hand begann, und dann fuhr die Kamera langsam zurück, bis sie an der Decke des Zimmers war. Die Einstellung endet also damit, dass dieser Kerl da unten hilflos am Boden liegt. Nach dem Drehen dachten wir noch: «Hm, was für eine grossartige Einstellung.» Aber der emotionale Span-

nungsbogen der Szene war schon in dem Moment erreicht, als er merkt, dass er die Türklinke nicht öffnen kann. Alles, was in dieser Szene nach diesem Augenblick, in dem der Zuschauer quasi gemeinsam mit Sheldon zusammenbricht, passiert, erschien mir später wie ein Nachtrag, ein Zusatz. Und obwohl es mich einen Tag gekostet hat, die Szene zu drehen, war mir klar, sie muss raus. *Bob Leighton*, mein Cutter, liess sie im Rohschnitt noch drin, aber als ich sie sah, sagte ich augenblicklich: «Weg damit!»

WILLIAM GOLDMAN: Diese Härte gegenüber sich selbst ist sehr wichtig. Ich denke, das gilt für jede Kunstform. Ich wusste nichts von der Szene, die Rob gerade beschrieben hat, aber ich wette mit Ihnen, dass zwei Dinge passiert wären, hätte er sie im Film behalten: a) die Zuschauer wären auf ihren Sitzen unruhig geworden und b) die Kritiker hätten das bemerkt und die Szene kommentiert, weil sie nicht in den Fluss des Films passt.

ROB REINER: Es war richtig, die Szene herauszunehmen, denn der Schnitt funktioniert nun viel besser. Wir sehen, wie er hilflos zusammensinkt, und in der nächsten Szene sind wir schon in Busters Büro und bei der Zeitungsschlagzeile: «Paul Sheldon wird vermisst». Dann, in der nächsten Szene, fangen wir an mit einer Grossaufnahme Annies, die ihn auf dem Boden entdeckt: «Du armes Ding, du bist aus dem Bett gefallen.» Sie denkt also gar nicht daran, dass er fliehen wollte; sondern sie sagt sich, dass er aus einem richtigen Krankenhausbett mit Gittern nicht hätte herausfallen können. Zunächst hatten wir gedacht, wir müssten unbedingt zeigen, wie er zum Bett zurückkriecht, damit sie nicht merkt, dass er fliehen wollte. Aber beim Schnitt merkten wir, dass das gar nicht nötig war.

FILMBULLETIN: Nach *A BRIDGE TOO FAR* ist *MISERY* Ihr zweites Drehbuch, in dem *James Caan* eine Hauptrolle spielt. Aber ich denke, Sie haben die Rolle nicht explizit für ihn geschrieben?

WILLIAM GOLDMAN: Nein. Rob traf sich sehr häufig mit *Warren Beatty*, und der wäre ganz anders in der Rolle gewesen.

ROB REINER: Und, wenn ich ehrlich sein soll, auch nicht so gut. Anfangs dachte ich an Leute wie *Harrison Ford*, *Michael Douglas*, *Warren Beatty* und sogar *Robert Redford*. Ich traf Redford sehr häufig, weil ich einen Schauspieler haben wollte, der eine gewisse Intelligenz besitzt, von dem man sich vorstellen kann, dass er Romane schreibt. Aber Jimmy ist aus einer ganzen Reihe von Gründen besser geeignet für die Rolle. Einer der Gründe ist natürlich, dass Stephen King und Bill die Figur so gut geschrieben haben, dass sie augenblicklich intelligent wirkt. Jimmy ist kein Trottel, er weiß, wie man mit einer solchen Rolle umgehen muss.

FILMBULLETIN: Mir gefiel dieser skeptische Blick, mit der er der ganzen Situation von Anfang an begegnet.

ROB REINER: Hinzu kommt, dass er Ecken und Kanten hat. Er ist ein Typ von der Strasse, und das zahlt sich für die Rolle aus. Man hat den Eindruck, dass er in den «Misery»-Romanen über etwas schreibt, das ihm sehr fremd ist. Aber er ist in diesem Schema gefangen und versucht verzweifelt, etwas anderes zu schreiben, was seinen eigenen Erfahrungen näherkommt. In dieser Hinsicht war Jimmy also auch eine interessante Besetzung. Und schliesslich besitzt er eine starke physische Präsenz. Er ist ein sehr athletischer Typ, und die Tatsache, dass er den ganzen Film über an das Bett gefesselt ist, macht seine Darstellung besonders interessant. Die

Kathy Bates als Annie Wilkes in *MISERY*



Frustration, die er beim Spielen empfand, entspricht auch der Paul Sheldons. Alles in allem ist er die perfekte Besetzung, obwohl er nicht meine erste Wahl war.

WILLIAM GOLDMAN: Wir haben die Szene ja schon erwähnt, in der sie ihn zum ersten Mal allein lässt und er sich zur Tür schleppt. Da Jimmy so athletisch und durchtrainiert wirkt, ist das ein besonders spannender Moment. Und der Schmerz und die Qualen, die er dabei empfindet, sind Dinge, die Michael Douglas und Warren Beatty nicht hätten vermitteln können, so gute Schauspieler sie auch sein mögen.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist es für Sie als Drehbuchautor, schon vorher zu wissen, wer eine bestimmte Rolle später spielen wird?

WILLIAM GOLDMAN: Das weiss man fast nie.

FILMBULLETIN: Aber THE GREAT WALDO PEPPER haben Sie doch beispielsweise für Robert Redford geschrieben.

WILLIAM GOLDMAN: Ja, aber das ist eine Ausnahme. Ich wusste bei THE STEPFORD WIVES, wer eine der weiblichen Hauptrollen spielen würde, ich wusste, dass der Ringer André the Giant eine Rolle in THE PRINCESS BRIDE spielen würde, und schliesslich wusste ich, dass Kathy Bates die Rolle der Annie spielen würde, denn ich hatte sie ausdrücklich für sie geschrieben.

Erst sehr spät im Verlauf der zwei Jahre, die man meist an einem Filmprojekt sitzt, weiss man, wer eine Rolle spielen wird. Als Drehbuchautor hat man für gewöhnlich mit den Schauspielern, wenn überhaupt, nur kurz vor Beginn der Dreharbeiten zu tun. Man hört ihnen zu, weil sie glauben, dass sie eine gewisse Szene nicht spielen können oder dass sie sich unwohl fühlen bei einer bestimmten Dialogzeile. Nur selten wird man als Dreh-

buchautor in solchen Situationen konsultiert, meist dann, wenn der Regisseur das Problem nicht lösen kann. Die Zusammenarbeit mit Rob ist da natürlich einzigartig, denn er war Autor und Schauspieler. Er versteht die Probleme eines Schauspielers besser als die meisten seiner Kollegen.

ROB REINER: Für mich gilt folgendes: wenn es etwas im Buch gibt, das ich als Schauspieler hinbekomme, dann erwarte ich auch von meinen Schauspielern, dass sie das schaffen. Und ich achte darauf, dass ich nichts im Drehbuch habe, was ich nicht auch selbst spielen könnte. Ich glaube, dass Bill gern mit dem Bild eines Schauspielers arbeitet, von dem er glaubt, dass er die Rolle spielen sollte. Wenn man diesen Schauspieler nicht bekommt, bemüht man sich, um einen anderen, der ihm sehr nahe kommt. Und man passt die Rolle dem entsprechenden Schauspieler schliesslich an.

WILLIAM GOLDMAN: Meist sind es tote Schauspieler, an die ich beim Schreiben denke. «Wenn ich Spencer Tracy zur Zeit, als er in PAT AND MIKE spielte, bekommen könnte, wäre er genau richtig!» oder Jimmy Stewart in IT'S A WONDERFUL LIFE oder Katherine Hepburn zur Zeit von PHILADELPHIA STORY. Das gibt mir einen Anhaltspunkt. Nur ganz selten denke ich an aktuelle Schauspieler. Wir haben sehr gute Schauspieler heutzutage, aber ich wuchs eben mit den grossen, alten Stars auf. Cary Grant ist der Schauspieler, an den die meisten Drehbuchautoren denken: «Das wäre eine grossartige Szene, wenn ich Cary Grant dafür bekommen könnte!» Denn Cary Grant erweckte alle Szenen zum Leben, einfach dank seines unglaublichen Talentes, seiner Professionalität und seiner Persönlichkeit. Es ist wirklich wahr: die meisten Drehbuchautoren denken an ihn.

Cary Elwes als Westley und André the Giant als Fezzik in THE PRINCESS BRIDE



ROB REINER: Harrison Ford ist zurzeit vielleicht der Schauspieler, der ihm am nächsten kommt: er besitzt die selbe Leichtigkeit, die gleiche Ironie wie Grant.

FILMBULLETIN: Welche Bedeutung hat für Sie beim Schreiben die Starpersona eines Schauspielers? Erleichtert es Sie, eine Figur rasch zu etablieren? Ich denke dabei wieder an Redford in THE GREAT WALDO PEPPER.

WILLIAM GOLDMAN: Nun, dieser Film war ein besonderer Fall, denn da wusste ich von Anfang an, dass Redford die Hauptrolle spielt. Ich wusste, was er spielen kann und was nicht. Und zu diesem Zeitpunkt war es nicht schwer, ihn sympathisch und ansprechend wirken zu lassen: er war der grösste Filmstar überhaupt und jeder mochte ihn. Also brauchte man keine Szene zu schreiben, damit der Zuschauer ihn sympathisch fand. Wenn Sie aber Al Pacino oder Robert De Niro, die beide etwas bedrohlicher und undurchsichtiger wirken, genommen hätten, hätten Sie besser daran getan, ihn gleich in der ersten Szene sympathisch zu machen: sie hätten ihn ein Baby streicheln lassen oder ähnliches. (Reiner lacht) Natürlich gibt es Grenzen: was Redford am besten auf der Leinwand vermittelt, sind Leichtigkeit und Schönheit.

ROB REINER: Redford ist ein eigener Fall, finde ich. Er ist ein sehr komplizierter und intelligenter Mensch. Wenn er es zuliesse, die Ängste und die Verwirrung, die in ihm existieren, herauszulassen, würden seine Darstellungen sicher interessanter. Er ist das perfekte Beispiel für jemanden, der ein Gefangener seines eigenen Erfolges ist. Ihm ergeht es ganz ähnlich wie Paul Sheldon in unserem Film. Das Publikum erwartet ganz bestimmte Dinge von ihm, und er hat eine höllische Angst davor, etwas anderes zu tun. Dabei wäre er in der Lage, ganz unterschiedliche Rollen zu spielen. Er war zunächst ja auch an der Rolle in MISERY interessiert, aber ich denke,

gut aussah. Dann wurde er als Revolverheld in BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID ein Star, und seither hat er keine Komödien mehr gemacht. Ich weiss nicht, ob Sie sich an BAREFOOT IN THE PARK erinnern, an die Szenen, in denen er oben im Apartment ankommt? Man denkt, er stirbt, weil er nach dem Treppenstein keine Luft mehr bekommt. Er war ungeheuer witzig, aber so etwas würde er heute nicht mehr machen. Er würde nie wieder jemanden spielen, der atemlos ist, wenn Sie verstehen, was ich meine.

ROB REINER: Wenn man komisch sein will, muss man auch einmal dumm aussehen können und den Trottel spielen. Das gefällt ihm nicht.

WILLIAM GOLDMAN: Er kann sehr witzig sein und lässt das auch gelegentlich in seinen Filmen zu, aber eigentlich spielt er immer nur die ernsten, wortkargen Helden.

FILMBULLETIN: Lassen Sie uns noch einmal zur Besetzung von MISERY zurückkehren. Richard Farnsworth hat mir sehr gut gefallen, ich finde, diese Rolle ist die beste, die er seit COMES A HORSEMAN gespielt hat. War er Ihre erste Wahl?

WILLIAM GOLDMAN: Beim Schreiben habe ich nicht an ihn gedacht. Als wir das erste Mal mit dem Gedanken spielten, eine weitere Figur in die Geschichte einzuführen, wollte ich jemanden, dem man augenblicklich ansah, dass er es schaffen würde, Paul Sheldon zu befreien. Ursprünglich dachte ich an Richard Widmark oder Charlton Heston, Leute, denen das Wort *Held* in Grossbuchstaben auf der Stirn geschrieben ist.

Aber als es um die Besetzung ging, hast du, glaube ich, nicht mit allzuvielen Leuten gesprochen, Rob? Farnsworth entsprach der Figur, die wir geschrieben hatten, sehr genau. Wenn man ihn sieht, hat man einfach das Gefühl, das ist ein guter Mann, der wird Sheldon schon befreien.

ROB REINER: Und man mag ihn einfach, man will, dass er Erfolg hat bei der Suche.

WILLIAM GOLDMAN: Viele Leute hätten die Rolle spielen können, Peter Falk beispielsweise.

FILMBULLETIN: Wäre der nicht zu urban, zu städtisch gewesen?

ROB REINER: Ja, richtig.

WILLIAM GOLDMAN: Sicher. Aber es sollte jemand sein, der dem Zuschauer Vertrauen einflösst.

ROB REINER: Und so, wie Farnsworth ihn spielt, ist auch eine wunderbare Figur daraus geworden. Obwohl er ein ländlicher Typ ist, sehr langsam spricht, merkt man doch, dass sein Verstand blitzschnell arbeitet. Er ist clever, er ist ein sehr guter Detektiv. Wir hatten die Vorstellung, dass er beim Police Department in Denver,

„Wenn ein Interviewer zu einem Star sagt: «Was Sie da in dieser Szene gemacht haben, fand ich wirklich wunderbar», wird dieser nicht sagen: «Ja, das stand aber schon im Drehbuch.» Der Mythos des Stars wird weiter fortgeschrieben.“

was ihn abschreckte, war sicher die Tatsache, dass er ein Opfer spielen sollte. Er ist lieber der strahlende Held. In HAVANA spielt er nun ja eine etwas andere Rolle, aber auch da ist er kein schäbiger Spieler, sondern immer noch sehr heroisch. Er ist ganz und gar nicht wie der Spieler, den Jimmy Caan vor einigen Jahren spielte: der war ein verzweifelter Kerl, ein Getriebener.

WILLIAM GOLDMAN: Ich kenne Redford schon sehr lange und habe oft mit ihm gearbeitet. Ich kann Ihnen ein gutes Beispiel dafür geben, wie genau er sich seines Images bewusst ist. Ich traf ihn zum ersten Mal, lange bevor er ein grosser Star wurde. Er war ein grossartiger Komödiendarsteller am Broadway – er war ein wenig wie Jack Lemmon. Er war sehr gut in leichten Dialogkomödien, und das Besondere an ihm war, dass er sehr

Colorado ein Spitzemann gewesen war, dann aber irgendwann genug hatte von der Korruption. Er hat sich zurückgezogen in diesen verschlafenen kleinen Flecken in den Bergen, in dem er nicht allzuviel zu tun hat. Er muss sich um lächerliche Banalitäten kümmern, etwa diese Beschwerde am Telefon: «Ich weiss, dass der Kerl ständig vor deinem Laden sitzt, aber wenn da eine Bank steht, kannst du niemandem verbieten, sich da drauf zu setzen.»

Und dann landet plötzlich ein grosser Fall in seinem Schoss: ein berühmter Mann ist verschwunden. Das stimuliert seine alten Instinkte, und er ist besessen von der Idee, Paul Sheldon zu finden. Seine Frau macht sich lustig darüber, dass er Sheldons Romane liest, um den Autor besser kennenzulernen. Er sucht nach einer Nadel im Heuhaufen und folgt jeder erdenklichen Spur.

WILLIAM GOLDMAN: Das ist für einen Drehbuchautor eine interessante Situation. Ich glaube, der erste Schauspieler, für den ich mich stark mache, war Charlton Heston, der ist so ein eindrücklicher Held im amerikanischen Kino, und er stirbt nie. Aber nun kann ich mir niemand anderen als Farnsworth in der Rolle vorstellen.

ROB REINER: Er ist Buster.

WILLIAM GOLDMAN: Mit James Caan ergeht es mir genauso, obwohl er nicht unsere erste Wahl war.

ROB REINER: Wenn Sie sich die grossen Filme anschauen, die im Laufe der Jahre gemacht wurden, und Sie schauen sich dann die Liste der Schauspieler an, die ursprünglich als Darsteller vorgesehen waren ... George Raft sollte die Hauptrolle in CASABLANCA spielen, können Sie sich das vorstellen, dass irgendjemand anderer als Bogart die Rolle spielt?

WILLIAM GOLDMAN: Man muss noch nicht einmal so weit zurückgehen. Dass Harrison Ford heute ein so grosser Star ist, beruht vor allem auf den «Indiana-Jones»-Filmen. Aber ursprünglich wollten sie ihn gar nicht, ursprünglich wollten sie Tom Selleck.

Hätte Selleck damals eine «Magnum»-Saison verschieben können, hätte er den Part bekommen, und der Film wäre auch ein grosser Hit geworden. So gut Ford nun als Indy Jones ist – hätte Selleck die Rolle gespielt, würde heutzutage jeder lachen, wenn man sich Ford in der Rolle vorstellt. Und der Grund, weshalb Schauspieler

ganz verrückt darauf sind, manche Rollen zu bekommen, ist ganz einfach: die Rolle ist alles!

Meryl Streeps Karriere begann erst richtig, als sie die Titelrolle in SOPHIE'S CHOICE bekam. Davor war sie nur als brillante Technikerin bekannt. Aber zunächst war geplant, eine polnische Schauspielerin für die Rolle zu nehmen. Dann mischte sich das Studio ein, denn die wollten keine unbekannte Polin, sondern eine Amerikanerin. Also nahmen sie Meryl Streep, und der Rest ist Geschichte. Hätten sie diese unbekannte Polin genommen, wäre Meryl Streep nie ein so grosser Star geworden. Die Rolle ist wirklich alles.

Das Gespräch mit William Goldman und Rob Reiner führten Lars-Olav Beier und Gerhard Midding



William Goldman, geboren 1931 in Chicago

Drehbücher

- 1965 MASQUERADE Regie: Basil Dearden Buch mit Michael Relph
- 1966 HARPER / THE MOVING TARGET Regie: Jack Smight
- 1969 BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID Regie: George Roy Hill
- 1972 THE HOT ROCK Regie: Peter Yates
- 1975 THE GREAT WALDO PEPPER Regie: George Roy Hill THE STEPFORD WIFES Regie: Bryan Forbes
- 1976 ALL THE PRESIDENT'S MEN Regie: Alan J. Pakula MARATHON MAN Regie: John Schlesinger
- 1977 A BRIDGE TOO FAR Regie: Richard Attenborough
- 1978 MAGIC Regie: Richard Attenborough
- 1979 MR. HORN Regie: Jack Starrett
- 1986 HEAT Regie: Jerry Jameson
- 1987 THE PRINCESS BRIDE Regie: Rob Reiner
- 1990 MISERY Regie: Rob Reiner

Romane

- 1957 The Temple of Gold
- 1958 Your Turn to Curtsey, My Turn to Bow
- 1960 Soldier in the Rain
- 1964 Boys and Girls Together No Way to Treat a Lady

1967 The Thing of It Is ...

1971 Father's Day

1973 The Princess Bride

- 1974 Marathon Man Wigger (Kinderbuch)

1976 Magic

- 1979 Tinsel
- 1982 Control

1984 The Colour of Light

1985 Edged Weapons (Heat)

1986 Brothers (Fortsetzung von Marathon Man)

Sachbücher

1969 The Season: A Candid Look at Broadway

1977 The Making of «A Bridge Too Far»

1983 Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting

1990 Hype and Glory

Theaterstücke

- 1961 Blood, Sweat, and Stanley Poole (mit Bruder James)
- 1962 A Family Affair (mit J. Goldman und John Kander)